

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2015 - nuova serie, numero 5

Edizioni ETS

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Pisa

(Dipartimento di Filologia, letteratura e linguistica - Fondi d'Ateneo prof. G. Paduano)

Direttore

Guido Paduano

Comitato scientifico

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 Beltrametti, Elena Fabbro, Massimo Fusillo, Alessandro Grilli,
Maria Serena Mirto, Maria Pia Pattoni, Alessandra Pedersoli, Gianna Petrone,
Stefania Rimini, Elena Rossi Linguanti, Margherita Rubino

Segreteria di redazione

Pinalba Di Pietro, Elena Servito

Progetto grafico

Fabio Impera

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884674481-4

- 5 THALIA PAPADOPOULOU
The Argive Decision in Favour of the Danaids in Aeschylus' *Suppliants*
- 31 ANNA BELTRAMETTI
Giovani donne dalla pelle nera, fiori bruniti dal Nilo e dal sole, straniere della nostra stirpe. Le *Supplici* di Eschilo verso nuove frontiere tra identità e alterità, tra giusto e ingiusto
- 51 MARIA SERENA MIRTO
Vittima sacrificale o «distruttrice di città»? La costruzione del personaggio nell'*Ifigenia in Aulide*
- 73 JAMES MORWOOD
Negative Capabiliy: Shifts and Ambivalences in *Iphigenia at Aulis*
- 89 DIEGO PELLIZZARI
L'Ifigenia in Aulide sul grande schermo: *Cacoyannis optimus translator*
- 109 GIANNA PETRONE
La *Medea ferox* di Seneca
- 135 ANNALISA NÉMETI
La famiglia di Medea
- 147 NICOLÒ CASELLA
Deianira nel teatro musicale: memorie poetiche antiche dal libretto del *musical drama Hercules* di G.F. Handel (1745)
- 171 MARCO LOMBARDI
Fuochi d'Argolide: *Apollon tragique* e *Clytemnestre ou le crime* di Marguerite Yourcenar
- 195 FEDERICA BOERO
Un *Filottete* inedito di Derek Walcott

THALIA PAPADOPOULOU

The Argive Decision in Favour of the Danaids in Aeschylus' *Suppliants*

When Hecuba contemplates her revenge on Polymestor in Euripides' *Hecuba*, Agamemnon wonders how women can overcome a man (883). This question, uttered by the figure whose eventual murder by his wife was a well-known datum of myth, is surely filled with irony not to be left undetected by the audience. The aged former queen of Troy bases her confidence on the combination of multitude (*plêthos*) and guile (*dolôi*) (884) and adduces as proof the mythical exempla of the murders performed by two female groups, the Danaids and the Lemnian women (886-887). Hecuba and the throng of Trojan women eventually succeed in taking revenge on Polymestor in a way mimicking these mythical examples. The use in particular of the murder of the Aegyptiads by the daughters of Danaus as a well known example attests to the wide-spread familiarity with this myth in c. 425 BC, when Euripides' *Hecuba* was produced¹. This particular myth was famously dramatized by Aeschylus several decades earlier in the Danaid trilogy, of which only *Suppliants* has survived intact². The trilogy was produced in c. 463 BC³, in a crucial period for the establishment of democracy in Athens⁴. In Aeschylus' *Suppliants*, the first extant suppliant tragedy, the Danaids, who are both protagonists and the Chorus

¹ For the date, see SYNODINOU 2005, vol. 1, 21-25.

² On the Danaid myth and on the Danaid trilogy by Aeschylus, see PAPADOPOULOU 2011a, 25-38 and 15-24 respectively. The most detailed analysis of Aeschylus' *Suppliants* as part of the Danaid trilogy is GARVIE 2006².

³ On the date, see PAPADOPOULOU 2011a, 15-17.

⁴ For the political background of the institution of democracy and the allusions in Aeschylus' *Suppliants* (which the author dates, 112, in 463 BC), see RAAFLAUB 2007. For the origins of democracy, in Athens, see EHRENBERG 1950 and the collection of essays in RAAFLAUB, OBER, WALLACE 2007.

of the play⁵, arrive in Argos from Egypt⁶, accompanied by their father Danaus, in an attempt to escape enforced marriage to their cousins, the sons of Aegyptus.

The Aeschylean play directly and inextricably associates the religious institution of supplication with domestic and international politics: the suppliant Danaids' request for asylum in Argos makes the Argives run the risk of engaging their city in war with Egypt⁷. The dramatic intertwining of supplication, civic decision-making and foreign policy first occurs in this tragedy. As a motif, it is later further explored and developed in tragedies centered on Athens, notably in the Euripidean *Children of Heracles* and *Suppliants*⁸. In these Euripidean plays Athens goes so far in protecting helpless groups of suppliants that she engages in war with insolent Argos and Thebes respectively. In both cases political myth serves as a medium to glorify Athens: protecting the oppressed at the risk of war was a fundamental aspect of Athenian civic ideology, attested to in both tragedy and prose, especially oratory⁹. For example, Isocrates notes in *Panegyricus* (4.42) with regard to the Athenians¹⁰:

many and dread and great, were the struggles they sustained, some for their own territories, some for the freedom of the rest of the world; for at all times, without ceasing, they have offered the city as a common refuge and as a champion to the Hellenes whenever oppressed.

In a similar manner in Xenophon's *Hellenica* (6.5.45), Procles the Phleasian has this to say while addressing the Athenians¹¹:

⁵ For the Danaid chorus in relation to other female choruses, see MURNAGHAN 2005.

⁶ On the portrayal of Egypt in Aeschylus' *Suppliants* and in Euripides' *Helen*, see VASUNIA 2001, 33-74.

⁷ On supplication and the request for asylum in the play, see DREHER 2003.

⁸ See in brief PAPADOPOULOU 2011a, 71-72. For Athens as helper of the weak in Greek tragedy, see TZANETOU 2012. On suppliant dramas and politics, see GÖDDE 2000; BERNEK 2004; CARTER 2011, part V. On Euripides' *Children of Heracles* and *Suppliants*, often referred to as Euripides' 'political plays', see esp. ZUNTZ 1955; MENDELSON 2002; BERNEK 2004.

⁹ See e.g. MILLS 1997; TZANETOU 2005.

¹⁰ The translation is quoted from NORLIN 1928.

¹¹ The translation is quoted from BROWNSON 1918.

In former days, men of Athens, I used from hearsay to admire this state of yours, for I heard that all who were wronged and all who were fearful fled hither for refuge, and here found assistance; now I no longer hear, but with my own eyes at this moment see the Lacedaemonians, those most famous men, and their most loyal friends appearing in your state and in their turn requesting you to assist them.

This glorifying portrayal of Athenian grandeur spans various periods, linking historical past and remote myth. For example, Aristotle (*Rhetoric* 1396a6) associates the praise owed to the Athenians with a reference to their valorous deeds in Salamis, Marathon, and their intervention on behalf of the children of Heracles.

The present paper aims at exploring how Aeschylus' *Suppliants* functions as the prototype for the political discourse further developed in plays such as Euripides' *Children of Heracles* and *Suppliants*. In particular, it will examine how Aeschylus brings forward, in a spermatic form, the ideology that closely associates democracy with foreign policy¹², and how the dramatist models the latter on the former, by presenting fundamental values with strong democratic overtones, such as freedom¹³, as the factors that guide political behavior both within the civic/domestic space and in the international sphere. To begin with, an important difference between Aeschylus' *Suppliants* and the Euripidean *Children of Heracles* and *Suppliants* is that in the Aeschylean play the city that offers help is not Athens but Argos. It goes without saying that this is owed to the details of the Danaid myth: the Danaids flee to Argos due to their kindred relation to the city through their descent from Argive Io¹⁴. But Argos also serves as a mirror of Athens and the play never fails to echo principles that are strongly reminiscent of Athenian values. In what follows I shall try to pinpoint the factor that directly links Argos and Athens precisely

¹² On various aspects of the impact of Athenian democracy on foreign policy specifically regarding war, see the collection of essays in PRITCHARD 2010.

¹³ For a diachronic examination of the concept of freedom and its political dimensions in ancient Greece, see RAAFLAUB 2004.

¹⁴ On Io in the play, see MURRAY 1958; BRILL 2009, 173-180.

in the democratic constitution and all its various associations, in an attempt to account for the reasons behind the Argive decision to help the Danaids.

Aeschylus' *Suppliants* draws a polarity between the eastern-type, authoritarian Egyptian monarchy and Argive 'democracy'¹⁵, namely, the idiosyncratic type of Argive constitution, which mingles mythic kingship with contemporary democracy. Pelasgus is the earliest example in extant tragedy of a 'democratic king',¹⁶ followed by Demophon (literally 'Voice of the People') and Theseus in Euripides' *Children of Heracles* and *Suppliants* respectively¹⁷. Already in the first scene between the Danaids and the Argive king, the dramatist emphatically stresses the maidens' assumption that Pelasgus has the absolute power, as the monarch, to decide their case (370-375)¹⁸:

You are the city, I tell you, *you* are the people! A head of state, not subject to judgement, you control the altar, the hearth of the city, by your vote and nod alone; with your sceptre alone, on your throne, you determine every matter.

The Danaids' words follow immediately after the king's declaration that for such a serious matter, where pollution threatens the entire city, he cannot decide without consulting with his people (365-369)¹⁹. Even after Pelasgus expresses his concern in case his citizens censure him and repeats his inability to decide alone (397-401), the maidens insist that he is the absolute ruler

¹⁵ On the portrayal of a 'democratic' Argos in the play, see BURIAN 1974. For Aeschylus' *Suppliants* as a democratic play, see CHOU 2012, ch. 3. For early authors on democracy, including Aeschylus, see ROBINSON 1997, 45-62.

¹⁶ For the characteristics of the 'democratic' king, see PAPADOPOULOU 2011a, 68-69, 71-72.

¹⁷ In Euripides' *Suppliants* Theseus has even conceded his monarchy to the Athenians, giving them freedom and equal votes (352-353). This play also stresses the superiority of democracy over monarchy in the debate between Theseus and the Theban herald (403-462), which has several similarities with the constitutional debate in Hdt 3.80-82. Cfr. SISSA 2012, 247. For other related sources of early political theory, see MORWOOD 2007, 173.

¹⁸ The translation is quoted from SOMMERSTEIN 2008.

¹⁹ ROHWEDER 1998, 148, compares Aesch. *Eum.* 470-489, where Athena defers the decision about Orestes' case to the people due to its gravity.

of the land (424-425). In fact, they seem to view Pelasgus' monarchy as parallel to Zeus's rule in terms of absolute power (cfr. 595-599). The Danaids' 'inability' to understand the 'democratic' constitution of Argos serves as a dramatic means: since the Danaids have a double ethnic identity (both foreign-Egyptian and native through descent from Io) it functions as a strong reminder of their alien status. In a play which variously focuses on ethnic contrasts²⁰, several dramatic devices are employed throughout to either affiliate the Danaids to or alienate them from Argos. In this respect too, Pelasgus' long description of the Danaids' exotic appearance, which is indicative of his disbelief in their alleged Argive descent, serves as an alienating medium (279-90)²¹:

What you say, strangers, is unbelievable for me to hear, that this group of yours is of Argive descent. You bear more resemblance to the women of Libya – certainly not to those of this country. The Nile, too, might nurture such a crop; and a similar stamp is struck upon the dies of Cyprian womanhood by male artificers. I hear, too, that there are nomad women in India, near neighbours to the Ethiopians, who saddle their way across country on camels that run like horses; and then the man-shunning, meat-eating Amazons – if you were equipped with bows, I'd be very inclined to guess that you were them. If you explain to me, I may understand better how your birth and descent can be Argive.

In terms of the likely reception by the original audience, Pelasgus' reference, in particular, to the Amazons, must have had a special impact. To begin with, the comparison of the Danaids with the Amazons is successful because they share an opposition to marriage. But within the Athenian ideological framework the Amazons represented 'otherness' and the Athenians' victory over the Amazons who marched against Athens constituted a canonical mythic exploit that celebrated masculine national identity²². Hence, Pelasgus' comment on the Amazon-like Danaids

²⁰ See PAPADOPOULOU 2011a, 69-75.

²¹ The translation is quoted from SOMMERSTEIN 2008.

²² It was a topos in funeral orations, cf. Lysias, *Epitaphios* 1-4. See TYRRELL 1991, ch. 8, for a discussion of the use of such examples in funeral speeches. On Amazons, see TYRRELL 1984.

here may serve as a dramatic means to help approximate Aeschylean Argos to Athens. Therefore, Pelasgus' remark strongly problematizes the question of the openness of a city to foreigners and evokes for the Athenian audience the self-picture of their own city as both open to foreigners and as protectress of the weak.

Ever since their introductory self-identification, the Danaids continuously stress their plight as well as the urgency of the situation. They clearly express their strong opposition to the prospect of enforced marriage with their cousins²³, whom they portray as violent, hubristic and lustful (cfr. 30, 81, 104, 109-10). Aeschylus also implicitly raises a juxtaposition between marriage imposed by the Aegyptiads against the maidens' will on the one hand and the gentle union between Zeus and Io, the Danaids' remote ancestor, on the other. As early as ll. 17-18 the union between the god and the gadly-driven heifer, to which Io was transformed, is described in a delicate and smooth manner as Zeus's 'touch and breath' on her. This gentleness is also implied in the Danaids' invocation of Epaphus, the child conceived by the breath and touch of Zeus (40-49). Overall, the sense of tenderness in the case of Io and Zeus sharply contrasts the violent lust of the Aegyptiads, whose passion amounts to frenzy (109-110).

The Danaids significantly evoke the myth of Tereus and Procne (58-67), a well-known mythical exemplum of rape, revenge and pursuit. Tereus, the king of Thrace and husband of Procne, raped his wife's sister, Philomela, and cut out her tongue to prevent her from revealing the crime. When Philomela managed to inform Procne by weaving a tapestry depicting the crime, the two sisters took revenge on Tereus by killing Itys, the son of Tereus and Procne, whom they cut into pieces and fed to his father. Tereus in rage pursued the sisters until the gods transformed Procne into a nightingale, who constantly mourns her dead son, and the speechless Philomela into a swallow. The Danaids refer to the myth to parallel themselves to Tereus' wife, through the idea of threnodic lament, and implicitly to parallel their suitors to

²³ For a discussion of the motives behind the Danaids' aversion to marriage in the play, see PAPADOPOULOU 2011a, 51-64.

Tereus. Tereus' illicit sexual passion and rape cast a dark shadow over the Aegyptiads' pursuit of their cousins, where the implication is the idea of violation of another person's will.

There is emphasis throughout on the fact that the marriage envisaged by the suitors is against the Danaids' consent. Aeschylus thus raises the question of free will and the right to self-determination. In the Danaids' case, it is important that lack of consent or the idea that the prospect of the marriage with their cousins is against their will is clearly stated by themselves in the parodos (*aecontôn*, 'unwilling', 39). In the first episode, soon before the arrival of Pelasgus, Danaus repeats this idea by using a rhetorical question (227-228): «how could someone marry the unwilling (*hakousan*) daughter of an unwilling (*hakontos*) father and remain pure?». Danaus' words stress the fact that the Aegyptiads' insistence on enforcing marriage violates the free will of both Danaus and his daughters. The idea of self-determination is thus constantly brought to the fore by Aeschylus in his presentation of the Danaids' cause. It is the importance of free will that lies behind the explicit reference that the maidens make to the notion of freedom. While invoking the gods upon looking on the divine images in the shrine, they significantly wish that the Greek god Hermes may bring good news 'to the free' (*eleutherois*, 221). Here the Danaids affirm their free status, raise the contrast between freedom and slavery, and clearly link self-determination with freedom and the violation of free will with slavery. In a similar vein, during the third stasimon, which has the character of an escapist ode²⁴, the Danaids deplore the prospect of a marriage 'by force' (*biai*, 798). In opting for death instead of involuntary wedlock, thus stressing their despair, they employ the common idea (802-803) that whoever dies is 'freed' (*eleutheroutai*) from evils. It is the choice of the specific verb that helps stress further the very idea of freedom as a core principle in the Danaids' frame of mind.

Overall, the importance that the Danaids seem to give to the ideas of freedom, free will, and self-determination is an im-

²⁴ On this stasimon in relation to the Danaids' death-wish, see GARRISON 1995, 84-87. On escape songs in Greek tragedy, see GARRISON 1995, 83-101.

portant element which proves to be effective, as it is properly recognized by Pelasgus and his people. In other words, as it will be discussed below, the principle of freedom is highly valued in democracy²⁵, hence the Danaids' emphasis on it will, eventually, not fall on deaf ears. This becomes evident for example in the exchange between the Argive king and the Egyptian herald. When the herald explicitly threatens Pelasgus with war if he refuses to hand over the Danaids to the Egyptians, Pelasgus assertively responds with the following words (940-949)²⁶:

You may take these women so long as they consent with friendly heart [*hekousas*, 940], if pious words of yours should persuade them [*pithoi*, 941]; <but you may not take them against their will>. That is the unanimous vote that has been passed and enacted by the people of the city, never to surrender this band of women by force [*biai*, 943]. This decision has been nailed down with a nail that has pierced right through, so that it stays fixed. These words are not written on tablets, nor sealed up in a folded sheet of papyrus: you hear them plainly from the lips and tongue of a free man [*eleutherostomou glôssês*, 948-949]. Now get out of my sight at once.

Pelasgus' excursus and assertive dismissal of the herald is the climax of the scene in which the Argive king's prompt arrival thwarts the escalation of violence onstage, as the insolent envoy was ready to seize the maidens and drag them by force away from the altar (905-909). Pelasgus' line of argumentation starkly juxtaposes the categories 'Greek' and 'barbarian' as well as reveals the democratic ethos of the Argives. Pelasgus clearly rejects violence and argues in favour of persuasion and consent. Persuasion is the polar opposite of violence. If the Egyptian herald, the representative of the Aegyptiads, is not willing to discuss the matter but is quick to revert to threats once his demand is rejected, Argos has a democratic assembly, where the people freely deliberate various matters.

²⁵ Plato, *Rep.* 557 b 4-6 makes freedom the defining feature of democracy; see further HANSEN 2010, 22. For the Athenian view of freedom as a democratic ideal, see HANSEN 1996.

²⁶ The translation is quoted from SOMMERSTEIN 2008.

During such rhetorical procedures the skill of persuasion is of crucial importance. Pelasgus too has to rely on his own oratorical skills in order to take the majority of the Argives on his side and secure their favourite response to the Danaids' request. He had earlier also stressed the importance of persuasion in his exchange with Danaus and the Danaids (517-523). His own decision to help the Danaids was agonizing and his dilemma²⁷ proved to be excruciating (468-479): on the one hand the Danaids have threatened to commit suicide if they are not granted asylum and thus to cause an incurable pollution to the land and on the other hand the land will be stained with blood if Argos and Egypt fight a war. Above all, the Argive king thinks that he cannot offend Zeus, the guardian of suppliants, by rejecting the supplication. So far there is the clear impression that Pelasgus is manipulated, in fact blackmailed, into deciding to help the Danaids. But when he goes on to instruct Danaus he adds some telling remarks regarding the operation of pity (481-489)²⁸:

You now, aged father of these maidens, <approach the altar>, quickly take these boughs in your arms, and place them on the other altars of our native gods, so that all the citizens may see the evidence of this supplication and no hostile words be thrown out against me – for the people are very inclined to criticize their rulers. Perhaps those who see them will take pity [*oiktisas*, 486] and detest the outrageous behavior [*hubrin*, 487] of that band of males, and the people be more friendly towards you. Everyone has kindly feelings for the underdog [*tois hēssosin*, 489].

First of all, Pelasgus' words here clearly demonstrate that the Argive assembly is free to decide either in favour or against the Danaid case, hence the king has to persuade the citizens in matters that require serious deliberation²⁹. But it is also telling that he finds it likely that the Argives should feel pity for the plight of the Danaids, the victims of insolence, and he concludes with the maxim according to which it is natural for someone to sympa-

²⁷ On Pelasgus' dilemma in the play, see esp. TARKOW 1975.

²⁸ The translation is quoted from SOMMERSTEIN 2008.

²⁹ On the nature of Pelasgus' power, see PAPADOPOULOU 2011a, 68-69 and n. 20.

thize with those in a helpless state. This is not the first time that the audience hear that helpless victims arouse pity and that suppliance is a means to secure help. To begin with, Danaus as a 'stage-director' had earlier instructed his daughters that they should keep a low profile when the king arrived, given that talking with boldness does not suit people who are in a weak position (203). The difference with our passage here is that, when Pelasgus now comments on the helplessness of the suppliants as arousing pity, he explicitly links pity and politics. Significantly, this very association between pity and foreign policy in particular was an important aspect of the self-image of Athens, all the more prominent during her change into a hegemonic city-state after the Persian Wars and during the Peloponnesian War³⁰. Thus, when Pelasgus instructs Danaus to act in a way which aims at engendering pity in the Argive assembly³¹, his words are not merely restricted to the maxim «people tend to be well-disposed toward the weak», but may evoke the selfless image of democratic Athens. In this respect, it is telling that he does not refer to people in general but to the *dêmos* (488), that is, the democratic citizen-body (cfr. 601). Overall, Pelasgus finds it likely that the citizens will react in favour of the Danaids, in accordance with the democratic values they cherish, i.e. they are expected to condemn the violence inflicted upon unwilling victims, and to feel pity and be ready to help the defenseless victims of outrage.

What is at this point envisaged by Pelasgus is verified in the course of the drama. It is significant that in their choral ode of thanks to Argos the Danaids clearly associate the favourable verdict of the people with the operation of pity: *ôiktisan hêmas, | psêphon d'euphron' ethesan*, «they took pity on us and cast a kindly vote», 639-640³². At the same time the play shows a stark contrast between the pity felt by the democratic citizen-body and the

³⁰ For the association between pity and politics in the literature and society of classical Athens, see STERNBERG 2005.

³¹ His instruction to Danaus to leave suppliant branches in altars has sometimes been interpreted in negative terms, i.e. as turning supplication into a publicity stunt or machination; see GOTTERSMAN 2014, 89.

³² The translation is quoted from SOMMERSTEIN 2008.

overall pitiless behavior of the Egyptian envoy, vividly expressed also in the vocabulary employed: at 904 the Egyptian herald notes that *lakis khitônos ou katoiktioi*, «your finely worked clothes will be ripped without mercy», literally, «tearing will not pity the work of your (inner) garment»³³.

In the second episode, Danaus corroborates Pelasgus' persuasive skill (615, 623) and expresses his joy in what turned out to be a unanimous decree (605-14)³⁴:

The Argives have resolved [*edoksen Argeioisin*, 605], with no divided voice, but in such a way that my aged heart felt young again – for the air bristled with their aptly named right hands as the entire people ratified this proposal – that we shall have the right of residence [*metoikein*, 610] in this land in freedom [*eleutheros*, 609], with asylum and protection from seizure by any person; that no one, whether inhabitant or foreigner, may lay hands upon us; and that if force be applied, whoever among these citizens fails to come to our aid shall lose his civic rights and be driven into exile from the community. The king of the Pelasgians persuaded them to make this decision by delivering a speech about us, in which he declared how great could be the wrath of Zeus god of suppliants, who might at a future time bring it heavily to bear against the city, and saying that the double pollution, in relation both to foreigners and to citizens, which the city would be bringing into being, would be an irremediable breeder of grief. Hearing this, the Argive people resolved, without waiting to be called, that the motion should be carried. The Pelasgian people heard and obeyed the guidance of the orator, and Zeus had brought about the decisive outcome.

The verdict of the Argive *dêmos* is both introduced (*edoksen*, 605) and set forth (609-14) in the formal language of Athenian decrees³⁵. At the same time the process of voting by show of hands (604, 607, 621), which ratifies Pelasgus' request and gives the decree full authority, intertwines the citizens' vote with the very

³³ The translation is quoted from SOMMERSTEIN 2008. For the contrast between the positive Argive response and the Egyptian lack of pity, see KONSTAN 2005, 61.

³⁴ The translation is quoted from SOMMERSTEIN 2008. On the Argive decree, see PÉTRE 1986.

³⁵ For the association between drama and the legal procedures in Athens, see in general HARRIS, LÉAO, RHODES 2010.

idea of democracy. At 604, the phrase *dêmou kratousa kheir* («the people's ruling hand») is a pun on 'democracy' and provides our earliest extant paraphrase of this term, whose metrical form does not easily fit into poetry³⁶. A similar pun is found at 699 in the phrase *to damion, to ptolin kratunei*, «the people, which rules the city»³⁷, in a strophe which reflects democratic ethos: according to the Chorus, the sovereign people as a collective body protect the individual rights of the citizens, aiming at promoting the common good³⁸. In Danaus' words the Argives are presented as extremely eager to help the suppliants, who are presented as both foreigners and citizens. In fact, the double identity of the Danaids as both alien (Egyptian) and native (descent from Io), properly described by Pelasgus with the term 'citizen-foreigners' (*astoxenôn*, 356), is now redefined through the Argive decree in a way which implies that the Danaid family is given the status of metics (resident aliens) in the city (cfr. the term *metoikein*, 609)³⁹. The Danaids' wish for freedom is now officially granted by the democratic collective citizen-body, that is, the citizens who value freedom and guarantee the protection of the Danaid family from any threat either domestic or foreign.

At this point, it must be noticed that the play also seems to leave open the question of an orator's influence on the people. The people in the assembly, as Danaus reports, heard and approved of the speaker's view, yet the phraseology used (*strophas*, 'turnings/tricks', 623) may also hint at the manipulative power of words meant to deceive. Sommerstein 1997, 75, in fact argues that Pelasgus manipulates the citizens by laying emphasis exclusively on Zeus's wrath and suppressing the dangerous prospect of war⁴⁰. This view seems to be corroborated by the very destructive outcome, namely, the Argive defeat and Pelasgus' own death in

³⁶ On these puns and the democratic connotations, see EHRENBERG 1950; cfr. RAAFLAUB 2007, 108.

³⁷ The translation is quoted from SOMMERSTEIN 2008.

³⁸ Cfr. SOMMERSTEIN 2008, 378 n. 139.

³⁹ See further BAKEWELL 1997 and, more generally on metics, BAKEWELL 2013. On women immigrants in Athens, see KENNEDY 2014.

⁴⁰ Cfr. SOMMERSTEIN 2010², 290-292.

the rest of the trilogy. However, the audience hear the report by Danaus (605-624) and his description does not necessarily imply that Pelasgus was dishonest to his people. The Argive decision to protect the suppliants against any violence (611-614) stresses the Argives' determination to defend the Danaids at all costs, including fighting a war (cfr. 739-740). In other words, the Argives are aware of the dangers, yet decide to protect the Danaids at all costs.

In the Argive decree, the image of the democratic city as the champion of the oppressed and unjustly treated is crystallized. Yet Danaus' words rather reveal that the foremost reason for the Argives' positive vote was the fear for Zeus's wrath (cfr. 444-5, where Pelasgus was primarily motivated by the same reason). The fact that an additional motive is the Argives' opposition to violence against helpless victims is also raised of course, but the audience have to wait until a later scene, in order to hear this more explicitly: the citizens' bitterness against the insolent Aegyptiads is explicitly brought to the fore when Danaus narrates how he managed to get armed attendants (980-988)⁴¹:

Children, we ought to pray, sacrifice and pour libation to the Argives as if to the Olympian gods, for they have unquestionably been our saviours. They gave a hearing to my news of what happened which was friendly to their kin and bitter towards your cousins; and they assigned to me these spearmen as attendants, so that I might have an honourable mark of distinction, and so that I may not perish unwitnessed by the surprise stroke of a weapon, thus loading the country with a burden it will never cast off.

Here it is made explicit that the Argives condemn the outrageous behavior of the Aegyptiads. Hence, this specific reaction against insolence is revealed as an important factor in the Argives' favourable attitude towards the suppliants.

In the confrontation scene between Pelasgus and the Egyptian herald, it is the barbarian outrageous violence which promp-

⁴¹ The translation is quoted from SOMMERSTEIN 2008. SOMMERSTEIN 2010², 105, takes the allocation of an armed bodyguard to Danaus as a sinister development associated with the establishment of tyranny.

ts Pelasgus to reassert the Argive decree to protect the Danaids against any threat. The scene thus adds weight to the notion that the Argive decision is in direct alignment with the democratic championship of freedom and consent against outrage. Pelasgus alludes to freedom of speech⁴², a fundamental democratic value, and attests to the strength of the unanimous vote of the Argive assembly. Once fixed, the Argive decision will not change but will guarantee the protection of the Danaids (cfr. Danaus' confidence at 739-740). It is implied that a democratic city which fully appreciates the utmost importance of freedom is ready to go as far as to engage in war in order to extend the privilege of freedom to those who are threatened to be violently deprived of it. Viewed as a whole, Aeschylus' play may in fact be read as an important step towards the recognition of the private rights of a free person⁴³.

In this scene with the herald, Pelasgus also invests the clash between Argos and Egypt with the vocabulary of masculinity versus effeminacy: The Argive king confirms the superiority of Argos by asking the Egyptian envoy whether his insult against Argos implies that he considers it to be the land of women (912-913). Similarly, when the herald exits wishing that victory should be bestowed to men, Pelasgus quickly asserts the virility of the Argives as opposed to the Egyptians' alleged effeminacy (951-953).

Ethnic polarity put forward in terms of gender hierarchies does not appear here for the first time in Aeschylus. The dramatist uses a similar contrast as an aspect of Greek self-definition by juxtaposing Greek masculinity with Persian effeminacy in the *Persians* (472 BC). This polarity confirms the superiority of the Greeks and partly accounts for their military victory. At the same time, the *Persians* also constructs the superiority of Greece over Persia politically, in terms of a polarity between freedom and slavery⁴⁴. The Athenocentric character of this play after all describes the deficient Persians as lacking characteristics which

⁴² Cfr. *eleutherosomou/glôssês*, «free speaking tongue», 948-949, a phrase which refers both to Pelasgus and the Argive assembly.

⁴³ See CUNIBERTI 2001, 154-155.

⁴⁴ On these juxtapositions in *Persians*, see HALL 1996, 13.

are typical qualities of the Athenian democratic constitution. In fact, the very image of Athenian democracy is further enriched and consistently projected as the polar opposite of Persian monarchy⁴⁵. For instance, Athenian democracy, contrary to Persian despotism, is based on freedom, checks the policies exercised by magistrates whereas the Persian king is accountable to no-one (213), respects freedom of speech, whereas those subject to the Persian rule have no right to speak freely as long as the Persian empire is not defeated (591-4), and has a fully developed legal system whereas the Persian king can easily inflict capital punishment if he wishes (371). Especially the fundamental importance of freedom in the Athenians' mental framework is echoed in the account of the Messenger, who quotes the battle-cry uttered by the Greeks, where the emphatic imperative 'liberate', uttered twice, conveyed strong connotations in democratic Athens⁴⁶. Here too the paramount importance given by the Athenians in particular to freedom within their democratic system informs the notion of external sovereignty and extends to the idea of liberating the whole of Greece from the threat of Persian despotism.

After all, the self-portrayal of Athens in tragedy and oratory as the selfless city, adherent to the values of freedom and equality, champion of justice and defender of the weak irrespective of risks involved, was already explicit in her role as the city who defied the Persians and did not hesitate to fight a war as liberator of Greece⁴⁷. In fact, even before the Persian Wars, Athens had responded favourably to the Ionians' appeal for help, as reported by Herodotus (5.97). The high degree of appreciation for freedom and solidarity among citizens within the civic/domestic

⁴⁵ On the Persians as both anti-Greeks and anti-Athenians, see further HALL 1989, 56-100, esp. 99. See also GOLDHILL 2002. For a discussion of the association of courage with democracy in Aeschylus' *Persians* and in Herodotus, see SSSA 2012, esp. 246; BALLOT 2014, ch. 4.

⁴⁶ See HALL 1996 on Aesch. *Pers.* 402-5.

⁴⁷ The Athenian political concept of freedom emerged in the Persian Wars and was later employed as a propaganda slogan during the gradual transformation of Athenian democracy into a hegemonic city-state on the international level. For the rhetoric of freedom in association with the change of Athens from liberator of Greece from Persia into an empire, see RAAFLAUB 2004, chs. 3-5.

context of Athens was also an important constituent aspect of Athens' ideological self-image as the champion of the weak, helpless, oppressed and wronged. This image is fully developed during the Peloponnesian War, as Athenian democracy is gradually transformed into an imperial power on the international sphere. This ideological construct is given by Thucydides in the famous funeral oration, attributed to Pericles, which glorifies Athens by displaying the laudable collective Athenian self⁴⁸. Pericles begins from the ancestors, praising autochthony and the continuous freedom of the city of Athens (Thuc. 2.36.1)⁴⁹.

I shall begin with our ancestors: it is both just and proper that they should have the honour of the first mention on an occasion like the present. They dwelt in the country without break in the succession from generation to generation, and handed it down free [*eleutheran*] to the present time by the valour [*dí' aretên*].

Autochthony was of paramount importance in the civic ideology of Athens and was often adduced to corroborate the idea of Athenian superiority⁵⁰. In this respect, Pelasgus' assertion of Argive autochthony at the beginning of his excursus on the history of Argos and the large geographical expansion of Argive territory (249-270) may have added political relevance and be interpreted as a dramatic device which contributes to building a parallel between Aeschylean Argos and historical Athens⁵¹.

Following his reference to the forefathers and autochthony, Pericles finds it necessary to dwell on the constitution of Athens, hence he soon embarks on a description of democracy. This is revealing: by doing so, he wishes to stress that the principles of democracy educate the Athenians and guide them both in peace and in war as well as both in intrastate and interstate affairs. In

⁴⁸ On the political and democratic character of the genre of funeral oration, see esp. LORAUX 2006. See also ZIOLKOWSKI 1981. On Thucydides' focus on Athenian character as a prototypical study of political psychology, see FORDE 1986.

⁴⁹ The translation is quoted from CRAWLEY 1910.

⁵⁰ On the importance of autochthony for Athens, see esp. LORAUX 1993. See also ISAAC 2004, 114-124.

⁵¹ Cfr. BAKEWELL 2013, 92.

other words, democracy shapes people's attitudes, as it lays the foundations for all high qualities exhibited by the citizens both in their relations to one another and in their relations to foreigners. In a telling passage the Athenian statesman says the following (Thuc. 2.36.4-2.37.3)⁵²:

But what was the road by which we reached our position, what the form of government [*politeias*] under which our greatness grew, what the national habits out of which it sprang; these are questions which I may try to solve before I proceed to my panegyric upon these men; since I think this to be a subject upon which on the present occasion a speaker may properly dwell, and to which the whole assemblage, whether citizens or foreigners, may listen with advantage. Our constitution [*politeiai*] does not copy the laws of neighbouring states; we are rather a pattern to others than imitators ourselves. Its administration favours the many instead of the few; this is why it is called a democracy [*demokratia*]. If we look to the laws, they afford equal justice to all in their private differences; if no social standing, advancement in public life falls to reputation for capacity, class considerations not being allowed to interfere with merit; nor again does poverty bar the way, if a man is able to serve the state, he is not hindered by the obscurity of his condition. The freedom [*eleutherôs*] which we enjoy in our government extends also to our ordinary life. There, far from exercising a jealous surveillance over each other, we do not feel called upon to be angry with our neighbour for doing what he likes, or even to indulge in those injurious looks which cannot fail to be offensive, although they inflict no positive penalty. But all this ease in our private relations does not make us lawless as citizens. Against this fear is our chief safeguard, teaching us to obey the magistrates and the laws, particularly such as regard the protection of the injured [*ep' ôpheliai tôn adikoumenôn*], whether they are actually on the statute book, or belong to that code which, although unwritten, yet cannot be broken without acknowledged disgrace.

Overall, according to Pericles the citizens of Athenian democracy are raised in freedom and equality and learn to respect the laws, especially those that aim at protecting the oppressed. In particular, the intervention on behalf of people wronged was

⁵² The translation is quoted from CRAWLEY 1910. On some aspects of Pericles' praise of Athenian democracy in the *Epitaphios*, see HARRIS 1992.

closely associated to democracy. According to Aristotle (*Ath. Pol.* 9.1), one of the most democratic features of Solon's constitution was the right of anybody who wished to exact redress on behalf of whoever suffered injustice⁵³:

This then was the nature of his reforms in regard to the offices of state. And the three most democratic features in Solon's constitution seem to be these: first and most important the prohibition of loans secured upon the person, secondly the liberty allowed to anybody who wished to exact redress on behalf of injured persons, and third, what is said to have been the chief basis of the powers of the multitude, the right of appeal to the jury-court-for the people, having the power of the vote, becomes sovereign in the government.

Pericles also goes on to single out the Athenians «who, fearless of consequences, confer their benefits not from calculations of expediency, but in the confidence of liberality [*eleutherias*]» (Thuc. 2.40.5)⁵⁴. A telling historical event occurred in 462 BC, that is, in a period close to the production of Aeschylus' *Suppliants*⁵⁵, when Athens helped Sparta when the latter was faced with a revolt by the helots. Plutarch narrates the event and how Cimon managed to persuade the Athenians contrary to Ephialtes' opposition. Cimon was of course in favour of Sparta, but the eventual decision of the citizen-body to help their rival city-state and not let her perish is revealing as to the city's values (Plut. *Cimon* 16.4-8)⁵⁶:

the Helots were got together from the country about, with design to surprise the Spartans, and overpower those whom the earthquake had spared. But finding them armed and well prepared, they retired into the towns and openly made war with them, gaining over a number of the Laconians of the country districts; while at the same time the Messenians, also, made an attack upon the Spartans, who therefore dispatched Periclidias to Athens to solicit succours, of whom Aristophanes says in mockery that he came and «in a red

⁵³ The translation is quoted from RACKHAM 1935.

⁵⁴ The translation is quoted from CRAWLEY 1910.

⁵⁵ For the possible link between this historical event and the Aeschylean play, see SOMMERSTEIN 1997, 76-79. For historicist readings of the Aeschylean *Suppliants*, see PAPADOPOULOU 2011a, 66-67.

⁵⁶ The translation is quoted from DRYDEN 1906.

jacket, at the altars seated | with a white face, for men and arms entreated». This Ephialtes opposed, protesting that they ought not to raise up or assist a city that was a rival to Athens; but that being down, it were best to keep her so, and let the pride and arrogance of Sparta be trodden under. But Cimon, as Critias says, preferring the safety of Lacedaemon to the aggrandisement of his own country, so persuaded the people, that he soon marched out with a large army to their relief. Ion records, also, the most successful expression which he used to move the Athenians. «They ought not to suffer Greece to be lamed, nor their own city to be deprived of her yoke-fellow».

So far it has been argued that democracy is the basis or precondition which determines the type of foreign policy Athens prides herself on. The fact that the ways in which the citizens behave in their civic context under the democratic regime affect their decisions in international politics is evident also in Cleon's speech in Thucydides 3.37.1-2, where he focuses on what he perceives as negative influences and hence censures his fellow-Athenians with the following words⁵⁷:

I have often before now been convinced that a democracy is incapable of empire, and never so than by your present change of mind in the matter of Mytilene. Fears or plots being unknown to you in your daily relations with each other, you feel just the same with regard to your allies, and never reflect that the mistake into which you may be led by listening to their appeals, or by giving way to your own compassion [*oiktôî*], are full of danger to yourselves, and bring you no thanks for your weakness from your allies; entirely forgetting that your empire is a despotism and your subjects disaffected conspirators, whose obedience is ensured not by your suicidal concessions, but by the superiority given you by your own strength and not their loyalty.

If Pericles (Thuc. 2.40.5) had earlier expressed that the Athenians' strong belief in the value of freedom makes them eager to benefit others, Cleon here, a few years later and during the Mytilenean debate, tries to show that pity, this well-known association of Athens, was a failing in an empire, as he considers it to be

⁵⁷ The translation is quoted from CRAWLEY 1910.

a serious and potentially fatal weakness for the Athenians⁵⁸. Be that as it may, it is important that he clearly considers democracy and foreign policy as interrelated in the sense that the principles of the democratic constitution determine international politics.

There are also other ways in which democracy may influence foreign policy. For example, Athenian democracy is associated with manliness and courage⁵⁹. Herodotus attributes the Athenians' martial superiority to the political change from tyranny to democracy, which he denotes by using the term *isêgoriê* (freedom and equality in speech) (Hdt. 5.78)⁶⁰:

Thus did the Athenians increase in strength. And it is plain enough, not from this instance only, but from many everywhere, that freedom [*isêgoriê*] is an excellent thing since even the Athenians, who, while they continued under the rule of tyrants, were not a whit more valiant than any of their neighbours, no sooner shook off the yoke than they became decidedly the first of all. These things show that, while undergoing oppression, they let themselves be beaten, since they worked for a master; but so soon as they got their freedom, each man was eager to do the best he could for himself.

As in Aeschylus' *Persians*, so in Aeschylus' *Suppliants* manliness and courage are associated with democracy. Above all, the superiority of Argos is demonstrated in Pelasgus' defiant refusal to hand over the suppliants when faced with the direct threat of war (935, 950). Having fixed their decision to help the suppliants at all costs and led to this decision by the principles of their democratic constitution, the Argives are ready to fight a war instead of submitting to the insolent Egyptians. This courageous and selfless attitude is further exploited in Euripides' *Children of Heracles*⁶¹, which actually stages a scene strongly reminiscent of

⁵⁸ On the rhetoric of pity in relation to international politics in Greek tragedy and in Thucydides, see PAPADOPOULOU 2011b.

⁵⁹ See BALOT 2010 and esp. BALOT 2014.

⁶⁰ The translation is quoted from RAWLINSON 1997. Cfr. Hdt. 5.91.1, where the Laeodemonians believe that tyranny makes the Athenians weaker whereas freedom makes them stronger. Already in Hdt. 1.62 the value of freedom is contrasted to tyranny. For the association between democracy and valour in Herodotus, see SISSA 2012, 237.

⁶¹ See further PAPADOPOULOU 2011b, 383-396.

Aeschylus' *Suppliants*, when the Argive herald knocks Iolaus to the ground and treats Heracles' children as his property (66-67, 75). Here an Argive envoy demands the handing over of the suppliants and threatens Demophon, the king of Athens, with war if he refuses. Similarly to Pelasgus, Demophon states that his monarchy is not like that of the barbarians (423) and also expresses his fear for his people's censure (415-424). Athens' help to the Heraclids in the Euripidean play is portrayed throughout not simply as a brave altruistic act, but as a decisive refusal to submit to the will of another city (Argos), which would imply fear and admission of her inferiority in the context of interstate antagonism and international power relations. As Demophon aptly puts it, «if I allow this altar to be violently pillaged by a foreigner, I shall not be thought to govern a free country [*eleutheran*] but to have abandoned suppliants for fear of Argives» (Eur. *Hclld* 243-5)⁶². In this respect, the Athenian decision is an assertive affirmation of Athens' sovereignty and superior rank in the sphere of interstate relations. In Euripides' *Suppliants* too Athens fights a war against Thebes, as a result of her determination to help the suppliants and uphold justice. As in the *Children of Heracles*, her moral superiority is combined with an affirmation of her external sovereignty and political superiority, when she does not yield to Thebes' ultimatum («either surrender the suppliants or face war»).

In both plays by Euripides, Athens is victorious. By contrast, in the remaining of Aeschylus' Danaid trilogy Argos is defeated by Egypt and Pelasgus is killed. This difference is important but it should not detract from the overall similarities, which begin with the important element of autochthony. The fundamental common denominator is that the democratic constitution with all its values based on freedom cultivates a certain mentality in its people, which in turn leads them to behave liberally among one another and to foreigners. The Argives of Aeschylus' *Suppliants* and the Athenians in Euripides' *Children of Heracles* and *Suppliants*, have one telling thing in common: they share principal democratic values, hence, they respond favourably to the oppressed and are

⁶² The translation is quoted from ALLAN 2001.

proven morally superior to their insolent opponents, namely, the Egyptians, the Argives, and the Thebans respectively. If the two Euripidean plays fully explore the democratic framework as well as the political self-image of democratic Athens as protectress of the weak, and if they reveal the propagandistic connotations of this ideological construct in terms of Athens' hegemonic aspirations, Aeschylus' earlier play gives a glimpse of the association between democratic constitution and domestic as well as international politics. Hence, in terms of the likely reception by the original spectators, Argos may have been an interesting city to explore, while its eventual defeat might have been mitigated by the fact that it was not the audience's city, Athens, to have been beaten. At all events, Aeschylus' *Suppliants* is a play diachronically interesting to think with, as it poses a number of questions relating to power relations, human rights, the intervention on behalf of the helpless, the provision of refuge and asylum, the openness of societies to unprivileged people and the values which such openness, if it occurs, may be said to be founded on.

ABSTRACT

This paper examines Aeschylus' *Suppliants* as the prototypical suppliant tragedy which both links religion and politics and foreshadows the development of the ideological construct of Athens as the protectress of the weak and as the champion of justice in Euripides' *Children of Heracles* and *Suppliants*. In attempting to account for the reasons for the Argives' favourable response to the Danaid cause, it is argued that the link between Aeschylean Argos and Euripidean Athens begins with autochthony and culminates in the democratic constitution. By discussing a number of parallel texts, the paper goes on to explore how democracy creates a liberal mentality by promoting values that inform both domestic and foreign policy.

KEYWORDS

supplication - suppliant dramas - politics - democracy - 'democratic king' - freedom - self-determination - political myth - civic ideology - national identity - Argos - Athens - autochthony - ethnic polarity - gender hierarchy - asylum - domestic and foreign policy - sovereignty - hegemony - funeral orations

WORKS CITED

- For the text of Aeschylus' *Suppliants*, I follow the edition by WEST, M.L., *Aeschylus, Supplices*, Stuttgart 1992.
- ALLAN W., *Euripides: The Children of Heracles*, Warminster 2001.
- BAKEWELL G.W., *Metokia in the Supplices of Aeschylus*, «Classical Antiquity», 16, 1997, 209-228.
- BAKEWELL G.W., *Aeschylus' Suppliant Women: The Tragedy of Immigration*, Madison 2013.
- BALOT R.K., *Democratizing Courage in Classical Athens*, in D.M. Pritchard (ed.), *War, Democracy and Culture in Classical Athens*, Cambridge 2010, 88-108.
- BALOT R.K., *Courage in the Democratic Polis: Ideology and Critique in Classical Athens*, Oxford 2014.
- BERNEK R., *Dramaturgie und Ideologie: Der Politische Mythos in den Hikesiedramen des Aischylos, Sophokles und Euripides*, Munich and Leipzig 2004.
- BRILL S., *Violence and Vulnerability in Aeschylus's Suppliants*, in W. Wians (ed.), *Logos and Muthos: Philosophical Essays in Greek Literature*, New York 2009, 161-180.
- BROWNSON C.L., *Xenophon: Hellenica i-v*, Cambridge, MA 1918.
- BURIAN P., *Pelagus and Politics in Aeschylus' Danaid trilogy*, «Wiener Studien», 8, 1974, 5-14 [repr. in M. Lloyd (ed.), *Aeschylus*, Oxford 199-210].
- CARTER D.M. (ed.), *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, Oxford 2011.
- CHOU M., *Greek Tragedy and Contemporary Democracy*, New York 2012.
- CRAWLEY R., *Thucydides: History of the Peloponnesian War*, London 1910 [repr. in 2004 by Dover publications].
- CUNIBERTI G., *Le Supplici de Eschilo, la Fuga del Maschio e l'Inviolabilità della Persona*, «Museum Helveticum», 58, 2001, 140-156.
- DREHER M., *Hikesie und Asylie in den Hiketiden des Aischylos*, in M. Dreher (ed.), *Das Antike Asyl: Kultische Grundlagen, Rechtliche Ausgestaltung und Politische Funktion*, Cologne 2003, 59-84.
- DRYDEN J., *Plutarch's Lives*, vol. 3, Boston 1906.
- EHRENBERG V., *Origins of Democracy*, «Historia», 1, 1950, 515-548.
- FORDE S., *Thucydides on the Causes of Athenian Imperialism*, «American Political Science Review», 80, 1986, 433-448.

- GARRISON E.P., *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*, Leiden 1995.
- GARVIE A.F., *Aeschylus' Supplices: Play and trilogy*, Bristol 2006² [second and corrected edition of Garvie A.F., *Aeschylus' Supplices: Play and trilogy*, Cambridge 1996].
- GOLDHILL S., *Battle Narrative and Politics in Aeschylus' Persae*, in T. Harrison (ed.), *Greeks and Barbarians*, New York 2002, 50-61.
- GOTTESMAN A., *Politics and the Street in Democratic Athens*, Cambridge 2014.
- GÖDDE S., *Das Drama der Hikesie: Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster 2000.
- HALL E., *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989.
- HALL E., *Aeschylus: Persians*, Warminster 1996.
- HANSEN M.H., *The Ancient Athenian and the Modern Liberal View of Liberty as a Democratic Ideal*, in J. Ober and C. Hedrick (eds.), *Dēmokratia: A Conversation on Democracies, Ancient and Modern*, Princeton 1996, 91-104.
- HANSEN M.H., *Democratic Freedom and the Concept of Freedom in Plato and Aristotle*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 50, 2010, 1-27.
- HARRIS E.M., *Pericles' Praise of Athenian Democracy, Thucydides 2.37.1*, «Harvard Studies in Classical Philology», 94, 1992, 157-167.
- HARRIS E.M., LEÃO D.F., RHODES P.J. (eds.), *Law and Drama in Ancient Greece*, London 2010.
- ISAAC B., *The Invention of Racism in Classical Antiquity*, Princeton 2004.
- KENNEDY R.F., *Immigrant Women in Athens: Gender, Ethnicity and Citizenship in the Classical City*, London 2014.
- KONSTAN D., *Pity and Politics*, in R.H. Sternberg (ed.), *Pity and Power in Ancient Athens*, Cambridge 2005, 48-66.
- LORAUX N., *The Children of Athena: Athenian Ideas about Citizenship and the Division between the Sexes*, Princeton 1993 [translated from Loraux, N., *Les Enfants d'Athènes: Idées Athéniennes sur la Citoyenneté et la Division des Sexes*, Paris 1984].
- LORAUX N., *The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical City*. New York 2006 [translated from Loraux, N., *L'Invention d'Athènes: Histoire de l'Oraison Funèbre dans la Cité Classique*, Paris 1981].
- MENDELSON D., *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford 2002.

- MILLS S., *Theseus, Tragedy and the Athenian Empire*, Oxford 1997.
- MORWOOD J., *Euripides: Suppliant Women*, Warminster 2007.
- MURNAGHAN S., *Women in Groups: Aeschylus' Suppliants and the Female Chorus of Greek Tragedy*, in V. Pedrick and S.M. Oberhelman (eds.), *The Soul of Tragedy: Essays on Athenian Drama*, Chicago 2005, 183-198.
- MURRAY R.D., *The Motif of Io in Aeschylus' Suppliants*, Princeton 1958.
- NORLIN G., *Isocrates*, vol. 1, Cambridge, MA 1928.
- PAPADOPOULOU TH., *Aeschylus: Suppliants*, London 2011a.
- PAPADOPOULOU TH., *Altruism, Sovereignty and the Degeneration of Athenian Imperialism in Greek Tragedy and Thucydides*, in A. Markantonatos and B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin 2011b, 377-404.
- PETRE Z., *Le Décret des Suppliantes d'Eschyle*, «*Studii Clasice*», 24, 1986, 25-32.
- PRITCHARD D.M. (ed.), *War, Democracy and Culture in Classical Athens*, Cambridge 2010.
- RAAFLAUB K.A., *The Discovery of Freedom in Ancient Greece*, Chicago 2004.
- RAAFLAUB K.A., *The Breakthrough of Dēmokratia in Mid-Fifth-Century Athens*, in K.A. Raaflaub, J. Ober, R.W. Wallace, *Origins of Democracy in Ancient Greece*, (with chapters by Paul Cartledge and Cynthia Farrar), Berkeley 2007, 105-154.
- RAAFLAUB K.A., OBER J., WALLACE R.W., *Origins of Democracy in Ancient Greece* (with chapters by Paul Cartledge and Cynthia Farrar), Berkeley 2007.
- RACKHAM H., *Aristotle: Athenian Constitution. Eudemian Ethics. Virtues and Vices*, Cambridge, MA 1935.
- RAWLINSON G., *Herodotus: The Histories*, London 1997.
- ROBINSON E.W., *The First Democracies. Early Popular Government outside Athens*, Stuttgart 1997.
- ROHWEDER C., *Macht und Gedeihen: Eine Politische Interpretation der Hiketiden des Aischylos*, Frankfurt 1998.
- SISSA G., *Democracy: A Persian Invention?*, «*Mètis*», 10, 2012, 227-261.
- SOMMERSTEIN A., *Aeschylean Tragedy*, London 2010² [second and revised edition of Sommerstein, A., *Aeschylean Tragedy*, Bari 1996].
- SOMMERSTEIN A., *The Theatre Audience, the Demos, and the Suppliants of Aeschylus*, in C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford 1997, 63-79.

- SOMMERSTEIN A., *Aeschylus: Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, Cambridge, MA 2008.
- STERNBERG R.H. (ed.), *Pity and Power in Ancient Athens*, Cambridge 2005.
- SYNODINOU K., *Euripides: Hecuba*, 2 vols, Athens 2005 [in modern Greek].
- TARKOW T.A., *The Dilemma of Pelasgus and the Nautical Imagery of Aeschylus' Suppliants*, «Classica et Mediaevalia», 31, 1975, 1-13.
- TYRRELL W.B., *Amazons: A Study in Athenian Mythmaking*, Baltimore 1984.
- TYRRELL W.B., *Athenian Myths and Institutions*, Oxford 1991.
- TZANETOU A., *A generous City: Pity in Athenian Oratory and Tragedy*, in R.H. Sternberg (ed.), *Pity and Power in Ancient Athens*, Cambridge 2005, 98-122.
- TZANETOU A., *City of Suppliants: Tragedy and the Athenian Empire*, Austin, TX 2012.
- VASUNIA P., *The Gift of Nile: Hellenizing Egypt from Aeschylus to Alexander*, Berkeley 2001.
- ZIOLKOWSKI J.E., *Thucydides and the Tradition of Funeral Speeches at Athens*, New York 1981.
- ZUNTZ G., *The Political Plays of Euripides*, Manchester 1955.

ANNA BELTRAMETTI

Giovani donne dalla pelle nera, fiori bruniti
dal Nilo e dal sole, straniere della nostra stirpe.

Le *Supplici* di Eschilo verso nuove frontiere
tra identità e alterità, tra giusto e ingiusto

Coralità: un dramma di genere e di popoli

Uno stuolo, etimologicamente una spedizione, στόλος, di giovani donne erranti guadagna lo spazio dell'orchestra con un solenne recitativo, una preghiera che incomincia nel nome di Zeus Aphiktor. Le giovani pregano sul ritmo degli anapesti che scandisce la sfilata dell'ingresso e, pregando, si raccontano: sono approdate ad Argo, tengono in mano i rami dei supplici, con ghirlande di lana, e li tendono agli dèi della città¹; hanno preso il mare tra le fini sabbie del delta del Nilo; fuggono in esilio, non perché giudicate colpevoli di fatti di sangue dal voto della città, ma per un'avversione alle nozze cresciuta dentro di loro, αὐτογενεῖ φυξανορία, che detestano l'unione con i figli di Egitto e la loro empia stoltezza²; il loro padre, Danao, le ha guidate nella decisione, βούλαρχος, e nella ribellione, στασίαρχος, fino alla terra dell'antica madre Io amata da Zeus, assillata dall'estro, costretta da Era a un lungo vagabondaggio di giovenca folle e, infine, fecondata in Egitto dal soffio, dal tocco del suo dio; che gli dèi aviti della città, della terra e dell'acqua limpida di Argo, che gli dèi del cielo e di sotterra, che Zeus Salvatore, protettore degli uomini puri, ora possano accoglierle e proteggerle; che possano invece travolgere nella tempesta più burrascosa la schiera dei

¹ Per la speciale semiotica spaziale della tragedia, polarizzata tra lo spazio sacro del *pagos* e dell'altare e lo spazio politico extrascenico della città in cui sembra trasparire l'Atene degli anni 470-460, cfr. CLAVO 2010 e TAPLIN 1977.

² Il passo, vv. 8-10, è incerto nella lezione anche se coerente nel senso complessivo. MAZON (Belles Lettres, Paris 1921) propone una lezione sintatticamente corrente e semanticamente conseguente confermando il dativo αὐτογενεῖ φυξανορία suggerito da Bamberger (cfr. GARVIE 1969, 62, 72, 171) e integrando la lacuna del v. 10 con παράνοιαν, termine per altro attestato in *Sette contro Tebe* 756 e, come qualificativo, παράνοους, in *Agamemnone* 1455.

maschi prevaricatori, i figli di Egitto, prima che salgano sui letti proibiti dalla legge sacra, θέμις, prima che si facciano padroni, σφετεριζάμενοι, di queste cugine paterne che non li vogliono.

La supplica, la *hikesia*, delle profughe, nella breve durata dei primi 39 versi, condensa la vicenda in corso, la fuga dalle nozze coatte, e la memoria remota del *genos*, la vicenda di Io. Intreccia le paure incombenti e le certezze rassicuranti con i motivi dell'esilio, φυγή, e dell'approdo, ἀφικοίμεθα³. Anticipa, in luogo del prologo, i nuclei tematici che saranno amplificati e complicati nel canto strofico immediatamente intonato in funzione di *parodos* e poi drammatizzati sulla scena. La filologia ha a lungo riflettuto sull'incipit corale di questa tragedia e della trilogia che da questo primo dramma si avvia. L'assenza del prologo è stata interpretata ora come tratto arcaico ora come sofisticato tratto arcaizzante⁴ che accomuna le *Supplici* del 462 alla più antica delle tragedie conservate, i *Persiani*, di dieci anni precedente⁵. Ma forse non è solo questo dell'arcaismo o dello pseudoarcaismo sperimentale, il dato saliente del grande movimento corale di *ouverture* della trilogia che –il rilievo potrà sembrare tautologico– segnala prima di tutto la dimensione collettiva, comunitaria, culturale e di genere⁶, dei conflitti in atto e di quelli che ne potrebbero scaturire.

Non sappiamo come fossero costruiti il secondo e il terzo dramma della trilogia di cui sono noti solo i titoli, *Figli di Egitto* e *Danaidi*, pochi frammenti e alcune notizie⁷: dati buoni per azzar-

³ Nel nome di Zeus Aphiktor (1) si apre la supplica, con un appellativo non attestato altrove e inteso come equivalente di Hikesios. Nel contesto immediato l'invocazione entra in risonanza con ἀφικοίμεθα del v. 20 ed è ripresa nell'ἀφικτόρων del v. 241, a ricordare il motivo dell'approdo delle rifugiate.

⁴ Una posizione netta sullo pseudoarcaismo delle *Supplici* è sostenuta in PADUANO 2016, che ringrazio per aver consentito la lettura del suo contributo.

⁵ Per la datazione delle *Supplici* e la bibliografia relativa, cfr. l'ottima sintesi ragionata e documentata di PATTONI 2011, 127-128, n. 2.

⁶ La nozione di genere e di Gender non è propria della cultura greca che tuttavia è ordinata per classi di età e sull'opposizione maschile-femminile particolarmente rilevante e spesso centrale nella drammaturgia tragica e comica. In particolare l'opposizione madre-padre è al centro delle *Eumenidi*, che la interpretano a vari livelli: legame di sangue-patto politico, vecchio-nuovo, consuetudine-leggi.

⁷ Sulla trilogia e le ragioni per considerare le *Supplici* come primo dramma, cfr. GARVIE 1969, 163-233.

dare congetture, ma insufficienti per argomentazioni definitive. Non c'è dubbio invece che l'impianto delle *Supplici* sia perfettamente coerente con *l'ouverture*: la tragedia è strutturata per un Coro femminile, le vergini egizie figlie di Danao, e una voce sola, maschile, che solo occasionalmente in due brevi scene⁸, dialoga con un'altra voce maschile. Non solo. Il Coro delle supplici, a tutti i livelli protagonista dell'azione⁹, è affiancato nell'esodo (1034-1073) da un secondo Coro saggio e soccorrevole¹⁰ e presuppone attivi nello spazio extrascenico altri soggetti collettivi. Dapprima si percepisce un manipolo di uomini adulti armati, le guardie a cavallo di Pelasgo di cui Danao avverte l'arrivo, minacciosamente annunciato dalla polvere e dallo stridio delle ruote (180-183). Poi l'attenzione è spostata sui pacifici cittadini di Argo, associati da Pelasgo nel governo proto-democratico della città e chiamati in causa dal sovrano quando la supplica si fa più pressante (368-369; 398-411; 481-489; 516-523): essi sono il popolo di cui Danao racconta l'assemblea e il voto per alzata di mano a decidere l'accoglienza (605-624). Infine, nel terzo episodio (710-775) si profila all'orizzonte di Danao una nave con un'ultima armata di giovani dalla pelle nera spiccati nel bianco dei lini, i figli di Egitto, i corvi impuri, i cani impudenti (750-759) che le Danaidi si sentono già sulla pelle (790), agitandosi nel terrore.

La tragedia è un dramma collettivo di popolo e dei popoli, come lo sono nella storia del passato e di oggi tutti i movimenti migratori di massa. Ricostruisce in scena il nodo perverso in cui possono allacciarsi le lotte intestine e le guerre esterne, derivando le une dalle altre, alimentandosi, le une e le altre, ai focolai della violenza endemica. Sullo sfondo e all'origine si consuma un

⁸ Pelasgo e Danao si incontrano brevemente subito dopo la concessione dell'ospitalità da parte del sovrano (480-499); Pelasgo e l'Araldo egizio si scontrano in un vero e proprio agone di ragioni contrapposte (911-953). Il secondo attore sostiene sia il ruolo di Danao sia quello dell'Araldo.

⁹ Il protagonismo del Coro è al centro del contributo di PADUANO in *Eschilo 2016* a cui rinvio.

¹⁰ Non ci sono marche deittiche sufficienti a determinare se il secondo Coro sia di ancelle o di argivi, ma l'accento esplicito di Pleasgo (954) e quello del Coro (977) anticipano un seguito di donne e a donne sarebbe più facilmente riferibile l'invito a non dimenticare Cipride e Era nel canto propiziatorio (1034-1035).

conflitto di genere tra gli sposi e le spose che li rifiutano spontaneamente, guidate nella loro ribellione contro le consuetudini e le leggi da Danao¹¹. All'orizzonte si profilano i potenziali disordini che le profughe esportano dall'Egitto in Argo. Come Pelasgo teme, l'accoglienza delle supplici potrebbe scatenare la rappresaglia, *δηρις ὕσίων*, degli Egizi (342; 407-412) e anche una più temibile discordia, *νεϊκος*, in seno al popolo argivo (358 e 452), tra coloro che accettano le profughe e coloro che le respingerebbero per evitare la guerra. Ma, come Pelasgo sa per antica sapienza (413-417) e come le Danaidi gli ricordano ossessivamente (345 e i vv. 348-406 del duetto tra il Coro e Pelasgo), il rifiuto dell'accoglienza violerebbe il sacro precetto dell'ospitalità e della protezione, offenderebbe Zeus Hikesios e scatenerrebbe il demone della rovina e quello della vendetta sugli Argivi.

Sospese tra due mondi – l'Egitto regale e l'Argo di una proto-democrazia innovatrice¹² – e tra due destini – quello obbligato delle nozze da cui fuggono e quello incerto dell'esilio in cui vagano – le vergini mettono in tensione il mondo da cui provengono con quello in cui arrivano: esprimono la crisi della cultura e della società a cui appartengono e da cui si distaccano scoprendone le fragilità¹³; mettono alla prova i fondamenti e la tenuta della cultura e della società in cui chiedono di essere accolte¹⁴. La loro ribellione e la loro fuga sottopongono a verifica le credenze, le norme condivise, i principi di sovranità e la qualità del potere, gli equilibri interni ed esterni, i rapporti tra governanti e governati, le relazioni tra i popoli e le differenze di ciascun popolo. Premo-

¹¹ Al rifiuto spontaneo si riferisce l'espressione *αὐτογενεῖ φυξανοοῖα* del v. 8, mentre la ribellione è implicita nella definizione di Danao come *στασιάρχος* del v. 11. FÖLLINGER 2009 ritiene di dover cogliere una vera e propria leadership di Danao nella tragedia.

¹² Gli esordi democratici sono sottolineati in numerosi passaggi chiave da Pelasgo (482-489; 517-523; 942-949) e dalla celeberrima descrizione di Danao della assemblea che vota per alzata di mano (600-624).

¹³ Nella tradizione omerica il supplice fugge e chiede asilo perché macchiato da una colpa, di solito un omicidio, cfr. *Iliade* 24, 477-484; cfr. l'episodio di Adrasto presso Cresos, narrato da Erodoto 1, 35.

¹⁴ La componente aggressiva della supplica è messa bene in evidenza da GOULD 1973, a cominciare dal gesto di abbracciare l'altare di un dio o il focolare della casa, luoghi sicuri in quanto sacri, ma in quanto sacri anche proibiti e inviolabili.

no e aprono i confini protetti delle identità, obbligano gli uni e gli altri al confronto, insidiano la sicurezza.

Danao, il padre delle supplici, Pelasgo, il sovrano di Argo, e l'araldo degli Egizi, i tre personaggi che si alternano nella relazione con il Coro onnipresente e talvolta si confrontano tra loro, danno voci autorevoli o solo reboanti alle forze e ai poteri sollecitati dalla fuga e dalla richiesta di ospitalità. Impersonano – Pelasgo e Danao con qualche tratto individuale d'autore – funzioni drammatiche e figure élitarie di due mondi in fermento: Danao, il padre, una sorta di doppio maschile e maturo della corifea, amplifica le ragioni del Coro e le traduce nel registro politico degli Argivi (490-499), mentre istruisce le figlie agli usi della polis greca (186-203 e 605-624); Pelasgo, il maturo re e proto-magistrato, dapprima da antagonista respinge le ragioni delle supplici facendosi portavoce delle paure del suo popolo, poi decide di concedere l'accoglienza e infine guida l'assemblea a decretare formalmente l'ospitalità (516-523); il giovane araldo degli Egizi, più convenzionale, grida sulla scena l'arroganza brutale di un potere maschile non temperato da alcuna misura, ottuso nella rivendicazione dei diritti ereditati e mai rimessi in causa né aperti al dissenso (882-953).

Credere agli occhi o alle orecchie? Il riconoscimento

Il dramma di popolo e dei popoli è anche un conflitto di verità, tra le evidenze degli occhi e quelle dell'ascolto. La coralità dominante è investita di uno straniante, reciproco contrastarsi del racconto e delle immagini. Le donne narrano a più riprese la loro origine argiva e le immagini operano in senso antinarrativo, ritardando il riconoscimento. L'impatto visivo che si ricava dai canti e dai dialoghi è forte, inconsueto per la tragedia. Le profughe a intermittenza attirano l'attenzione sulla propria diversità, sulla pelle nera (70 e 154-155) e sulle vesti esotiche, sui lini orientali avvolti intorno ai loro corpi (119-123 e 130-133). Le maschere e i costumi dovevano, pur nel rispetto della stilizzazione convenzionale, rendere visivamente quella diversità nello spettacolo.

Il canto strofico che le donne innestano sul recitativo di ingres-

so, una supplica che diventa compianto funebre accompagnato dai ritmi e dai gesti rituali del *kommos*¹⁵, riprende i motivi portanti della preghiera iniziale, ma intricandoli, come per effetto di un'emozione crescente. Nel canto il rifiuto delle nozze, l'esilio e la morte si sovrappongono per reciproca implicazione e sulla terra argiva dell'approdo si sovrainprime l'Egitto della partenza. Il primo movimento strofico (40-56) si apre con l'invocazione al torello egizio Epafo, nato alla giovenca dei pascoli fioriti dal soffio, dal tocco di Zeus, e si chiude sui pascoli erbosi argivi da cui l'antica madre aveva intrapreso la sua erranza, con l'accento a un *hieros logos* vero e incredibile, da sostenere con prove convincenti (51-56). Con la ripresa del lamento, nella terzultima coppia strofica, un ritornello rinnova la supplica alla collinosa terra Apia (117-122 e 127-132)¹⁶ che ben comprende la voce straniera, *καρβᾶνα αὐδᾶν* (119 e 130), giocando sul nome più confusivo, riferibile sia all'Argolide bonificata da Apis, come ricorderà Pelasgo (260-270) sia all'Egitto di Apis, altro nome di Epafo¹⁷. Le Danaidi, fondendo e confondendo i due mondi, non distinguendo, sembrano voler gettare ponti tra l'uno e l'altro, ripristinare il filo di Io, il transito segnato dal vagabondaggio dell'antenata che ora esse hanno ripercorso a ritroso, concludendo un viaggio circolare di ritorno all'origine¹⁸.

Il viaggio di Io, la sua storia sacra, il filo di parentela che mette i due mondi in continuità e in contiguità, è anche il filo discorsivo conduttore, nel canto d'ingresso (15-17; 41-57; 141; 162-175) e nella tragedia, della supplica e della narrazione incentrata sul motivo della coappartenenza che giustifica la supplica e smentisce le apparenze. Ma le apparenze contano. L'aspetto esteriore delle giovani donne per primo colpirà il sovrano e la gente di Argo, arriverà a segno prima delle loro parole e forse calamiterà anche lo

¹⁵ Vedi strofe 3, 69-76.

¹⁶ Cfr. anche l'attacco del terzo stasimo, 776-778.

¹⁷ CENTANNI 2003, 859-860, cita opportunamente le fonti antiche, Apollodoro II 1,1 e Erodoto 2,153 per la corrispondenza di Epafo e Apis, Erodoto 4,199 per il termine βούβις riferito alle colline di Cirene.

¹⁸ Le fuggiasche si sono identificate con Io fino ad assumerne i tratti di animalità (350-353 e 538-573).

sguardo del pubblico. La vista, ὄψις, per Aristotele il livello meno intrinseco all'arte tragica, in questo spettacolo va nel senso opposto a quello del racconto, μῦθος, per Aristotele il livello primario in senso logico e cronologico della tragedia¹⁹. Le Danaidi lo sanno e invece di attenuare il contrasto lo esibiscono a intervalli con un'efficace astuzia drammaturgica.

L'opposizione sarà poi coltivata da Pelasgo e da Danao come una vera e propria risorsa drammatica. Al suo primo ingresso in scena, Pelasgo prova lo stupore di chi vede e non riconosce le donne che si trova davanti:

Pelasgo: Da dove viene questa folla di gente non greca, bardata di mantelli barbari e con quelle acconciature? A chi mi sto rivolgendo? Le vesti, certo, non sono di foggia argiva e neppure di qualche altro luogo della Grecia [...] (234-245).

Pelasgo: Raccontate cose, o straniere, a cui non posso credere...che siete di stirpe argiva...Siete ben più simili alle donne di Libia che non alle donne di qui! Anche il Nilo potrebbe nutrire una pianta come la vostra. E il tipo cipriota, quello usato dagli artisti per le figure femminili, vi somiglia. Ho sentito parlare di donne indiane, nomadi, che cavalcano a dorso di cammelli su selle a sdraio, che stanno in un paese confinante con gli Etiopi. Anche le vergini carnivore, le Amazzoni! Se portaste l'arco, vi troverei simili a loro. Ma vorrei saperne di più, essere informato: come può essere argiva la vostra origine? (277-290).

Il sovrano di Argo nato da Palaichthon, suo padre che portava iscritta nel nome la primordiale nascita dalla terra, alterna la meraviglia per le straniere all'orgoglio per il proprio popolo e il proprio paese che, nella sua descrizione, corrisponde alla Grecia storica (249-259) e può vantare la purezza autoctona, quel tratto che Pericle, nella storia e non nel mito, indicava a segno e tema dell'eccellenza ateniese²⁰.

Ma neppure Danao, il padre delle supplici, lascia cadere l'opposizione. Al termine del primo episodio, nel breve dialogo con Pelasgo che ha già concesso l'asilo, rendendogli omaggio rilancia

¹⁹ *Poetica* 145ob.

²⁰ Tucidide II 36.

il motivo della diversità che può incutere timore e spingere all'eliminazione del diverso, della differenza che può essere superata dalla conoscenza e dal riconoscimento dei legami:

Danao: [...] Il nostro aspetto è diverso...Bisogna impedire che il nostro coraggio ingeneri timore...è già accaduto che qualcuno abbia ucciso chi gli era legato, φίλον, per non averlo riconosciuto, ἀγνοίας ὕπο (496-499).

Per ignoranza e pregiudizio, ὕπ' ἀγνοίας. Danao ha pronunciato la parola chiave e ha chiamato a riflettere sulla scena di riconoscimento in cui Pelasgo, in duetto con il Coro e con un *hapax* che – comunque lo si interpreti²¹ – associa nell'ossimoro la cittadinanza e l'estraneità, ha indicato le straniere come ἀστοξένοι (356), straniere e prossime:

Pelasgo: [...] Non porti danno la causa di queste donne, prossime e straniere (ἀστοξένων) a un tempo! Da questi eventi non attesi e non previsti non si generi discordia per la città, la città non ne ha bisogno! (356-358).

Le scene di riconoscimento, di *anagnorisis* o *anagnorismos*, svolgono una funzione cardine negli intrecci che le comprendono. Dopo il riconoscimento di due personaggi, il corso dell'azione muta e spesso si risolve un'impasse della *peripeteia*, come aveva puntualmente rilevato Aristotele²². In queste *Supplici*, il riconoscimento introduce il travaglio dell'accoglienza e si investe di particolare pregnanza anche sul piano del contenuto. Diventa sostanza del contenuto e realizza un'operazione culturale complessa e audace. Riconoscendo nelle straniere lontane discendenti della sua stessa stirpe, Pelasgo opera su diversi livelli: sul piano più manifesto sposta i confini dell'alterità che non può farsi coincidere con i dati esteriori dei costumi né con il colore della pelle; più implicitamente, ritrovando nella diffusa

²¹ L'*hapax* non è passato inosservato negli scolii ed è stato glossato da Polluce III 60, da Esichio s.v., da Eustazio 405.

²² In alcuni casi il riconoscimento alimenta una nuova fase della *peripeteia*, come nell'*Edipo Re*, *Poetica* 1452a.

esposizione²³ dell'erranza di Io significative corrispondenze con un *hieros logos* radicato nella memoria e nell'immaginario del suo popolo, una sorta di *vox populi* (φάτις πολλῆ κρατεῖ, 293), ammette la diaspora²⁴ nel passato dei Pelasgi e ne scalfisce, ne altera il legame autoctono con la terra²⁵; da ultimo, lasciando prevalere la verità del racconto sulla verità degli occhi rivaluta il primato della tradizione e delle credenze collettive nella definizione dell'identità.

Il puro, l'impuro, il religioso e il politico

Le vergini parlano il linguaggio religioso che si addice al *topos* della supplica intorno a un altare²⁶. Con un lapsus politico, con una fuga politica in avanti che potrebbe suonare come un ammicco di Eschilo al suo pubblico o anche un'anticipazione sulla proto-democrazia di Argo, le rifugiate esordiscono chiarendo di non aver ucciso, di non avere la macchia tradizionale degli esuli in cerca di protezione: non sono state condannate e bandite dal voto della città per un delitto di sangue²⁷, ma fuggono da nozze odiose. Pregano lo Zeus dei supplici, nominandolo in tutte le possibili accezioni²⁸, e la casta, ἄγνά, Artemide (144-150), implorano asilo e protezione, ma sempre intrecciando alle invocazioni immagini di morte violenta: minacciano il proprio suicidio per impiccagione (154-179 e 465) e augurano ai cugini pretendenti la più terribile fine nella tempesta con l'insistenza di un Leitmotiv (29-36; 529-530; duetto 825-907). Nel primo corale, tutte le modalità convergono. Le Danaidi complicano lo schema della supplica con il cliché del compianto funebre, *kommos*, che può implicare il

²³ Le supplici avevano promesso un racconto più dettagliato fondato su prove più certe (51-56), quello che la corifea espone in dialogo con Pelasgo (291-327).

²⁴ Cfr. GARLAND 2014.

²⁵ Sul tema dell'identità e del legame con la terra, cfr. RICOEUR 1993.

²⁶ Cfr. GOULD 1973.

²⁷ οὐντιν' ἐφ' αἵματι δημηλασίαν | ψήφω πόλεως γνωσθεῖσαι (6-7). Anche Danao riprenderà il motivo (196).

²⁸ *Hikesios* (346; 385; 445; 478-479; 616), *Xenios* (627; 671-672), *Aidoios* (192), *Aphiktor* (1), *Soter* (26).

motivo della vendetta²⁹ e con quello della maledizione, *ara*, che un altro supplice celebre della tragedia, il vecchio Edipo giunto a Colono, scaglierà contro i propri figli (1348-1396). In particolare, nel momento di più alta tensione emotiva, il paradigma della supplica sembra arretrare per fare spazio a quello dell'invettiva contro i nemici (96-110) e quindi virare nei toni di un auto-compianto sulla propria morte, come se fosse già avvenuta (111-116).

Non c'è solo supplica dunque, nell'invocazione delle esuli, ma anche vendetta e violenza, la violenza estrema con cui le donne si sforzano di corrispondere alla forza brutta dei maschi inseguitori e di neutralizzarla. Ci sono, quel che più sorprende, il puro e l'impuro che indirizzano il linguaggio religioso nel campo semantico più riservato del lecito e dell'illecito, del sacro e del sacrilego, della contaminazione. Il vocabolario gioca su una gamma di termini inequivocabili³⁰ impiegati con una ricorrenza che non ha riscontri³¹.

Così, varietà e frequenza del lessico del puro e dell'impuro tramano un filo tematico robusto che sostanzia i motivi della *xenia* e del *gamós*, dell'ospitalità richiesta e del matrimonio aborrito. I più antichi patti sociali, l'ospitalità e il matrimonio³², sono investiti, intessuti, di una sacralità che respinge ogni possibile trasgressione nell'impurità irrimediabile e contagiosa. Sul terreno dei patti che incrociano principi di convivenza, legami e affetti – dove religione e diritto, morale e politica convergono e operano in concorrenza, ma dove anche si misura la più resistente refrattarietà alle leggi storiche della politica – Eschilo pone il segno di *themis* e stende il velo del tabù. Chi oltraggia quei patti non commette un errore, ma si macchia di una colpa assoluta che sfida l'*ethos* della comunità.

²⁹ Il motivo della vendetta è dominante e ossessivo nel compianto della *parodos* delle *Coefore* (22-83) e nel *kommós* vero e proprio, il più articolato *commo* tragico, a voci alternate di Oreste, Elettra e del Coro (306-475).

³⁰ Per il vocabolario greco del puro e dell'impuro cfr. MOULINIER 1952. Per la dialettica di purezza-impurità nel pensiero moderno, cfr. JANKÉLÉVITCH 2014 [1960].

³¹ ἄγνός (10 occorrenze sulle 28 totali del corpus), ἀγνεύω (1 su 1), ἄζόμαι (2 su 6), ἄγος (2 su 4), ἀσεβής (1 su 1), εὐσεβής (3 su 10), μίασμα (3 su 11), μιáνω (2 su 8), ἐναγής (1 su 1), ὄσιος (2 su 5), ἀνόσιος (1 su 4), αἰδοίος (4 su 5), σέβας (5 su 18), σέβομαι (7 su 35).

³² Nella stessa rete di implicazioni è iscritto anche il rito della sepoltura al centro dell'*Aiace* e dell'*Antigone* di Sofocle, delle *Supplici* di Euripide.

Il motivo della *xenia* è molto antico, quando Eschilo lo assume nelle *Supplici*. I poemi omerici che non conoscono i *barbaroi* e pullulano di *xenoi*³³ lo coltivano in diverse varianti. La scena di riconoscimento tra il troiano Glauco e l'acheo Diomede (*Iliade* VI 119-236)³⁴ può considerarsi il racconto archetipico che illustra, in un arcaico storytelling, l'istituto della *xenia* in tutte le sue valenze e i suoi gesti rituali: i due eroi che stanno per battersi a duello rinunciano al combattimento in nome di quel patto di reciproca ospitalità sancito da un originario scambio di doni che obbliga i contraenti, le loro famiglie e i discendenti per molte generazioni, con la forza di un legame di sangue pur non rientrando nella parentela. Alla sacralità del patto fondato sulla relazione di rispetto, αἰδώς, e garantito da Zeus Xenios corrisponde il sacrilegio della sua violazione che sconfinava nell'empietà, ἀσέβεια. Dall'universo omerico a quello eschileo³⁵ si mantiene, in continuità, la stessa costellazione di significanti, ma con interessanti derive nella sfera del politico cui si riferiscono con varie sfumature di significato i composti – ἀστόξενοι, φιλόξενος, πρόξενος – e in cui si iscrive il più laico μέτοικος/μετοικεῖν³⁶.

Il tema dell'accoglienza e dell'ospitalità non ammette fraintendimenti. Da una parte, respingere i rifugiati è offesa a Zeus Hikesios e all'*ethos* condiviso, vuol dire andare contro quelle leggi non scritte cui si appellerà con maggiore incisività l'Antigone di Sofocle, e dunque contro il comune senso del giusto³⁷. Dall'altra, acco-

³³ Cfr. BELTRAMETTI 2008.

³⁴ Il nuovo scambio dei doni è concluso con l'ironia dell'aedo che allude all'inarrivabile astuzia greca di Diomede che scambia le sue armi di bronzo con quelle d'oro di Glauco.

³⁵ Cfr. *Odissea* IX 270-271 e *Agamemnone* 60-61 e 399-402.

³⁶ πρόξενος (4 occorrenze sulle 5 attestate nel corpus), φιλόξενος (1 occorrenza su 3), μετοικεῖν (unica occorrenza attestata), μέτοικος (1 occorrenza su 8).

³⁷ Aristotele, *Retorica* 1373b 3-11; 1375a 27-1375b 8: «Definisco legge sia quella particolare sia quella comune: particolare quella che ogni popolo ha stabilito per sé e che può essere non scritta oppure scritta; comune invece quella secondo natura, κατὰ φύσιν. Esiste infatti qualcosa di cui tutti hanno una specie di pre-sentimento, un senso comune del giusto e dell'ingiusto per natura, anche se non hanno alcuna forma di comunità né patti tra loro, come anche l'Antigone di Sofocle sembra dire, quando afferma che è giusto seppellire Polinice, anche se è proibito, essendo questo giusto per natura [...] Si deve sostenere che l'equità resta sempre uguale a se stessa e non cambia mai e neppure la legge comune – è infatti conforme a natura- mentre le leggi scritte variano

gliere gli stranieri è pratica delle buone politiche che hanno fatto proprio il sacro precetto: nei malcelati riferimenti al presente e per il pubblico del 462, è merito di Argo avere accolto Temistocle bandito da Atene³⁸ come vanno a demerito di Sparta le ripetute cacciate degli stranieri, ξενελασία³⁹.

Nel *mythos* dell'antica madre Io, le vergini avevano trovato un'arma a doppio taglio per riaprire i confini dell'alterità, per farsi riconoscere come argive e per destabilizzare le certezze identitarie degli Argivi. La storia dei popoli aveva potuto rivelare l'inconsistenza dei confini tracciati tra gli uguali e i diversi negli usi e nei costumi. Ma l'opposizione del puro e dell'impuro scuote anche altri parametri dell'identità.

Insistendo sulla sacralità degli obblighi di *xenia* e sull'impurità della loro trasgressione, le profughe pongono il sovrano e il suo popolo davanti al doppio vincolo. Scegliere la strada più prudente e più essenzialmente politica del respingimento delle donne eviterebbe la guerra esterna con gli Egizi e le discordie intestine tra le fazioni degli Argivi, ma comporterebbe una duplice empietà, contro i diritti delle supplici e contro i legami di sangue delle lontane parenti, una macchia endemica infetta e contagiosa, un *miasma*, che potrebbe minare le radici profonde della comunità e portarla fuori dalla civiltà. Il doppio vincolo, le urgenze della politica che contrastano con le necessità etiche⁴⁰, è il cuore del tragico eschileo che lo esprimerà fino alle estreme conseguenze nell'*Oresteia* con la rievocazione del sacrificio sacrilego di Ifigenia e la drammatizzazione del matricidio di Oreste imposto da Apollo e condannato dalle Erinni. Ma nelle *Supplici* il nodo scorsoio, in cui solo Pelasgo ha consapevolezza di trovarsi avviluppato, è collettivo, potrebbe intrappolare la città intera.

Nell'impurità, secondo le Danaidi, porterebbe il rifiuto dell'asi-

spesso. Da qui i versi pronunciati nell'*Antigone* di Sofocle: Antigone si difende per avere seppellito il fratello contro le leggi di Creonte, ma non contro la legge non scritta».

³⁸ Cfr. PICCIRILLI 1987, 36-52.

³⁹ All'uso spartano fanno riferimento l'epitafio di Pericle (Thuc. II 39,1) e Plat. *Leg.* 950-953.

⁴⁰ Alla necessità, ἀνάγκη, fa riferimento Pelasgo (440), e nel collare di ἀνάγκη era imprigionato Agamennone (*Agamennone* 218).

lo da parte degli Argivi così come impuro è il matrimonio con gli Egizi dal quale fuggono. Ma perché è impuro il matrimonio con i cugini, perché quei letti sarebbero proibiti da *themis*, λέκτρων ὧν θέμις εἶσθαι (37) dunque dalla regola delle regole, dal fondamento di tutte le leggi?

Il tema delle nozze impure percorre tutta la tragedia, declinato dal Coro con particolare insistenza nella *parodos* (8-9; 37-39; 81-82; 104-110), nel duetto con il padre Danao che ha scorto la nave degli Egizi (734-766), nel terzo stasimo e nel duetto che lo prolunga (776-823 e 825-907), quando la paura si addensa negli incubi di animali immondi e provoca un'eccitazione parossistica delle vergini. Anche Danao lo fa proprio istruendo le figlie sul comportamento da tenere:

Danao: onorate l'altare comune di queste potenze divine. Posatevi in questo luogo sacro come uno stormo di colombe spaventate dagli sparvieri, i loro parenti alati, nemici dello stesso sangue che infettano, μαινότων, il sangue comune. Come potrebbe rimanere puro, πῶς ἄν ἀγνεύοι, un uccello che mangia un uccello? Come potrebbe rimanere puro, ἀγνός, un uomo che prende in sposa una donna che non vuole da un padre che non dà il consenso? (222-228).

Investendosi del tema Danao scioglie ogni possibile ambiguità. L'impurità delle nozze con i cugini non ha a che fare con l'endogamia. Il matrimonio tra cugini non solo non ricade nella categoria dell'incesto, pur invocato in senso lato da alcuni interpreti⁴¹, ma deve considerarsi obbligato in alcuni quadri antropologici antichi che non escludono e talvolta privilegiano l'endogamia. Così accade in entrambi i mondi di riferimento delle Danaidi: la regalità egiziana, dai Faraoni ai Tolomei, ha sempre praticato il matrimonio tra fratelli; in Grecia, il diritto attico tollerava il matrimonio tra fratelli non uterini, ὁμοπάτριοι, mentre vietava quello tra fratelli nati dalla stessa madre, ὁμομήτριοι⁴²,

⁴¹ GARVIE 1969 ricostruisce lo stato della questione; cfr. le diverse posizioni di MACKINNON 1978, FRIIS JOANSEN-WITTLE 1980, SEAFORD 1987, ZEITLIN 1988, BACHVAROVA 2008, PAPADOPOULOU 2011.

⁴² Cfr. Plutarco, *Vita di Cimone* 4 e commento di PICCIRILLI 1987, 87 e 143, n. 5; cfr. anche GLOTZ, s.v. *Incestum*, DA e HARRISON 2001, 22-30.

che era invece lecito a Sparta⁴³; in particolare, l'istituzione ateniese dell'epiclerato obbligava per legge l'ereditiera senza figli a contrarre matrimonio con il parente più stretto ai fini di conservare il patrimonio all'interno della famiglia⁴⁴. Le immagini e le parole cui Danao ricorre non lasciano dubbi: l'impurità delle nozze si può cogliere solo in termini di costrizione implacabile che conduce all'assurdo il diritto intrafamiliare, producendo un *vulnus* divisivo tra coloro che dovrebbe tenere uniti.

I cugini pretendono quello che hanno il diritto di pretendere per consuetudine e per legge. Le spose interpretano quel diritto in termini di asservimento (38; 335; 337) cui vogliono sottrarsi. Pelasgo, da sovrano, riformula il conflitto nei termini tecnici della potestà e con un vocabolario pertinente:

Pelasgo: se però i figli di Egitto hanno diritti su di voi, εἴ τοι κρατοῦσιν παῖδες Αἰγύπτου σέθεν, secondo le leggi della vostra città, affermando di esservi parenti molto stretti, ἐγγύτατα γένους, chi vorrà contrastarli? Dovrete venirne fuori secondo le leggi di casa vostra, dimostrare che non hanno alcun diritto su di voi, οὐκ ἔχουσιν κῦρος οὐδὲν ἀμφὶ σου (387-391)⁴⁵.

Il matrimonio con i cugini non è impuro perché endogamico, non perché è contro le regole condivise, ma perché è imposto in nome delle regole contro la volontà delle spose e del loro padre e come tale comporta una doppia violazione: una violenza di genere inflitta dai maschi alle donne e un conflitto interno al *genos*. Rovesciando la funzione primaria del *gamos* endogamico, trasformandolo da strumento di coesione interna al *genos* in fattore di inimicizia tra i consanguinei, il matrimonio coatto infetta l'ordine sociale e lo disgrega. L'unione senza eros e senza reciprocità⁴⁶

⁴³ Filone d'Alessandria, *De specialibus legibus* 3,4.

⁴⁴ L'istituzione, ben descritta da Menandro, *Aspis* 97-148, sarebbe stata perfezionata da Solone (Plutarco, *Solone* 20, 1-6) sulla base della consuetudine.

⁴⁵ Non è chiaro se l'espressione ἐγγύτατα γένους sia lì per evocare la pratica dell'ἐγγύη. Così si esprime CHANTRAINE: «il est tentant de retrouver dans ἐγγύς le vieux nom de la main que l'on a dans ἐγγύη». Cfr. HARRISON 2001, 3-9.

⁴⁶ Eros, come forza di attrazione di una metà per l'altra, è il tema del racconto dell'androgino narrato da Aristofane nel *Simposio* platonico 189d-193b; e sulla necessità di comprendere eros, almeno come pia menzogna, nelle geometrie eugenetiche, cfr. ancora Platone, *Repubblica* 458d.

trasferisce all'interno della famiglia allargata i comportamenti rapinosi che la tradizione e i miti prevedevano sulle donne degli altri a perfezionamento delle vittorie e delle occupazioni dei territori.

La protezione contro i pretendenti è la sfida più alta che le Danaidi impongono alla giovane democrazia di Pelasgo e degli Argivi. Se per accogliere le rifugiate la politica deve incorporare e metabolizzare l'*ethos* tradizionale, per sottrarle al matrimonio la politica deve correggere l'*ethos* e anche le leggi. Non tutto quello che è previsto dalla consuetudine e dal *nomos* è legittimo: se anche quel matrimonio non fosse male in sé, è male imporlo con la violenza⁴⁷. La violenza trasforma l'istituto centrale delle relazioni sociali e della loro riproduzione in un'aberrazione che potrebbe generare e di fatto genera nuova violenza interna al gruppo dei consanguinei: il secondo dramma avrebbe messo in scena le spose che uccidono gli sposi.

Lo spettacolo e il dramma corale volgono ormai alla fine. Pelasgo risponde senza possibilità di replica all'ultima provocazione dell'araldo egizio che prima vuol sapere il nome di chi ha sottratto le cugine (933) ai pretendenti e poi minaccia guerra e morte inneggiando alla vittoria e al potere dei maschi (950-951). Le sue parole condensano il senso di questa tragedia di popoli e di popolo:

Pelasgo: Perché dovrei dirti il mio nome? Lo imparerai con il tempo, tu e i tuoi compagni. Queste donne, se lo volessero, se ne fossero contente, potresti portarle via, se un discorso benevolo, εὐσεβής, le persuadesse...La città ha decretato con voto unanime del popolo: non si consegnino le donne con la violenza [...] questo non sta scritto sulle tavolette né sigillato dentro rotoli di papiro, lo senti chiaro da una voce libera (938-949) [...] quanto ai maschi poi, li troverete, abitano questa terra e non si inebriano di orzo fermentato (951-952).

Il vocabolario di Pelasgo mescola espressioni politiche e religiose. Esprime come la politica, attraverso un'assemblea di popolo, abbia recepito e tradotto nel linguaggio della città storica le

⁴⁷ «[...] C'è una volontà malevola che consiste non nel volere il male, ma nel volere male e che, attraverso questa modalità avverbiale di volere, fabbrica proprio quel male di cui pretende di essere la vittima», JANKÉLÉVITCH 2014, 194.

richieste che le vergini egizie avevano perorato nei termini tradizionali del rispetto e della contaminazione che si genera dalla mancanza di rispetto per le leggi non scritte, dunque per il senso comune della giustizia. Ma Pelasgo esprime anche come la politica possa e debba superare gli automatismi della legge e del costume, come debba corrispondere al modificarsi dei soggetti individuali e collettivi – specie dei più deboli di cui le donne sono la metafora e la metonimia – sul piano di una più autonoma volontà e della responsabilità personale.

Decostruire il barbaro, costruire un nuovo barbaro

Era stato Eschilo, nei *Persiani* di dieci anni prima, nel 472, a introdurre e impiegare sistematicamente il termine *barbaros-barbaroi* anche nel racconto dell'*angelos*, il supersite della battaglia di Salamina che lo riferiva a sé e ai Persiani.

H. Münkler⁴⁸ ha ben colto come siano le culture imperiali di tutti i tempi a dover rimarcare con estrema incisività simbolica i confini tra il dentro e il fuori. Una compagine politica che contiene popoli tra loro diversi per nazione, storia, lingua e religione, deve far risaltare le differenze che contano tra il dentro e il fuori. E i *Persiani* di Eschilo si legano proprio ai primi anni della lega delio-attica, all'esordio dell'impero ateniese che ha trovato nello scontro con l'impero nemico e nella vittoria la ragione fondativa e il collante panellenico.

Perché Eschilo aveva immaginato un Persiano che parlasse di sé e del proprio popolo chiamandosi barbaro? Per portare in scena il punto di vista dei Greci e degli Ateniesi in particolare? Per non confondere il suo pubblico? Nel racconto dell'*angelos* (*Persiani* 353-428) sono chiari i contenuti di cui Eschilo sostanzia la categoria della barbarie: schiavitù, sudditanza, disordine, incapacità di comprendere e prevenire l'astuzia greca, ricchezza. Nel 472, a guerre persiane da poco finite, nel barbaro di Eschilo si coglie un costruito identitario e immunitario chiaro.

⁴⁸ MÜNKLER 2005, in particolare 147-153.

Dieci anni dopo, le *Supplici* tornano a lavorare sul vocabolario omerico dello *xenos*, mentre il termine *barbaros* scompare quasi del tutto⁴⁹, sostituito dalla variante *karban/karbanos*, riferita ai costumi e alla lingua non alle donne. *Karbanos* è anche l'appellativo con cui Pelasgo (914) si rivolge all'araldo egiziano, intimandogli il rispetto per gli Argivi. Ma *karbas* in lingua greca è il nome del vento d'Oriente e *karbanos* è il nome di un popolo fenicio. Nella tragedia i due termini sembrano alludere alla stravaganza, all'orientalismo più che all'incompatibilità culturale implicita nell'onomatopeico *barbaros*.

Questa edulcorazione linguistica riserva tuttavia qualche sorpresa. Nella tragedia colpisce l'esclusione dei figli d'Egitto, discendenti di Io allo stesso titolo e nello stesso grado delle figlie di Danao, dalla parentela argiva. Senza chiamarli mai barbari, la drammaturgia li confina in uno spazio di alterità ben più radicale, lo stesso nel quale ricadrebbero gli Argivi che negassero l'asilo alle supplici, nello spazio dell'impurità. Come può essere puro chi vuole una donna contro la sua volontà da un padre che non dà il consenso? – aveva chiesto Danao.

Il barbaro dei *Persiani* era un'invenzione politica⁵⁰ trasparente che poco aveva a che fare con l'antropologia dell'antica civiltà persiana e molto con la necessità greca di escludere il nemico: i Persiani non erano diventati nemici essendo barbari, ma dovevano essere respinti nella barbarie perché nemici. Al tempo delle *Supplici*, i confini dell'alterità sembra che si stiano spostando. Sembra che sia in gioco una discriminazione molto più profonda e trasversale che distingue anche tra i Greci ed esclude coloro che si macchiano di crimini contro l'umanità, che oltraggiano le leggi comuni, l'*ethos*, la sfera di di Themis e non di Dike.

Se la tragedia è *μίμησις τῆς πράξεως*, secondo la definizione di Aristotele⁵¹, la *praxis*, l'azione, delle *Supplici* è per eccellenza movimento intellettuale. Sollecitando tutte le emozioni, dalla

⁴⁹ *Barbaros* compare solo in una battuta di Pelasgo (235) in funzione di qualificativo per le vesti delle profughe.

⁵⁰ Sull'invenzione strumentale del barbaro, cfr. HALL 1989, NIPPEL 1996, HARRISON 2002.

⁵¹ *Poetica* 1449b, 36ss.

paura alla pietà intrinsecamente tragiche, Eschilo drammatizza per la scena un fermento culturale molto profondo e laborioso. Nelle tensioni che la principiante democrazia di Argo guidata dal suo sovrano deve governare traspaiono le difficoltà e le aporie della sperimentazione politica ateniese in uno dei momenti più dinamici e violenti, nel passaggio dall'Atene cimoniana a quella periclea che mutava con le grandi riforme, che chiamava gli stranieri, riconosceva i diritti dei meteci, e attirava i sofisti.

La buona politica non può rincorrere la novità⁵² senza rispettare le tradizioni. Nelle *Eumenidi* di pochi anni dopo, sarà Atena a mediare tra la frattura ispirata da Apollo e la continuità con il passato garantito dalle Erinni della vendetta. Il pensiero razionale non può procedere respingendo le credenze come superstizioni vischiose. La ragione deve assorbire l'irrazionale che sopravvive nell'ombra e nel segreto come il dissenso di Antigone, che non è solo di Antigone e serpeggia di nascosto, minaccioso nella città. E deve, al contempo, rimodellare la mentalità, aprirla alle nuove conoscenze e ai nuovi saperi.

I soggetti sociali cambiano, i principi della convivenza e dello stare insieme, della *philia*, si modificano e la tragedia assume la difficoltà del transito, l'ambiguo passaggio da un mondo di leggi date a un mondo di leggi interpretate. La democrazia incipiente e ideale di Argo⁵³ non si limita a decretare l'accoglienza delle supplici e, implicitamente, la pubblica condanna del *gamos* coatto, ma attraverso questi atti di deliberazione e di impegno si costruisce e si mostra al pubblico nel travaglio del suo fondarsi.

ABSTRACT

Focused on Aeschylus' *Supplices*, the analysis proposed in the essay aims to enlighten the choral dimension of the tragedy and the frequency of textual references about 'pure' and 'impure' categories. 'Chorality' comes to define *Supplices* as a collective tragedy, a play about gender, people, communities. The lexicon set on 'pure' and 'impure' enhances

⁵² Nelle *Storie* di Tucidide νεωτερίζειν è parola chiave della prassi politica democratica.

⁵³ Sulla funzione di Argo nel pensiero politico, cfr. MUSTI 2004, BEARZOT e LANDUCCI 2007; cfr. anche SOMMERSTEIN 1997.

the debate between religious and politic spheres. The barbarian people and the Greeks tarnished by crimes against humanity are confined within the boundaries of 'impurity'.

KEYWORDS

Aeschylus' *Supplices* – chorality – *mythos-opsis* – 'pure' vs. 'impure' – *xenia*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHVAROVA M.R., *Suppliant Danaids and Argive Nymphs in Aeschylus*, «The Classical Journal», 104.4, 2008, 289-310.
- BEARZOT C., LANDUCCI F. (a c. di), *Argo. Una democrazia diversa*, Milano 2007.
- BELTRAMETTI A., *Mediterraneo polifonico: xenoï prima che barbaroi. Rappresentazioni greche del Mediterraneo antico*, in A. Brusa, L. Cajani (a c. di), *La storia è di tutti*, Roma 2008, 46-55.
- CENTANNI M., Traduzione, introduzione e commento a Eschilo, *Le tragedie*, Milano 2003.
- CLAVO M.T., *El Altar, Argos, Atenas. La semantización del espacio en Las Supplices de Esquilo*, in J. Carruescu (ed.), *Topos-Chôra. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*, Homenatge a Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet, Tarragona 2010, 55-66. http://icac.cat/images/stories/pdf/l1libres/53.52_topos.pdf.
- FÖLLINGER S., *Aischylos: Meister der griechischen Tragödie*, München 2009.
- FRIIS JOANSEN H., WHITTLE E.W., Aeschylus (eds.), *The Suppliants*, Copenhagen 1980.
- GARLAND R., *Wandering Greeks: The Ancient Greek Diaspora from the Age of Homer to the Death of Alexander the Great*, Princeton-Oxford 2014.
- GARVIE A.F., *Aeschylus' Supplices: Play and Trilogy*, Cambridge 1969.
- GOULD J., *Hiketelia*, «Journal of Hellenic Studies», 93 (1973), 74-103.
- HALL E., *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989.
- HARRISON A.R.W., *Il diritto di Atene. La famiglia e la proprietà [The Law of Athens- The Family and Property, vol. I, Oxford 1968]*, trad. a c. di P. Cobetto Chiggia, Alessandria 2001.

- HARRISON T., (ed.), *Greeks and Barbarians*, Edimburgh 2002.
- JANKÉLÉVITCH V., *Il puro e l'impuro* [*Le pur et l'impur*, Paris 1960], a c. di E. Lisciani-Petrini, Torino 2014.
- McKINNON J.K., *The reason for the Danaids' Flight*, «Classical Quarterly», 28, 1978, 74-82.
- MOULINIER L., *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs. D'Homère à Aristote*, Paris 1952.
- MÜNKLER H., *Imperi. Il dominio del mondo dall'antica Roma agli Stati Uniti* [*Imperien. Die Logik der Weltherrschaft*, Berlin 2005], trad. di C. Sandrelli, Bologna 2008.
- MUSTI D., *Argo, Il "nuovo che avanza"*, in P. Angeli Bernardini (a c. di), *La città di Argo. Mito, storia, tradizioni poetiche*, Roma 2004, 263-277.
- NIPPEL W., *La costruzione dell'«altro»*, in S. Settis (a c. di), *Noi e i Greci*, Torino 1996, 165-196.
- PADUANO G. (a c. di), *Eschilo, Le Supplici*, Pisa 2016.
- PAPADOPOULOU TH., *Aeschylus: Suppliants*, Princeton 2011.
- PATTONI M.P., *Scene di supplica nel teatro eschileo: simmetrie strutturali ed equivalenze politiche*, in A. Beltrametti (a c. di), *La storia sulla scena*, Roma 2011, 127-147.
- PICCIRILLI L., *Temistocle, Aristide, Cimone, Tucidide di Melesia*, Genova 1987.
- RICCEUR P., *Sé come un altro* [*Soi-même comme un autre*, Paris 1990], trad. it. a c. di D. Iannotta, Milano 1993.
- SEAFORD R., *The tragic Wedding*, «Journal of Hellenic Studies», 107, 1987, 106-130.
- SOMMERSTEIN A.H., *The Theatre, the Audience, the Demos and the Suppliants of Aeschylus*, in C. Pelling (ed.), *Greek Tragedy and the Historians*, Oxford 1997, 63-80.
- TAPLIN O., *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
- ZEITLIN F., *La politique d'Eros. Féminin et Masculin dans les Suppliants d'Eschyle*, «Métis», 3, 1988, 231-259.

MARIA SERENA MIRTO

Vittima sacrificale o «distruttrice di città»?
La costruzione del personaggio
nell'*Ifigenia in Aulide*

παράδειγμα [...] τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια
οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑστέρῳ.
Aristotele, *Poetica* 1454a, 31-32

Una lettura critica dell'*Ifigenia in Aulide*, tragedia lasciata incompiuta da Euripide e rappresentata postuma probabilmente alle Dionisie del 405 a.C., esige che si raccolga la sfida di un testo in cui l'assetto precario si associa alle consuete insidie dei guasti della trasmissione. L'evidente mancanza di un'ultima revisione e le tracce di successivi interventi redazionali precludono la possibilità di farsi un'idea nitida di come Euripide avrebbe configurato la sua messinscena: soprattutto il prologo e l'esodo, le zone del testo cui un drammaturgo dedica le sue ultime cure, ma anche le più esposte alle interpolazioni, presentano anomalie strutturali e incongruenze che hanno indotto a condannare come spurio il finale e a sospettare l'autenticità della sezione anapestica o di quella giambica del prologo. Ma il disegno genuino complessivo traspare pur sempre dalla dinamica peculiare dell'incontro con la scrittura di autori diversi, nel processo di trasformazione che rinnova la parola altrui e se ne appropria. L'omaggio a precedenti versioni, quella di Eschilo soprattutto, s'inquadra nei paradossali e imprevedibili mutamenti dei tratti di un carattere o della trama, cifra abituale e molto esibita nella drammaturgia euripidea. La costruzione dei personaggi, non diversamente dall'intreccio, sembra dunque voler sorprendere il pubblico in un eccentrico dialogo con la tradizione, messa in dubbio e quasi sovvertita, solo per tornare poi nell'alveo della vulgata mitologica e dei suoi vincoli, ineludibili almeno per le linee essenziali delle vicende eroiche.

La via che qui si seguirà per capire come siano costruiti i carat-

teri dei personaggi non è quella dell'analisi psicologica¹, né quella che fa leva sulla stratificazione testuale della tragedia². Si cercherà di privilegiare piuttosto il raffinato gioco intertestuale, per far emergere da contrasti e analogie il senso dei repentini, ripetuti, e spesso immotivati cambiamenti d'idea e di stato d'animo, cui non corrisponde un evidente processo decisionale: la critica di incoerenza grava sul personaggio di Ifigenia sin da quando Aristotele ne segnalò il caso paradigmatico, e anche la volubilità di Agamennone o il voltafaccia di Menelao non appaiono adeguatamente giustificati. La labilità della psiche sembra il tratto che li definisce tutti, al punto da suggerire che in questa sua opera tarda Euripide ravvisi proprio nell'instabilità psicologica il principio fondamentale che determina gli eventi scenici³. È certo innegabile la mutazione antropologica che, smontando l'antico ideale della φύσις eroica, consente al pubblico di riconoscersi più facilmente negli individui incostanti e irresoluti del teatro euripideo, e giunge al paradosso, come acutamente osserva Bernard Knox, di far scaturire la scelta eroica di Ifigenia da un cambiamento d'opinione anziché da una determinazione ostinata⁴. Tuttavia la mutevolezza si affianca a una rete di allusioni alle qualità distintive di Agamennone, Menelao e Ifigenia fissate dalle precedenti versioni letterarie e drammatiche; Aristotele sottolineava come i caratteri della tragedia dipendano dalle azioni⁵, ma nell'*Ifigenia in Aulide* essi sembrano non soltanto subordinati agli eventi e alla trama, ma anche all'intento di stabi-

¹ Ovviamente è la lettura più frequente, a partire da VALGIGLIO 1956-1957. Si vedano ad es. FUNKE 1964, MELLERT-HOFFMANN 1969, SEGEL 1980, LAWRENCE 1989. Una rassegna delle analisi che presentano questo taglio, con ulteriore bibliografia, in GIBERT 1995, 226-237.

² Uno sforzo complesso per individuare almeno i lineamenti originali della prima performance in KOVACS 2003. Sulla stessa linea si veda da ultimo PELLIZZARI 2012, che spiega l'ambiguità del personaggio di Agamennone come risultato dell'alterazione della trama dovuta a un revisore, forse lo stesso Euripide il Giovane, figlio o nipote del poeta, che ne curò la prima rappresentazione.

³ Cfr. ad es. LESKY 1996, 707.

⁴ Cfr. KNOX 1979, 246.

⁵ Cfr. Aristotele, *Poetica* 1450a, 20-22: οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις, con l'osservazione *ad loc.* di PADUANO 1998, 75 n. 63: «Non si saprebbe trovare confutazione più limpida e perentoria delle interpretazioni psicologistiche della letteratura».

lire una risonanza con i tratti rilevanti delle precedenti elaborazioni della vicenda. All'interno di un racconto ormai consolidato, in cui lo svolgersi dei fatti deve comunque raggiungere il termine noto – il sacrificio di Ifigenia che renderà possibile l'impresa troiana – echi, parallelismi, rispecchiamenti creano somiglianze tra personaggi diversi e, proprio come le antitesi nella presentazione del medesimo personaggio, riescono a veicolare un senso che non è esplicitamente affidato alla parola scenica, o che addirittura potrebbe contraddirne la lettera.

La figura di Agamennone, oscillando di continuo tra stati emotivi contrapposti, evoca l'analoga alterna caratterizzazione presente nell'*Iliade*: l'eccessiva fiducia in sé e nel proprio ruolo di comando, da cui deriva il comportamento altezioso e arrogante nei confronti di Achille all'esordio del poema, si avvicenda ai momenti in cui il suo primato all'interno dell'esercito entra in crisi e si rende necessario l'intervento di altri capi (come accade quando Odisseo ristabilisce l'ordine e scongiura la partenza precipitosa dei guerrieri, all'inizio del libro II), o a momenti di autentica disperazione (ne è un esempio l'angoscia che traspare dal suo pianto incontenibile e dall'invito a tornare in patria abbandonando l'impresa, all'inizio del libro IX, e poi ancora, dopo il suo ferimento e il ritiro dalla battaglia, in XIV 65-81). Ma se già il personaggio epico si distingueva per una gestione non sempre lineare delle sue responsabilità di capo supremo, e per forme di avvillimento tanto marcato da giungere a proporre una fuga vergognosa e suscitare così lo sdegno degli altri capi, il conflitto interiore in cui lo fa sprofondare l'episodio di Aulide ha un termine di confronto più diretto nel personaggio tragico delineato da Eschilo. Prima di considerare gli echi della parodo dell'*Agamennone*, è però opportuno ricordare come Euripide abbia introdotto una novità che cambia in modo significativo almeno un aspetto della caratterizzazione epica dell'eroe: la presenza di Menelao al posto di Odisseo, per contrastare i ripensamenti di Agamennone sulla necessità di sacrificare la figlia, delinea un quadro inatteso del rapporto tra i due fratelli⁶. Gli Atridi, pur avendo personalità

⁶ Nella perduta *Ifigenia* di Eschilo sarebbe stato Odisseo ad assolvere il ruolo

ben distinte, sono visti nell'*Iliade* come una coppia che agisce in sintonia e ha profondi legami affettivi: si pensi all'esagerata reazione di dolore di Agamennone, quando Menelao viene ferito superficialmente dalla freccia di Pandaro (*Il.* IV 148-191); al modo accorato e affettuoso in cui lo trattiene e lo persuade a non affrontare un duello troppo rischioso, pur con il tatto necessario per non umiliarlo nel confronto con il valore dell'avversario, quando Menelao vorrebbe raccogliere la sfida di Ettore (VII 103-122); o, infine, a come l'unità della coppia degli Atridi, in seno all'esercito, sia icasticamente rappresentata dal fatto che Menelao, in occasione della prima gara dei giochi funebri, aggioga al suo carro una cavalla di Agamennone, di cui si narra brevemente l'origine, accanto al proprio cavallo Podargo (XXIII 293-300). L'agone tra Agamennone e Menelao, che occupa il primo episodio della tragedia, non solo disattende la sostanziale armonia che lega i due Atridi nell'epica arcaica, ma contraddice anche l'immagine indimenticabile che ritrae, nella parodo dell'*Agamennone*, la loro comune reazione all'annuncio di Calcante: il rimedio imposto da Artemide per placare i venti contrari e consentire la partenza della flotta suscita il pianto dei due fratelli, reso ancora più patetico dal gesto di battere a terra gli scettri, insegna del comando (ὥστε χθόνα βᾶκτροις | ἐπικρούσαντας Ἀτρειδάς | δάκρυ μὴ κατασχεῖν)⁷.

di antagonista di Agamennone. La sua figura, del resto, appare come una minaccia concreta anche in questa tragedia, e i timori dei vari personaggi confermano l'ipotesi che nei drammi precedenti egli avesse molto spazio nell'azione: *IA* 524-533, 1361-1367. Cfr. JOUAN 1966, 279-280. AÉLION 1983, I, 99, dopo aver rammentato come nella perduta *Ifigenia* di Sofocle il motivo del finto matrimonio con Achille, che si sarebbe prestato all'inganno, fosse uno stratagemma ideato da Odisseo, conclude (102): «la substitution de Ménélas à Ulysse permet de mettre en lumière certains aspects du personnage d'Agamemnon, de remplacer l'envoi de messagers à Argos par une lettre, dont l'utilisation dramatique entraîne des péripéties intéressantes». In generale, sui precedenti letterari del dramma euripideo, cfr. MICHELAKIS 2006, 21-29.

⁷ *Ag.* 202-204, «così che gli Atridi, battendo il suolo con i loro scettri, non poterono trattenere le lacrime». Ma sin dall'inizio della parodo la «forte coppia degli Atridi» (ὄχουδὸν ζευγος Ἀτρειδᾶν) presenta i due fratelli sullo stesso piano, sia nel potere regale che nella responsabilità della spedizione: cfr. *Ag.* 42-44, 60-62, 108-111, 122-124; per designare il solo Agamennone, non a caso, si usa una locuzione che lo individui rispetto all'unità del comando assegnato a entrambi: «il capo più anziano» (184, ἡγεμῶν ὁ πρῶτος, cfr. 205, 530). GRIFFIN 1990, 141, addita la novità della variante euripidea «[...]

Euripide drammatizza invece i ripetuti cambiamenti d'opinione di Agamennone e il ripensamento dello stesso Menelao in modo che non concordino mai, e si alternino nel sollecitare e rifiutare il sacrificio di Ifigenia tornando su sponde opposte, anche quando il pubblico crede che il cedimento dell'uno porti finalmente all'auspicabile solidarietà tra *philoï*. Lo scambio di reciproche accuse inizia con Menelao che rinfaccia al fratello la sua incostanza: cercando di inviare segretamente una lettera per scongiurare l'arrivo di Ifigenia, sembra dimentico di come inizialmente avesse accolto volentieri il sacrificio della figlia, con gioia addirittura, perché avrebbe risolto la funesta bonaccia che impedisce alla flotta di prendere il largo. L'ambizione e la sete di potere lo hanno indotto a una campagna spudorata per ottenere l'investitura del comando supremo ma, una volta ottenuto l'incarico, Agamennone ha cambiato atteggiamento: non solo è diventato inavvicinabile, ma ora ha finito per accantonare in modo contraddittorio i sogni di gloria, l'impegno assunto pubblicamente, e si nasconde dietro gli affetti privati. La gerarchia tra la pietà e il rispetto che un capo deve ai familiari e gli obblighi che lo vincolano alle aspettative della comunità, la società guerriera che ha l'onere di guidare, è ben stabilita dal codice eroico, e ribalta la diversa gerarchia di valori dettata dalla sfera emotiva, come ben illustra il discorso di Ettore ad Andromaca (*Il.* VI 441-465). Ma Agamennone nella sua replica elude l'accusa di φιλοτιμία, e biasima piuttosto la causa 'privata' dell'impresa militare: il fallimento di Menelao nella gestione del ménage coniugale non giustifica che lui debba perdere una figlia per consentire al fratello di riconquistare una moglie indegna. Ambizione contro lussuria, l'*impasse* dei ragionamenti contrapposti è marcata dall'uscita di scena di Menelao, che lancia oscure minacce insieme a parole di sfida: σκίπτρω νυν αὔχει, σὸν κασίγνητον προδούς. | Ἐγὼ δ' ἐπ' ἄλλας εἶμι μηχανάς τινας | φίλους τ' ἐπ' ἄλλους⁸. L'annuncio dell'arrivo di Ifigenia

to unpack the monolithic unity of 'the Atreidae', who in Aeschylus' account of the sacrifice at Aulis act and suffer as one».

⁸ *IA* 412-414, «Vantati pure del tuo scettro, tu, traditore di tuo fratello. Io ricorrerò ad altri mezzi, ad altri amici». Il bastone del comando, l'insegna che i due fratelli battevano a terra all'unisono nello sfogo emotivo evocato dalla parodo dell'*Agamennone*,

al campo militare, accompagnata dalla madre e dal piccolo Oreste, induce Agamennone a capitolare prima di dover incontrare il temuto sguardo di Clitemestra (454-455). Menelao è toccato dal suo scoramento, al punto da rinunciare al proprio desiderio e convenire che Elena non merita il sacrificio della figlia di un fratello; così esorta Agamennone a sciogliere l'esercito e abbandonare Aulide, ma il ritrovato affetto non ottiene comunque la salvezza di Ifigenia. Per lei ormai non c'è scampo, sostiene Agamennone, e la massa dei soldati, avvertita da Calcante e sobillata da Odisseo, imporrà di immolarla comunque.

Non credo, tuttavia, che la sola spiegazione del perdurare sorprendente di questo contrasto sia «the formal, almost geometric, elegance of the way in which both brothers move, as it were in a stately dance – a minuet, perhaps – to take up the opposite positions from that in which they started»⁹. Il modello formale ricercato potrebbe essere un risultato appagante per lo stile di Euripide, ma non giustifica l'insistenza nel mantenere immutata la distanza tra i due personaggi. Né si deve concludere che, a motivarla, basti lo spettacolo del caleidoscopico succedersi di emozioni, solo genericamente legate a un particolare individuo¹⁰. Credo invece che il richiamo al tipico ritratto della coppia degli Atridi, sia pure per ribaltarlo, insieme alle altre risonanze che contribuiscono a definire la fisionomia della protagonista, sia una traccia utile a comprendere la complessa strategia seguita da Euripide per caratterizzare i suoi personaggi e indebolire alla radice l'ideale della guerra panellenica, cui tutti approdano nel finale ma che tuttavia non può acquistare il primato di valore assoluto riconosciutogli da Ifigenia. Come avviene per il passato mitico evocato nei canti del coro, il gruppo di donne di Calcide che ha attraversato l'Euripo per venire ad ammirare l'imponente adunata della flotta greca, il confronto tra la realtà drammatica e i precedenti letterari non colma la distanza tra il mondo idea-

qui divide gli Atridi evidenziando il potere dell'uno e alimentando il sordo rancore dell'altro. Cito il testo dell'*IA*, qui e più avanti, secondo l'edizione di STOCKERT 1992.

⁹ GRIFFIN 1990, 144.

¹⁰ *Id.*, 145. Sulla continua e studiata inversione dei ruoli tra i vari personaggi, e in particolare sulla polarità 'salvatore'/distruttore', si veda CHANT 1986.

lizzato del modello e l'anacronistica umanità dei suoi eroi, che Euripide colora di tratti contemporanei abbassandone il registro in modo inquietante¹¹.

Il discorso che sigla l'ultimo ripensamento di Agamennone, quello in cui si arrende alla necessità di sacrificare una vita innocente alla morbosa passione che spinge i Greci a muovere la guerra, è denso di echi eschilei¹². Spicca anzitutto la celebre immagine del «giogo della necessità» (443, ἐς οἷ' ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν) che riprende la metafora più elaborata del brano lirico eschileo: ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον (Ag. 218, «E dopo che si sottomise al giogo della necessità», dove il giogo è indicato, per metonimia, dalla correggia di cuoio che lo assicura al collo dell'animale). Quando, più avanti, la decisione è ormai presa e Agamennone annuncia di aver sciolto il dilemma, benché Menelao abbia cambiato idea con un radicale voltafaccia, l'eco di quei versi torna ad annunciare che per Ifigenia non c'è più scampo: ἀλλ' ἤκομεν γὰρ εἰς ἀναγκαίαις τύχαις (511, «ma ormai siamo giunti alla stretta del destino»). Il personaggio delineato nei versi di Eschilo sembra andare incontro a ciò che è imposto dall'ἀνάγκη senza più rimorsi, per scelta consapevole, e il verbo δύω – usato nel linguaggio epico anche per la vestizione delle

¹¹ Sulla fisionomia e la funzione del coro di questo dramma cfr. SORUM 1992, 532-536; MICHELINI 2000, 45-46; MICHELAKIS 2006, 41-43. Sulla parodo, in particolare, cfr. LUSCHNIG 1988, 44-45, 87-88, ZEITLIN 1994, 157-171; sul terzo stasimo, WALSH 1974.

¹² È ricorrente l'immagine simbolica della malattia per additare lo slancio comune, contagioso e inarrestabile, della Grecia intera nel desiderare l'avvio della spedizione contro Troia. Cfr. *IA* 411: Ἐλλάς δὲ σὺν σοὶ κατὰ θεὸν νοσεῖ τινα (Agamennone indica che l'ossessione di Menelao per la guerra è condivisa da tutta la Grecia per volontà divina); 1403, τὸ τῆς τύχης δὲ καὶ τὸ τῆς θεοῦ νοσεῖ (il coro ribadisce che la decisione di Ifigenia risponde a circostanze 'malate' volute dalla sorte e dalla divinità). Si tratta di una 'malattia' che descrive l'illusione collettiva, e rasenta la follia: cfr. RUTHERFORD 2012, 138. Si veda inoltre l'infatuazione generale di cui parlano Agamennone a 1264 e Achille a 808-809. LUSCHNIG 1988, 2, fa interessanti osservazioni sul parallelo tra la debolezza e la fame che tormentano gli uomini durante la sosta forzata in Aulide, secondo la descrizione eschilea (Ag. 188-198), e la malattia metaforica cui si accenna in *IA*; le ragioni esterne che impongono di partire al più presto – l'esaurimento delle provviste e il deteriorarsi delle navi – sono eliminate in favore di una strana calma climatica e del piacevole ozio dei guerrieri, intenti a distrarsi con giochi da tavola e attività sportive: qui tutto si concentra sulla decisione di Agamennone; «[t]he physical sickness and starvation of the older playwright has become in the work of his junior a mental and moral plague».

armi – dà rilievo al movimento deliberato di «addossarsi» il giogo. Qui Agamennone insiste invece sull'immagine del «cadere», «precipitare» suo malgrado, in una situazione la cui ineludibilità attribuisce al raggio del potere divino, poiché un δαίμων non meglio identificato lo avrebbe superato in astuzia (444-445)¹³.

Un'altra ripresa evidente riguarda il pianto del padre che sta per sacrificare la figlia, ma anche in questo caso l'emozione assume una tonalità decisamente diversa. Agamennone dichiara di provare ritegno a piangere, ma anche a frenare le lacrime, così riducendo l'angoscioso dilemma tra due possibili decisioni alla scelta di seguire o meno l'impulso di abbandonarsi all'emotività: ἐγὼ γὰρ ἐκβαλεῖν μὲν αἰδοῦμαι δάκρυ, | τὸ μὴ δακρῦσαι δ' αὖτις αἰδοῦμαι τάλας¹⁴. In termini analoghi era descritta l'antitesi assai più grave formulata da Agamennone, in un discorso diretto inserito nei versi lirici di Eschilo: βαρεῖα μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι, | βαρεῖα δ', εἰ | τέκνον δαΐξω¹⁵. Il pianto di entrambi gli Atridi, simultaneo e privo di ritegno, accompagnato come si è visto dal gesto di battere gli scettri a terra (*Ag.* 202-204), lì era la patetica introduzione a queste parole. Solo più avanti, nel rispondere a Clitemestra dopo la straziante supplica di Ifigenia, Agamennone ripeterà il dilemma in termini che ricalcano più da vicino il modello eschileo: δεινῶς δ' ἔχει μοι τοῦτο τολμησαι,

¹³ LAWRENCE 1989, 7, nel segnalare la variazione nell'uso della metafora, suggerisce che l'indicazione generica, da cui non è dato capire se l'accusa sia indirizzata ad Artemide o alla cattiva sorte, sia solo un modo di sottrarsi alla responsabilità imputandola ad altri. MASTRONARDE 2010, 239 e n. 54, ricorda che l'*Oresteia* deve aver conosciuto riprese teatrali, nell'ultimo terzo del V sec., ipotesi che rende conto di come il pubblico, avendone esperienza diretta, avrebbe meglio apprezzato echi e allusioni negli altri tragici e nei poeti comici; alle pp. 236-237 nota poi la diversa caratterizzazione tra l'Agamennone di Eschilo, che il coro descrive come trasformato e reso insensibile dall'audacia, una volta presa la sua decisione, e quello euripideo, preoccupato della sua immagine e del suo status: a marcare la passività contribuisce l'uso ripetuto dell'espressione «mi ha distrutto» (μ'ἀπώλεσε), sia in relazione all'arrivo di Clitemestra (456), sia per il ratto di Elena da parte di Paride (467).

¹⁴ *IA* 451-452: «Mi vergogno a piangere, ma anche a non piangere, infelice come sono». In apparenza sono proprio le sue lacrime a innescare più tardi il ripensamento di Menelao, trasmettendogli la stessa commozione: cfr. 477-478, 496-497.

¹⁵ *Ag.* 206-208: «Pesante sciagura non obbedire, ma pesante anche se dovrò uccidere mia figlia».

γύναι, | δεινῶς δὲ καὶ μὴ· ταῦτὰ γὰρ προᾶξάι με δεῖ¹⁶. Infine, nel prefigurarsi le parole imploranti con cui Ifigenia cercherà di muoverlo a compassione, Agamennone immagina che possa pronunciare una maledizione nei confronti suoi e della casa (IA 463-464), proprio la reazione che in Eschilo viene impedita imponendole un bavaglio mentre viene sollevata sull'altare (Ag. 235-238). La *rhesis* si chiude additando il responsabile della sventura che lo ha indotto a macchinare in modo così odioso la morte della figlia, attirandola in Aulide col pretesto delle nozze con Achille: Paride ha 'sposato' Elena, e da questo γάμος ha origine la situazione che sta per disgregare i suoi affetti familiari. Con la sua inattesa risposta, dopo aver giurato di esprimere con sincerità ciò che pensa, Menelao rinnega la precedente minacciosa richiesta, e corregge il tiro fino ad ammettere che lui stesso avrebbe causato la rovina del fratello solo per «conquistare» Elena: ἀλλ' ἀπολέσας ἀδελφόν, ὄν μ' ἤκιστ' ἐχρῆν, | Ἐλένην ἔλωμαι, τὸ κακὸν ἀντὶ τὰγαθοῦ¹⁷; Affiora qui l'allusione al gioco di parole allitterante che etimologizza il nome di Elena, inaugurato da Eschilo nel secondo stasimo dell'*Agamennone* e destinato a grande fortuna nella letteratura successiva¹⁸. La radice del verbo «conquistare, distruggere» (ἐλ-) viene così associata ancora una volta al suo nome, ma con funzione del tutto diversa; la conquista e la conseguente rovina sono infatti orientate in direzione opposta: non è Elena a conquistare navi, uomini e città, ma Menelao che non rispetterebbe, per (ri)conquistare Elena, la solidarietà dovuta ai *philoï*, danneggiando così in modo irreparabile il fratello. Si potrebbe scorgere già qui il segnale di un abile riuso dell'*interpretatio nominis* più suggestiva della poesia drammatica ateniese. Ma Euripide chiede molto di più al suo pubblico, perché ricorre alle tessere della caratterizzazione di Elena, personaggio che non appare nell'azione scenica ma è ben presente attraverso le parole degli altri, per disegnare

¹⁶ IA 1257-1258: «È terribile per me osare quest'atto, moglie, terribile non osarlo: ma egualmente devo compierlo».

¹⁷ IA 487-488: «Ma finirò per rovinare mio fratello, chi meno dovrei danneggiare, per conquistare Elena, barattando una calamità con un bene?».

¹⁸ Il solo Euripide vi allude in più occasioni: cfr. *Hec.* 441-443, *Tr.* 891-893, 1214. Il passo di Aesch. *Ag.* 686-689 verrà illustrato più avanti.

la fisionomia di colei che si rivela, sin dall'inizio, il contrappeso per restituire equilibrio all'immagine del genere femminile nella società eroica: Ifigenia. Vedremo se ciò può avallare una lettura ironica del cambiamento inspiegabile per cui decide di offrirsi come vittima sacrificale, sposando volontariamente la causa della guerra, o se invece contribuisca a relegare lei, non meno di Elena, nell'astrazione di un disegno che vale piuttosto come simbolo di qualità femminili esemplari, sui poli opposti del biasimo e dell'elogio: esecrabile e rovinosa l'una, ammirevole e fonte di salvezza l'altra, nessuna delle due credibile nella cornice del mondo demitizzato di Euripide.

Elena è la causa della guerra, e la tragedia ne delinea le responsabilità in modo univoco, perché non è mai messa in dubbio la sua volontà di seguire Paride. Colpisce anzi la versione, narrata da Agamennone nel prologo giambico, dell'antefatto più remoto della spedizione, quando la discordia tra i pretendenti di Elena si risolve pacificamente con l'impegno a prendere le armi per distruggere la città di chi, greco o barbaro, avesse osato in futuro rapire la moglie al legittimo sposo, chiunque fra loro fosse stato prescelto. Tindareo, temendo che si scatenasse un conflitto tra i numerosi corteggiatori, tutti bellicosi e determinati a ottenere la mano di Elena, escogita infatti lo stratagemma del patto giurato di reciproco sostegno, e lascia alla figlia la scelta del marito: δίδωσ' ἐλέσθαι θυγατρὶ μνηστήρων ἕνα, | ὅποι πνοαὶ φέροιεν Ἀφροδίτης φίλαι. | Ἦ δ' εἴλεθ', ὅς σφε μήποτ' ὤφελεν λαβεῖν, | Μενέλαον¹⁹. Elena viene dunque sempre descritta

¹⁹ IA 68-71, «concesse alla figlia di scegliere tra i pretendenti quello verso cui la portavano le dolci brezze di Afrodite. E lei scelse Menelao, che non avrebbe mai dovuto sposarla». Si noti che, nel *Catalogo delle donne* pseudoesiodico, la gara tra i pretendenti è risolta da Tindareo nel modo più tradizionale: Menelao vince sugli altri perché offre moltissimi doni, e il giuramento sembra garantire semplicemente che il padre possa decidere chi tra i corteggiatori avrà la mano di Elena, senza che nessuno degli esclusi osi contrastarne la scelta con la violenza. Il patto siglato dal giuramento varrà poi contro un 'rapitore' che giunge dall'esterno del mondo greco (cfr. fr. 204, 78-87 M.-W.). Dunque Euripide, per accentuare la responsabilità di Elena, parla di decisione affidata alla donna e orientata dal desiderio, in contrasto con i costumi matrimoniali greci di età arcaica e classica: cfr. JOUAN 1966, 160, STOCKERT 1992, 188-189. Sul giuramento escogitato da Tindareo, figura del passato che incide sul presente drammatico – perché ha consentito a Elena di scegliere tra i suoi pretendenti, ma ha imposto altresì a Cliteme-

come soggetto del desiderio, benché sia pure oggetto del desiderio che ispira la follia degli uomini che ne reclamano il possesso, o addirittura di un intero esercito. Attratta da Menelao, al tempo in cui lo sceglie come sposo, non sa rimanergli fedele quando incontra Paride e ne ricambia la passione (75, 270-272, 584-586). La tendenza a dilatare la colpa di Elena è speculare all'inedito ritratto di Clitemestra, moglie esemplare e capace di perdonare ad Agamennone la violenza di cui è stata vittima, quando il padre l'ha costretta a sposarlo benché le avesse ucciso il primo marito e il loro bambino; eppure sarà lei a pagare la lascivia di una sorella volubile, a vedersi ancora strappare una figlia per una causa indegna (1148-1170).

Anche la ripresa di alcune soluzioni drammaturgiche di Eschilo insiste sul gioco dell'analogia e della polarità. L'arrivo sul carro di Clitemestra e Ifigenia, con il piccolissimo Oreste, accolte da Agamennone che intanto tesse la sua trama per mascherare il vero motivo del loro viaggio da Argo in Aulide, evoca il trionfale ritorno ad Argo del vincitore di Troia insieme a Cassandra, nella tragedia eschilea, accolto dalla moglie che finge devozione verso il reduce con consumata abilità, mentre già ne progetta la morte²⁰. Ma la sostituzione dell'inganno della moglie con quello del marito, nel quadro speculare dell'entrata in scena sul carro, sembra studiata per invertire la situazione dell'*Agamennone*.

Nel movimento pendolare tra rispetto e innovazione del racconto tradizionale, Ifigenia è protagonista del cambiamento più impressionante. La sua supplica ad Agamennone raggiunge alte vette di pathos, rivelando un disperato amore per la vita e toccan-

stra Agamennone come secondo marito – cfr. LUSCHNIG 1982 e LUSCHNIG 1988, 37-41.

²⁰ Cfr. AÉLION 1983, I, 106; FOLEY 1985, 70; SORUM 1992, 537. Si noti che PAGE 1934, 166-167, giudica proprio i vv. 607-630 un'antica interpolazione, dovuta a un produttore della tragedia *spectaculi causa*, sul modello dell'analogica scena dell'arrivo di Clitemestra alla casa di Elettra in Eur. *El.* 998 ss.: «There was to be an impressive entrance [...] The subordination of diction to spectacle went so far that the verses are little more than a set of metrical stage-directions»; ma è costretto ad aggiungere: «Though they seem weak, they are not in fact very much weaker than the metrical stage-directions of the fifth century». I dubbi sono in parte ridimensionati da STOCKERT 1992, 380-381, che non esclude del tutto la paternità euripidea del quadro di genere presentato in una scena «an sich für den späten Euripides typisch».

do tutte le note dell'affetto filiale che ricambia e alimenta quello paterno. Ma poi, quando apprende che Achille, suo campione e difensore, ha corso il rischio di essere lapidato dall'intero esercito – ormai in preda a una sorta di delirio di massa nell'esigere il sacrificio e l'avvio dell'impresa – Ifigenia riprende la parola: l'annuncio eroico che ora intende offrirsi volontariamente alla morte smentisce nel modo più netto e radicale lo stato d'animo e le espressioni precedenti, presentando come sua 'scelta' la decisione che è costata angoscia, incertezza e ripensamenti ad Agamennone e a Menelao. Il miraggio della gloria, che trasformerà la sua figura in esempio inimitabile di coraggio e dedizione alla patria, richiede però non solo una misteriosa metamorfosi interiore, ma anche la revisione della figura di Elena fin qui delineata dal dramma; vendicarne il ratto significherebbe impedire per il futuro che i barbari infliggano oltraggi come questo ai Greci, e l'idea comporta una singolare dimenticanza: che il giudizio di Paride e le divinità in gara tra loro per la palma della bellezza siano stati la causa prima di quel rapimento. Ifigenia sembra stendere un velo di oblio sullo sfondo divino che tante volte è stato rievocato, dalle donne del coro e da lei stessa, nella sua monodia di lamento (1284-1312). Ma soprattutto ora non ha più importanza che Elena abbia tradito deliberatamente, perché conta solo il suo ruolo passivo di donna sottratta al marito e condotta oltremare in terra barbara. Al contraddittorio oscillare di Elena tra l'essere soggetto e oggetto di passione si aggiunge un'altra rielaborazione tendenziosa, che trasferisce sulla figura di Ifigenia il motivo della 'guerra per una sola donna' – martellante nell'*Agamennone* – e ne fa la premessa di una valutazione misogina sulla gerarchia tra la vita femminile e quella dei maschi: οὐ δεῖ τόνδε διὰ μάχης μολεῖν | πᾶσιν Ἀργείοις γυναικὸς οὔνεκ' οὐδὲ κατθανεῖν. | Εἷς γ' ἀνήρ κρείστων γυναικῶν μυρίων ὄρᾶν φάος²¹. La sorprendente ade-

²¹ *IA* 1392-1394: «Lui [*scil.* Achille] non deve venire a conflitto con tutti gli Argivi per una donna, e tanto meno morire. Un solo uomo merita di vivere più di mille donne». Poco prima la descrizione della moltitudine dei guerrieri in armi, pronti a salpare per affrontare i nemici e la morte per una patria oltraggiata, si chiudeva con una domanda retorica che ribalta lo stesso concetto (1390): ἢ δ' ἐμὴ ψυχὴ μί' οὔσα πάντα κωλύσει τᾶδε; «e la mia vita, la vita di una sola persona, impedirà tutto questo?». Il ragionamen-

sione di Ifigenia al più vieto luogo comune maschilista sembra raccogliere l'eco dei tanti passi eschilei in cui 'morire per una sola donna' veicola quasi sempre lo stesso pregiudizio sprezzante²².

In questa cornice una spia lessicale può suggerire come Euripide avesse immaginato il nuovo ruolo di Ifigenia quando, rimasta sola in scena col coro e quasi assumendosi la regia del rito sacrificale, intona un peana ad Artemide. Si può rilevare anzitutto la notevole deviazione dal quadro, evocato dalla parodo dell'*Agamemnone* e sempre presente sullo sfondo, del suo rapporto affettivo con il padre (240-246). Lì Ifigenia vorrebbe implorare individualmente, chiamandoli per nome, i capi dell'esercito: li conosce già, perché spesso li ha visti in casa durante i banchetti, quando intonava con voce verginale il peana cui il padre dava avvio alla fine del pasto, dopo la terza libagione in onore delle divinità (πατρὸς φίλου τριτόσπονδον εὔποτμον παιῶνα φίλως ἐτίμα)²³; al peana cantato in antifona con Agamemnone, nella cornice pacifica della vita ad Argo, si avvicenda dunque nella tragedia euripidea il peana che inaugura l'impresa di guerra, guidato dalla vergine che offre la sua giovane vita per consacrare il primato della Grecia e la gloria paterna (vv. 1528-1531), cui si unisce il gruppo di giovani donne calcidesi che ne celebra la scelta eroica. Sarà lei

to di Clitemestra, in Eur. *El.* 1024-1026, è peraltro un curioso precedente di quello di Ifigenia, perché ammette una possibile giustificazione al crimine di Agamemnone nel caso in cui la vita di una sola donna fosse stata immolata per salvare quella di molti (1026, ἔκτεινε πολλῶν μίαν ὕπερ), ma solo se fosse stato necessario difendere la città dalla conquista dei nemici, o proteggere la propria casa salvando gli altri suoi figli.

²² Cfr. Aesch. *Ag.* 62, 448, 799-804, 823, 1455-1457, 1465-1466. Cfr. anche Eur. *Tr.* 368-369. Si veda il commento di SAÏD 1990, 373, sulla luce ironica che sottende queste parole: «Cet argument aussi évidemment misogyne est en effet mis dans la bouche d'une femme et placé dans un contexte où il se détruit de lui-même. Dans le cas précis de la guerre de Troie, le sacrifice d'une femme – Iphigénie –, qui épargne, pour un temps, la vie d'un homme – Achille –, va précisément permettre une guerre pour une femme où des milliers d'hommes périront – à commencer par celui qu'Iphigénie prétend sauver».

²³ Per la sicura correzione di Hartung (245 s. παιῶνα, invece del trådito αἰῶνα) e per l'uso di cantare un peana mentre si versano le tre libagioni in chiusura del banchetto, si veda il commento di Fraenkel ad A., *Ag.* 245 ss. (FRAENKEL 1950, 140-141); in particolare: «Here the expression πατρὸς ... παιῶνα [...] suggests that either Agamemnon sings the start of the hymn and then his daughter joins in, or that immediately after the prayer all strike up the hymn, and the maiden's clear voice is heard above the song of the men. Iphigeneia shows reverence and honour to the pean by her share in it».

a «distruggere» Troia e i Frigi, canta nell'esordio trionfale – ἄγετέ με τὰν Ἰλίου | καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν (1475-1476) – e il coro le fa puntualmente eco: ἴδεσθε τὰν Ἰλίου | καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν | στείχουσιν (1510-1511)²⁴. La scelta, ribadita nella ripresa del coro, di un epiteto coniato da Eschilo per la paronomasia etimologica sul nome di Elena merita una riflessione. In *Ag.* 689-690 una serie eloquente di epiteti spiega come chi ha imposto il nome all'eroina ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως (682, «in modo assolutamente veridico») ha colto nel segno descrivendone la natura autentica: perché Elena, la sposa per cui si combatte, è «in modo davvero appropriato distruttrice di navi, di uomini, di città» (688-690, ἐπεὶ προεπόντως ἑλένας, ἔλανδρος, ἐλέπτολις). Il *trikōlon* allitterante comprende la sequenza ναῦς, ἄνδρες, πτόλις in associazione con il radicale ἐλ-, e garantisce così il senso decisamente negativo e la qualità rovinosa della donna fatale: il primo aggettivo può riferirsi solo alle navi degli aggressori, e dunque alle perdite subite dalla flotta greca nella traversata o nella lunga sosta in Troade (in *Ag.* 212, l'analogo *hapax* λιπόνους indica la diserzione di Agamennone, il suo eventuale abbandono delle navi riunite in Aulide per la spedizione); il secondo colma la distanza tra i due fronti, e riguarda le vite umane che si perdono da una parte e dall'altra nel corso della lunga guerra; l'ultimo, ἐλέπτολις, enfatizza la distruzione che accompagna la conquista della città nemica, ma senza il trionfalismo che dovrebbe sottendere la prospettiva dei vincitori.

²⁴ *IA* 1475-1476: «Conducentemi via: sarò la distruttrice di Troia e dei Frigi»; 1510-1511: «Vedete avanzare la distruttrice di Troia e dei Frigi». WEISS 2014 analizza il problema dell'autenticità e del modello formale cui aderisce la sequenza dei vv. 1475-1531: la seconda monodia di Ifigenia e il breve canto corale astrofico che le risponde, mentre si allontana per andare al sacrificio, sono interpretati in modo convincente come una struttura antifonale, in cui il canto corale celebrativo è avviato dalla stessa Ifigenia «marking her changed resolve to be sacrificed by transforming her previous performance of lament» (124). Le ripetizioni tra le due sezioni, il principale motivo dei sospetti relativi ai vv. 1475-1509 o, in alternativa, ai vv. 1510-1531, sono dunque deliberate e suggeriscono «an antiphonal exchange in the style of a paeon», proprio il genere di canto che era menzionato nelle istruzioni dell'eroina. «Although this paeon has a sacrificial context, the militaristic tone with which both songs start, picturing Iphigenia as the ἐλέπτολις of Troy, may also evoke the performance of a battle paeon, with the leader (here Iphigenia) beginning the song and being answered by the army (the chorus)» (125).

Si ricordi che Elena è all'interno della città, quando viene espugnata, e rappresenta insieme la morte dei Troiani che l'hanno accolta nella famiglia regale e di quanti, tra gli assediati, cadranno nell'ultima battaglia per restituirla al marito legittimo²⁵.

Il rilievo dato alla citazione di questo epiteto, reso ora funzionale all'ideologia dei conquistatori ma trasparente nel suo senso originale, benché sia il locutore ad attribuirselo orgogliosamente, offre quindi una prospettiva di lettura che non direi affatto ironica, anche se mina seriamente la possibilità di dare valore positivo alla guerra sostituendo al simbolo della rovina, Elena, il simbolo della salvezza, Ifigenia²⁶. L'esaltazione dell'identità comune dei

²⁵ La variante non poetica del termine, *ἐλέπολις*, un secolo dopo diventerà la denominazione di una macchina da guerra, una torre di legno montata su ruote, progettata da Demetrio Poliorcete per l'assedio di Salamina di Cipro (Diodoro Siculo XX, 48, 2). Mi sembra una curiosità rivelatrice il fatto che un poeta della Commedia Nuova riferisse questo appellativo alla cortigiana Lamia, l'amante preferita del Poliorcete. Conquistata nel bottino della città, era riuscita a dominare con il suo fascino Demetrio, ben più giovane di lei, e gli Ateniesi furono costretti a finanziarne i lussi e gli sperperi. Di qui il sarcasmo che investe la figura di Lamia nella vivace propaganda tesa a dimostrare che Demetrio «non era il liberatore delle *poleis* ma il loro più spudorato oppressore» (MASTROCINQUE 1979, 264); nella battuta del comico riferita da Plutarco mi sembra si possa scorgere anche la memoria del passo eschileo, se l'avverbio *ἀληθῶς* è un'eco di *πρεπόντως* (Ag. 687). La coloritura negativa è così assicurata in una definizione – «vera Helepoli», autentica 'distruttrice di città' – che evoca sia la macchina bellica, sia la figura di Elena. Cfr. Plut. *Demetr.* 16, 5-7; 27, 4, 1-2: *διό καὶ τῶν κωμικῶν τις οὐ φαύλως τὴν Λάμειαν Ἐλέπολιν ἀληθῶς προσεῖπε* (cfr. PCG, VIII, Adespota, fr. 698).

²⁶ I critici che hanno cercato di dare un senso alla citazione dell'epiteto di Elena inclinano tutti per una lettura ironica, ma nessuno di loro sembra notare la mutata accezione nel nuovo contesto: il riuso euripideo lo presenta nella splendida luce della conquista gloriosa, ma l'unica attestazione precedente è palesemente negativa, come garantisce nel suo insieme il *trikōlon* inventato da Eschilo. Si vedano comunque le osservazioni di LUSCHNIG 1988, 127: «The irony of the first victim of the Trojan war becoming its prime mover could not be made more plain than by the appropriation of that adjective *heleptolis* ('city-sacker') by Iphigenia, who has made herself Helen's active counterpart by voluntary taking Helen's Aeschylean epithet. Helen was only the 'gift of Aphrodite'. Iphigenia gives herself»; cfr. anche GAMEL 1999, 319; GIBERT 1995, 252-254; ΚΥΡΙΑΚΟΥ 2008, 249-250 e n. 18: «If the word was actually so rare, then the irony inherent in the recollection of the Aeschylean passage is quite intense. The young and virginal Iphigeneia, a national martyr-to-be, seeks to usurp the role of Helen, her adulterous aunt, as the catalyst of Troy's destruction. It is obvious, though, and not only through the Aeschylean echo, that the only woman that may legitimately be called the sacker of Troy is Helen, and whatever *kleos* is to be had from the sack of the city will be hers, or at least due to her». TORRANCE 2013, 161-162, nel quadro della sua indagine che mira a mettere in rilievo l'impegno metapoetico di Euripide, parla di un'appropriazio-

Greci non avrebbe potuto certo scegliere un termine che, più di questo, fosse simbolo della rovina collettiva e delle sofferenze che la guerra ha in serbo per l'esercito vittorioso e per quello sconfitto. La futilità dell'impresa troiana affiora così anche dall'epiteto che dovrebbe segnare il trionfo dell'ideale panellenico dalla prospettiva di una vittima innocente: la sua scelta di condividere i valori maschili, integrando il senso della propria esistenza nell'affermazione di unità e superiorità della stirpe greca, svuota quel principio di ogni credibilità, proprio perché fa leva sull'ipoteso dell'*Agamennone* cui pure, apparentemente, la costruzione dei personaggi di questo dramma si contrappone. La memoria del passo eschileo – agevolata dal gioco verbale etimologico – suggerisce che Ifigenia ha aderito con ingenuo entusiasmo alla convinzione della società maschile di poter stabilire le leggi di un corretto rapporto o, meglio, di una gerarchia culturale fra i popoli con la violenza aggressiva. Anche se i genitivi (Ἰλίου καὶ Φουγῶν²⁷) dovrebbero precisare che la distruzione è orientata solo sul nemico, lei sarà ἐλέπτολις proprio come Elena: dando avvio alla spedizione oltremare potrà anche considerarsi artefice

ne infelice dell'epiteto *heleptolis* da parte del personaggio di Ifigenia, che sembra del tutto noncurante e inconsapevole del ruolo di Elena nella mitologia greca: «It is not Iphigenia who will be remembered positively as the 'city-sacker', rather Helen will be *blamed* with that very epithet and the entire expedition's claim to glory will be brought into question by the impious behaviour of the Greeks at Troy». In tutti questi commenti, come spero sia ormai chiaro, si trascura la diversa focalizzazione da cui deriva in buona parte l'ambivalenza del termine, ora usato orgogliosamente benché evochi morte e distruzione: solo la memoria del brano dell'*Agamennone* può rendere conto della fiera rivendicazione di Ifigenia; non si tratta affatto di 'sostituirsi' a Elena, ma di sostituire un principio generale al caso particolare di Elena. Così Ifigenia si illude di nobilitare la guerra, condotta non tanto per una donna indegna ma, secondo quanto ha sostenuto Agamennone, per una causa giusta; anche nel nuovo quadro l'epiteto suggerisce tuttavia che ogni guerra provoca analoghi guasti nel fronte dei vinti e in quello dei vincitori, e Ifigenia non riuscirà a distinguere nettamente il suo gesto e il suo nome dall'esempio negativo e dal corpo di Elena (cfr. 1417-1418).

²⁷ Il secondo appare ridondante: STOCKERT 1992, 612, *ad v.* 1476, osserva che non si adatterebbe ad accompagnare l'epiteto, se non fosse che Φούγεζ indica spesso semplicemente la città di Troia (cfr. 1379). Nella *rhesis* in cui annuncia di aver mutato opinione, Ifigenia descrive lo scopo del sacrificio in termini che sembrano articolare la stessa sequenza eschilea; la traversata delle navi si associa all'obiettivo di radere al suolo la città dei Frigi, ma la distruzione ovviamente è riservata al solo nemico: *IA* 1379, *κὰν ἐμοὶ πορθμός τε ναῶν καὶ Φουγῶν κατασκαφαῖ* (cfr. *IA* 92 ed *Hel.* 196).

della vittoria finale su Troia, e così facendo assume deliberatamente (1374, ἐννοουμένην) lo stesso ruolo che in Eschilo Elena incarna in modo frivolo e quasi inconsapevole²⁸. Ai vv. 1495-1497, quando Ifigenia descrive cosa lei rappresenti per l'esercito costretto a indugiare nell'angusta baia di Aulide, i critici diffidano dell'espressione che evoca «lance smaniose di guerra per il mio nome» (δόρατα μέμονε δάϊ' ἰ ὄνομα δι' ἐμὸν)²⁹. Eppure anche questa immagine (che prevede l'impiego di un διά strumentale-causale: «per merito di, grazie al mio nome») insiste nel tono autocelebrativo e visionario: se ἐλέπτολις presagiva la distruzione finale di Troia, essa addita nel preludio sacrificale della guerra ciò che alimenta la mania dell'esercito. Ma il nome di Ifigenia innesca l'impresa e si proietta sul suo epilogo trionfante in modo opposto rispetto al nome di Elena, con l'ambizione di essere solo il simbolo positivo della guerra di cui non è certo la causa. Il suo atto di volontà, in apparenza libero e nobile, è tragico anche perché si può sovrapporre all'esito, non certo meditato, della trasgressione

²⁸ La lettura politica della tragedia, secondo cui Euripide si sarebbe convertito, alla fine della sua vita, alla causa di un panellenismo bellicoso, è efficacemente confutata da SAÏD 1990. Il termine Πανέλληνες compare, è vero, ai vv. 350 e 414, ma indica solo che l'impresa contro Troia è conforme alla volontà dell'insieme dei Greci. Ifigenia sembra anticipare argomenti della successiva propaganda patriottica e il rapimento di Elena è presentato come un'ingiustizia inflitta all'intera Grecia; ma il panellenismo come unione paradossale di guerra e concordia – giacché la concordia fra i Greci è la condizione preliminare e insieme la conseguenza della guerra contro i barbari – dovrà attendere il *Panatenaiico* di Isocrate per ricevere la sua prima formulazione. L'invenzione euripidea delle modalità violente con cui Agamennone avrebbe sposato Clitemestra (o la scelta di questa versione per il resto ignota) rivela inoltre l'intenzione ironica di demistificare in anticipo i luoghi comuni sui rapimenti di donne da parte dei barbari. Per concludere, bisogna dunque «renverser le rapport que l'on établit d'ordinaire entre la guerre de Troie et le sacrifice d'Iphigénie. Dans *Iphigénie à Aulis*, Euripide ne justifie pas le sacrifice par la guerre. Il utilise au contraire le sacrifice pour mettre en évidence l'injustice de la guerre». Per i legami tra il motivo del sacrificio umano femminile e il potere sovrano, cfr. BELTRAMETTI 2008.

²⁹ Si veda ad es. KOVACS 2003, 99: «In 1494, if μέμονε is correct then the ships or spears (δόρατα) are eager (to depart?) 'on account of my name', which is perilously close to nonsense (Helen might say this, not Iphigenia)». Per i problemi del testo si veda il commento *ad loc.* di STOCKERT 1992, 615. L'assimilazione tra "nome" e persona può apparire inconsueta in Euripide, che per lo più enfatizza invece la distinzione sofistica tra apparenza e sostanza, dunque tra il nome e la realtà che designa; ma cfr. 910, 938 s. e 947, dove proprio al "nome" di Achille si attribuisce la facoltà concreta di salvare o uccidere Ifigenia.

della seduttrice per antonomasia, rendendo alla fine irrilevanti la scelta del martirio e l'orientamento delle decisioni femminili: che sia l'adesione alla logica maschile della guerra, sfidando la morte, o la violazione delle norme della società patriarcale, con la scelta dell'uomo da amare, Ifigenia ed Elena prestano il proprio corpo e il proprio nome a una storia in cui sono solo oggetto dei desideri e delle azioni altrui, e non soggetto con vera autonomia di giudizio. La strategia di Euripide ne è acutamente consapevole, perché non muta il corredo dei motivi e delle parole chiave quando caratterizza l'eroismo di Ifigenia – nutrito di valori antitetici rispetto a Elena, passionale e infedele – e così attribuisce alla vittima del sacrificio propiziatorio un ruolo attivo nell'inaugurare la guerra, senza oscurare che sia stata l'altra a motivarla.

Alcuni tra gli spettatori avranno anche interpretato l'inattesa trasformazione di Ifigenia come un abbandono della causa dei vinti da parte del poeta, che tante volte l'aveva sostenuta in passato³⁰. Altri avranno ipotizzato che Ifigenia delinei un nuovo eroismo, per cui i valori del mondo eroico sono adesso integrati in quello della *philia* verso il padre³¹; o che altrimenti asseconi un pudico sentimento d'amore verso Achille, facendosi schermo degli argomenti, convenzionali per una vergine che si offre al sacrificio, suggeriti dal discorso di Agamennone³². Ma i più avvertiti avranno potuto intendere la nota stonata dell'idealizzazione della guerra, fomentata dalle ambizioni dei protagonisti maschili

³⁰ JOUAN 1966, 292 parla di «une claire conscience de la supériorité de la race et de la culture helléniques»; tuttavia il secondo stasimo presagisce la conquista della città senza trionfalismo e con partecipazione emotiva al destino delle donne troiane, di cui evoca le lacrime – insieme a quelle di Elena, che fra loro teme la punizione del suo tradimento! – nell'attesa di essere trascinate via per i capelli dai conquistatori (790-792): un topos che descrive tutte le vittime femminili della violenza bellica e qui le accomuna alla stessa Ifigenia (1365-1366, 1458). Gli accenti di questo coro non sono certo diversi da quelli delle *Troiane* o dal pacifismo di altre tragedie.

³¹ Cfr. McDONALD 1990.

³² Cfr. SMITH 1979; si veda GIBERT 1995, 237-239 e n. 74, per una discussione equilibrata di questa tesi e di quella di FOLEY 1985, 65-105 (il sacrificio di Ifigenia, che si compie con l'inganno di una cerimonia nuziale, di fatto si trasformerebbe in un vero matrimonio, perché il dramma fonde il linguaggio e i temi delle nozze con quelli del sacrificio volontario, così risolvendo in modo simbolico il conflitto tra interessi pubblici e privati, e correggendo la distorsione del *gamos* causata dall'eros privo di controllo di Elena).

e dal desiderio irrazionale della massa dell'esercito, e non ripudiata dalla vergine altruista che sembra affrancarsi dal ruolo di vittima passiva e impotente. Nello slancio patriottico condiviso in modo sorprendente con i suoi carnefici, definirsi *ἐλέπτολις* non significa dunque, per chi serbi memoria del passo in cui il coro di Eschilo deplora Elena, che Ifigenia si appropri del suo ruolo, né che lo stia parodiando; non significa rubare la scena alla *femme fatale* o all'eroismo di un mondo dominato dai maschi, con una mossa estetica che sovverte e riscrive i copioni precedenti³³. La tragica svolta messa in scena da Euripide in Aulide ruota intorno all'illusione che contagia tutti coloro che respirano l'atmosfera esaltata delle folle, quando si prepara una guerra 'punitiva'; la retorica della gloria si presta così a dissimulare, nel linguaggio che denota la violenza e la devastazione riservate ai vinti, l'abisso della sospensione dei valori umani che con esse si apre ai vincitori³⁴. Il pubblico di Euripide poteva intuirlo, e la cronaca contemporanea ne offre ancora una testimonianza inquietante.

ABSTRACT

The intertextual relationship between *Iphigenia at Aulis* and *Agamemnon* illustrates Euripides' dramatic strategy: namely, the transformation of the protagonist from an innocent victim into a voluntary martyr of the war against the barbarians. The Aeschylean echoes are associated with significant antitheses, and the most surprising of all is the ambivalent adjective *heleptolis*: first coined by Aeschylus to discredit Helen, it is reused here in the triumphant context of self-celebration within the antiphonal song in honour of Artemis which is sung by Iphigenia and

³³ Cfr. LUSCHNIG 1988, 124-127. L'infatuazione di Ifigenia per l'ideale panellenico è vista come una scelta estetica, per cui la guerra degli uomini viene ridotta a una proiezione del suo desiderio di gloria, anche da TURATO 2001, 46-54, 70-75.

³⁴ PADUANO 2005, 152, osserva a proposito dell'enigmatico cambiamento di Ifigenia: «è da chiedersi se sia effettivamente una *scelta* (paragonabile all'accettazione conscia delle imposizioni esterne che compiono Macaria, Polissena o Meneceo), o non piuttosto il contagio da parte di ciò che per eccellenza è irrazionale, il desiderio "folle" di combattere che si propaga attraverso i sinistri canali della psicologia delle masse». A una vera e propria follia difensiva, che le consenta di accettare una realtà su cui non ha nessun controllo, pensa SIEGEL 1980: «She deludes herself and dies for ignoble men and ignoble causes. In this portrayal of Iphigenia Euripides leads us to question the nature of heroism» (316).

Chorus (1476, 1511). This paper attempts to show that the Aeschylus' passage (Ag. 687-690) helps to understand the metamorphosis of Iphigenia: the language which should celebrate Iphigenia is the same as the one used to highlight the evil that Helen will do to Greeks and Trojans, and therefore unmasks the illusion of a *bellum iustum*.

KEY WORDS

Euripides – Iphigenia at Aulis – Helen – heleptolis – Aeschylus' Agamemnon – intertextuality – *bellum iustum* – brutality of war

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AÉLION R., *Euripide héritier d'Eschyle*, I-II, Paris 1983.
- BELTRAMETTI A., *Ifigenia e le altre. Archetipi greci del sacrificio femminile o degli incerti confini tra sacrificio, oblazione eroica e crimine politico nella cultura ateniese del V secolo*, «Storia delle donne», 4, 2008, 47-69 (<http://www.fupress.net/index.php/sdd/article/view/2812>).
- CHANT D., *Role Inversion and its Function in the Iphigeneia at Aulis*, «Ramus», 15, 1986, 83-92.
- FOLEY H., *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca and London 1985.
- FRAENKEL E. (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, II (Commentary on 1-1055), Oxford 1950.
- FUNKE H., *Aristoteles zu Euripides' Iphigeneia in Aulis*, «Hermes», 92, 1964, 284-299.
- GAMEL M.-K., *Iphigenia at Aulis*, Introduction, in M.-K. Gamel, N.S. Rabinowitz, B. Zweig, *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, New York-London 1999.
- GIBERT J., *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen 1995.
- GRIFFIN J., *Characterization in Euripides: Hippolytus and Iphigeneia in Aulis*, in C. B. R. Pelling (ed.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Oxford 1990, 128-149.
- JOUAN F., *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris 1966.
- JOUAN F. (éd.), *Euripide, Tome VII, Iphigénie à Aulis*, Paris 1983.
- KNOX B., *Second Thoughts in Greek Tragedy*, in Id., *Word and Action: Essays on the Ancient Theater*, Baltimore and London 1979, 231-249.

- KOVACS D., *Toward a Reconstruction of Iphigenia Aulidensis*, «Journal of Hellenic Studies», 123, 2003, 77-103.
- KYRIAKOU P., *Female kleos in Euripides and his predecessors*, in *Didaskaliai II. Nuovi studi sulla tradizione e l'interpretazione del dramma attico*, a cura di G. Avezzi, Verona 2008, 241-292.
- LAWRENCE S., *Psychology in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Prudentia», 21, 1989, 4-13.
- LESKY A., *La poesia tragica dei Greci*, ed. it. a cura di V. Citti, Bologna 1996.
- LUSCHNIG C.A.E., *Time and Memory in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Ramus», 11, 1982, 99-104.
- LUSCHNIG C.A.E., *Tragic Aporia: A Study of Euripides' Iphigenia at Aulis*, Berwick, Victoria 1988.
- MASTROCINQUE A., *Demetrios tragodoumenos (propaganda e letteratura al tempo di Demetrio Poliorcete)*, «Athenaeum», 57, 1979, 260-276.
- MASTRONARDE D.J., *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- MCDONALD M., *Iphigenia's Philia: Motivation in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 34, 1990, 69-84.
- MELLERT-HOFFMANN G., *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*, Heidelberg 1969.
- MICHELAKIS P., *Euripides: Iphigenia at Aulis*, London 2006.
- MICHELINI A.N., *The Expansion of Myth in Late Euripides: Iphigeneia at Aulis*, in M. Cropp, K. Lee, D. Sansone (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign, IL 2000 («Illinois Classical Studies», 24-25, 1999-2000), 41-57.
- PADUANO G. (a c. di), *Aristotele, Poetica*, Roma-Bari 1998.
- PADUANO G., *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari 2005.
- PAGE D.L., *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.
- PELLIZZARI D., *I due Agamennone dell'Ifigenia in Aulide*, «Dioniso», n.s. 2, 2012, 125-147.
- RUTHERFORD R.B., *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation*, Cambridge 2012.
- SAÏD S., *Iphigénie à Aulis: une pièce panhellénique?*, in M. Geerard (ed.), *Opes Atticae. Miscellanea philologica et historica R. Bogaert et H. Van Looy oblata*, The Hague 1990, 359-378.

- SIEGEL H., *Self-Delusion and the Volte-Face of Iphigenia in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Hermes», 108, 1980, 300-321.
- SMITH W.D., *Iphigenia in Love*, in G.W. Bowersock, W. Burkert, M.C.J. Putnam (eds.), *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M.W. Knox*, Berlin-New York 1979, 173-180.
- SORUM C.E., *Myth, Choice, and Meaning in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «American Journal of Philology», 113, 1992, 527-542.
- STOCKERT W. (Hrsg.), *Euripides, Iphigenie in Aulis*, I-II, Wien 1992.
- TORRANCE I., *Metapoetry in Euripides*, Oxford 2013.
- TURATO F. (a c. di), *Euripide, Ifigenia in Aulide*, Venezia 2001.
- VALGIGLIO E., *L'Ifigenia in Aulide di Euripide*, «Rivista di Studi Classici», 4, 1956, 179-202; 5, 1957, 47-72.
- WEISS N., *The Antiphonal Ending of Euripides' Iphigenia in Aulis (1475-1532)*, «Classical Philology», 109, 2014, 119-129.
- WALSH G.B., *Iphigenia in Aulis: Third Stasimon*, «Classical Philology», 69, 1974, 241-248.
- ZEITLIN F.I., *The artful eye: vision, ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre*, in S. Goldhill and R. Osborne (eds.), *Art and text in ancient Greek culture*, Cambridge 1994, 138-196, 295-304.

JAMES MORWOOD

Negative Capabiliy:
Shifts and Ambivalences in *Iphigenia at Aulis*

Aristotle notoriously levelled the charge of inconsistency against Euripides when he complained of *IA* that «the girl who beseeches is in no way like her later self» (*Poetics* 1454a31-3). He had a point. There is indeed an extreme discrepancy between her declarations at 1251-1252, «The person who prays to die is mad. To live basely is better than to die nobly», and at 1394, «It is better that one man should see the light of life than any number of women». Of course she is not the only character to change radically in the play. At 332 Menelaus accuses his brother Agamemnon of constantly shifting: «your thoughts are crooked, shifting with every moment». Then at 471 Menelaus himself totally reverses his own position and at 511 Agamemnon reverses his¹. The Old Man assures Agamemnon of his trustworthiness in 45 but then betrays him at 870-887. Clytemnestra makes her belief in a sense of shame clear in her first scene with Achilles (see especially 851-852) but later casts it aside (994, 1343-1344, cfr. 901) and, of course, will be totally transformed after her daughter has been sacrificed, as she foresees at 1171-1184. Changes of mind are embedded in the language of the tragedy: see 346, 388, 402-403, 500-501. Following in the footsteps of Bernard Knox², modern scholars have acknowledged the way in which Euripides has by this means prepared the ground for Iphigenia's famous reversal at 1368. Indeed, we are unlikely to be surprised when Achilles

¹ This article draws on the Introduction to a new edition of *Iphigenia at Aulis* which I am producing in conjunction with Christopher Collard for Aris and Phillips. It will be published in 2016. I am most grateful to Professor Collard for his comments on my draft.

I suspect that I shall not be alone in failing to be convinced by the argument of SYNOUDINOU 2013 that «Agamemnon never changed his mind with regard to Iphigenia's sacrifice».

² KNOX 1979 (chapter first published in 1966).

suggests that she may change her mind again when she sees the sword at her throat (1428-1429). And if the play's ending (1578-1629), the work of a far later writer than Euripides³, reflects his original conclusion (and a passage in Aelian suggests that it may well do so)⁴, overarching all is the change of mind of the goddess Artemis when she saves Iphigenia from the sacrifice that she has demanded if the Greeks are to sail to Troy.

Euripides has also set the scene for these reversals. For the play is located by Euripus, the narrow strait which separates the island of Euboea from Boeotia in mainland Greece. The current in this strait changes seven times a day (Strabo 1.3.12) and we know from Aeschines (3.90) and other writers that the name was used proverbially of an unstable man. The word Euripus recurs throughout the play (11, 166, 804, 813, 1323). The playwright may have stressed the setting of his tragedy by this strait with its famously shifting currents because he wished it to be an external symbol – an 'objective correlative', to use T.S. Eliot's term – for the psychological shifts that his characters undergo. Indeed, the shifting currents of human motivation are an essential feature of the play's mental geography⁵. It may be worth adding that just such labile traits in human behaviour would have been familiar to Euripides' contemporaries in Alcibiades, the most famous Athenian of the day, who would be likened by Plutarch to a chameleon in view of his extreme transformations⁶.

The volatile patterning of the play is compounded by two disconcerting moments which challenge complete confidence in what a speaker is saying. At the start of his speech of recantation Menelaus invokes his forebears Pelops and Atreus when he swears that he will be totally sincere (473-474); to make an oath by two famously treacherous characters in Greek mythology, the latter a notorious infanticide⁷, is certainly unsettling. And at the end

³ WEST 1981, 61-78.

⁴ NA VII 39; Eur. fr. 857 K.

⁵ MORWOOD 2001.

⁶ *Alc.* 23.4. For the ancient sources on this figure, see RHODES 2011, 1-4.

⁷ Another disconcerting moment comes when Clytemnestra speaks of Atreus with apparent approval at 1457.

of his speech the chorus' apparent commendation of his words, that they were worthy of Tantalus, another family member who is being punished in the Underworld for his evil dealing on earth (504-505), does nothing to add clarity. Thus it is surely unsurprising that Erasmus was just the first of a number of scholars who regard Menelaus' speech as insincere⁸. My own feeling, however, is that to take that view is unjustifiably definitive and that Euripides is undermining straightforward certainties. Who can say once and for all that the speech is sincere or insincere?

The whole presentation of the play's central political figures is in line with this pervasive ambivalence. To demonstrate this it will be helpful to give some impression of the political world of Athens as it manifested itself in the last years of the Peloponnesian War when Euripides wrote his tragedy. He died in 407/6 BC. S. Scullion has exposed the tradition of his death in Macedon, possibly torn to pieces by hounds, as an invention⁹. In his *Frogs*, staged early in 405 BC, Aristophanes causes his Euripides to participate in the discussion of the city, and, as Scullion remarks (392), «there is no hint that this is in any way inappropriate; the play lends itself naturally to the conclusion that Euripides died in Athens still fully involved in Athenian life».

All the evidence suggests that the vast majority of Athenians cherished their democracy. Established in 508/7 BC and developing along increasingly radical lines, it was interrupted only once before the end of the Peloponnesian War. This occurred in 411 after the catastrophic failure of the Sicilian expedition had undermined confidence in democratic government, when the assembly was induced to set up the regime of the Four Hundred, conceived as a powerful council of 400 and a notional body of 5,000 citizens «able to serve with their wealth and their bodies», i.e. men of hoplite status and above¹⁰. The Four Hundred have impressed nobody – they come across as self-serving Quislings vis-à-vis the Spartans – and after the latter had defeated an Athe-

⁸ ERASMUS 1506-1507, 270.

⁹ SCULLION 2003.

¹⁰ Thuc. VIII 65-70; Arist. *Ath. Pol.* 29-32.

nian fleet near the Euripus (the location, of course, of *IA*)¹¹, an *ad hoc* assembly deposed them and set up an intermediate regime based on the Five Thousand. That body won high praise from Thucydides who dubbed it «the best government the Athenians ever had, at least in my time»¹².

At this time the bulk of the Athenian fleet were on the other side of the Aegean on the island of Samos and the sailors committed themselves to the democratic cause. They thought of themselves as the true city of Athens and the fundamental indispensability of the fleet meant that it was their cause that prevailed. Thus the Five Thousand were doomed and were replaced by the restored democracy and it was the ναυτικὸς ὄχλος (the naval mob: 526, 914) who brought this about. They were the champions of democracy.

The theatre of Dionysus at Athens was a focal point for the expression of democratic feeling. In 410/9 the city Dionysia witnessed a set of highly politicized rituals, the taking of the oath of Demophantus against anti-democrats by the assembled citizens and the announcement of honours for the assassin of the oligarch Phrynichus, architect and leading agent of the anti-democratic revolution of 411 (ML 25.8-13). Furthermore a regular feature of the dramatic festival, probably continued through most of the fifth century, was the reading of a decree proclaiming a reward for killing any of the tyrants¹³.

The morale of the restored democracy was heightened by a succession of military successes under the inspirational leadership of Alcibiades. Euripides was to die before this (as we have remarked) deeply ambivalent figure fell into disfavour. Nor was he alive to witness the renewed democracy's most deplorable hour when the assembly illegally condemned to death eight victorious generals after the battle of Arginusae (406 BC) because bad weather had prevented them from saving the living sailors and the dead bodies from the wrecked ships – an episode which

¹¹ Thuc. VIII 95.

¹² Thuc. VIII 97.2

¹³ Aristoph. *Av.* 1074-1075 with Dunbar's note.

incidentally illustrates the citizens' care for the ναυτικὸς ὄχλος.

This time of upheaval and triumph but not yet of disaster was the backdrop against which *IA* was written. Clearly the question must be raised of how Euripides will have anticipated his fundamentally democratic audience's reaction in a number of significant ways. How would they have felt about the eagerness of the kings to fix things the way they want in secret (the fact that Agamemnon's planning in the prologue is set in the darkness of night may be relevant here)? What would have been their response to Agamemnon's view of Odysseus as a dangerous rabble-rouser on the grounds that he always sides with the ὄχλος (526) and that he might communicate their shady dealings to the army (528-533)? When told that Odysseus had been 'chosen' to lead Iphigenia to her death but was 'willing too' (1362-1364), would they have seen him as a malevolent abuser of popular feeling or a democratic agent of its expression? Above all, would they have viewed the ναυτικὸς ὄχλος with the mixture of contempt and fear with which the play's royal figures regard them (450, 526, 528-535, 914, 1264, 1357)¹⁴. These questions may be certainly worth asking if they make us pause before forming simplistic judgements on the participants in the tragedy at Aulis.

A reading which draws attention to the play's lack of stability will of course be able to accommodate the apparent double vision of Agamemnon's and Menelaus' account of the former's appointment as commander in chief and his reaction to Calchas' prophecy (84-105, 337-362).

Indeed, so comprehensively has Euripides created a sense of instability in this play that the search for clear answers to the questions it raises can prove seriously misleading. As Pascal remarked, the heart has its reasons which reason knows nothing about¹⁵. The poet John Keats identified the quality that «went to form a Man of Achievement, especially in Literature, and which Shakespeare possessed so enormously as *Negative Capability*,

¹⁴ They turn nasty later (1346-1357) but their initial enthusiastic welcome of the royal ladies (425-434) has shown them in a warmly sympathetic light.

¹⁵ *Pensées* 4.277.

that is, when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason». Coleridge, he felt, was «incapable of remaining content with half-knowledge»¹⁶. In *IA* Euripides surely evinces this quality in abundance. He immerses himself in his characters' situations and far from following scholarly logic he traces the contours of human motivation, responding to all its untidiness, its ambiguities, contradictions and perversities.

The question now arises of how such an analysis of the play's shifting currents may mould our response to the great speech of Iphigenia's later self in which she willingly embraces her destiny to die for the Greek cause (1375-1401). She assures her mother that she wishes to die gloriously; all of Greece looks to her, she says, to enable the sack of Troy and prevent future abductions of women such as that of Helen; Clytemnestra gave birth to her for the advantage all the Greeks and it is proper that one woman, herself, should sacrifice her life for wronged Greece; Achilles must not be endangered; better that one man should see the light of life than countless women; she cannot oppose Artemis; the sack of Troy will be her memorial and her legacy; Greeks must rule over barbarians, not barbarians over Greeks.

As an exemplar of the editorial approach to the play which aims to offer a text free of inconsistencies, seeing them as imported in subsequent interference with Euripides' original, I have settled on David Kovacs, a fine scholar from whom I have learned much and who has made a significant contribution to the debate on the play in the present century¹⁷. For him, Iphigenia's 'great turn-about speech' is in no sense ironic. We should not adopt «a suspicious critical stance» or be deterred «from reading the play in its plainest and most natural sense» (KOVACS 2002, 162-163). But what if the most natural way to read the speech is in fact rather complicated? Clearly Kovacs' approach to *IA* finds no room for *Negative Capability*!

¹⁶ Letter to George and Thomas Keats, Dec. 22, 1817.

¹⁷ I could equally well have chosen MARKONATOS 2012 who fully endorses Kovacs' editorial solutions.

Here a highly relevant factor is how we should view the cause of «Greece in all its greatness» (1378) and «all the Greeks» (1386), in other words, what response to the concept of the Panhellenism for which Iphigenia is sacrificing herself could Euripides have expected from his audience? Here we need to look back at the poetic tradition and (again) at the history of the fifth century BC and earlier.

Homer's *Iliad* is set in the final year of the Greeks' siege of Troy (12th century BC; the poem dates from c. 700 BC). 29 Greek communities have sailed against the barbarians in 1,186 ships. There is tension in the Greek high command, but fundamentally the Panhellenic force is united. Even Achilles, who withdraws from the fighting for a time with devastating consequences, returns to the battlefield. Thus a rudimentary form of Panhellenism was on display in the first work of Greek literature: indeed, the poet uses the word *Panhellenes* at II 530. And, as was to continue to be a key factor in the understanding of the concept, the values of «all the Greeks» were defined in part by their contrast with the barbarian culture of the Trojans¹⁸.

Lynette Mitchell has argued that «Panhellenism as a group of ideas with political significance dated from the earliest expressions of that identity (as a discrete and political entity) in the mid sixth-century»¹⁹. Such ideas seemed to Greeks looking back on the events of the early fifth century to have then found real-life expression. In 490 a Persian force invaded Greece and was defeated by 10,000 Athenians and 1,000 men from their ally Plataea at Marathon. The Spartans sent a force to help but its departure was delayed by a religious festival and it arrived only after the battle was over. Ten years later, in 480, the Persians returned in overwhelming force. Their progress was obstructed for a time at Thermopylae in North Greece by a small band of 300 Spartans but this was massacred. Subsequently, however, Panhellenic forces under Spartan leadership conquered the Persians in a sea battle at Salamis and in 479 on land at Plat-

¹⁸ The key texts here are HALL 1989 and 2005.

¹⁹ MITCHELL 2007, xxi, Chapter 1.

aea. The Greeks then conquered the Persians by land and sea at Mycale in Ionia. But in point of fact just *how* Panhellenic were these forces? We read in Herodotus that many Greek city-states fought alongside the Persians (VI 48-49; VII 138, 172-174) or did not take part at all (e.g. VII 148-153.1, 157-162, 168-169, VIII 73). Mitchell observes (78) that «rather than actually creating unity, the Persian Wars came to *represent* unity and the idealized condition of the Hellenic community». The unified community, in fact, was a 'utopian ideal'.

And indeed even the unity that had been achieved among the Greeks in the Persian Wars soon began to unravel. The Spartan commander Pausanias was recalled because of his tyrannical, indeed Asiatic behaviour and the Athenians were left as the leading members of the Greek fleet. Over the next twenty-five years what had started out as a league of allied Greek cities (called the Delian League by modern historians) became an Athenian empire from whose members the imperial city extorted money in a protection racket based on the threat – and at times the reality – of force. The second half of the fifth century was marked by more or less continuous warfare between Greek cities, most notably in the Peloponnesian War (431-404), which was a conflict between Sparta and her allies and the Athenians and hers. The war was in its final decade when Euripides wrote *IA*. In his lifetime he had witnessed the corruption of an ideal that was unattained until King Philip II of Macedon and Alexander the Great unified the Greek world by force of arms. Certainly his presentation in our play of a united Greek force (echoing Homer's catalogue of ships in the *parodos*) will have offered to his audience a stark contrast with the reality of the warring city states that confronted them. For one thing, Euripides' choice of women from Euboea for his chorus may have reminded the Athenians of the revolt of almost all of that island from their empire in 411 – an event that caused an unprecedented panic in the city (Thuc. VIII 95.7-96.1). Iphigenia sacrifices herself for the Panhellenic cause. But is it in reality a mirage, an empty ideal?

Panhellenism was to find its most eloquent exponents in the fourth century in the speeches of Lysias and Isocrates (the lat-

ter's espousal of the cause being vitiated by the fact that he saw Philip of Macedon, that enemy of the freedom and independence of Greek city states, as the Panhellenic leader). However, Xenophon reports a Spartan admiral called Callicratides complaining in 406 BC that the Greeks were very wretched because they were fawning on the barbarians for the sake of money, and saying that if he got back home safely (he didn't) he would do his level best to reconcile the Athenians and the Spartans (*Hellenica* I 6.7). And if Gorgias' *Olympic Oration* can be dated to 408 as seems probable, it too is contemporary with Euripides' writing of his tragedy. Philostratus says that because Gorgias saw that the Greeks were divided among themselves, he advocated concord (*homonoiā*) «by turning against the barbarians and persuading them [i.e. the Greeks] to make the prize of arms not each other's cities, but the land of the barbarians» (DK 82 B 8a)²⁰. His counsel finds its echo in *IA* when Agamemnon says that if he runs off to Argos rather than sacrificing his daughter and thus enabling the fleet to sail against the Trojans, the Greeks will come to Argos and sack it (533-535). In causing Agamemnon to assert the primacy of war against the barbarians, Euripides is invoking what was to become a mantra of the Panhellenic ideal²¹.

In view of all this, in any objective sense the jury must surely be out on whether Euripides' could assume a favourable understanding of Panhellenism in his original audience²². Here too there is a characteristic ambivalence. My own (subjective) feeling is that the Panhellenic motif has been hammered out in the play with such monotonous insistency (370, 410, 965-967, 1271, 1352, 1378, 1386, 1393) that it has taken on the hollow boom of an empty slogan. Iphigenia's great speech (from 1375 to 1401) is, among other things, an extended set of variations on the theme enunciated in Agamemnon's tawdry rhetoric at 1271-1275²³. So

²⁰ MITCHELL 2007, 12.

²¹ See e.g. Lysias, *Olympic Oration*, Isocr. *Paneg.*, Xen. *Hell.* VI 5.33-34.

²² MARKANTONATOS 2012 sums up the critical debate on this in his valuable note 6 on 192.

²³ Cfr. MASTRONARDE 2010, 238: «This dramatic coup should, I suggest, be viewed in terms of a kind of automatism of character-shaping rhetorical elaboration that asks

yes, she is sacrificing herself for an empty ideal. I also find a strong element of hysteria in her speech. This is partly because it is delivered in trochaic tetrameters, a metre well adapted to agitation²⁴, and partly because her expression is so extreme, above all in the notorious 1394, valuing the life of one man above that of countless women. The speech of «the girl who beseeches» (1211-1252) certainly has its extreme moment when Iphigenia declares – shockingly for a Euripidean princess – that «to live basely is better than to die nobly» (1252), but, as she confronts the reality of extinction in the earlier speech, its direct iambic trimeters communicate the genuine emotional truth that I feel is lacking from her change of heart in the later one.

Such speculation is altogether alien to Kovacs' methodology with *IA*. «By the end of the play – he writes – the whole community is playing its part: the Greek chieftains and their soldiers are eager to fight and risk their lives, Agamemnon [...] sees the necessity of sacrifice, and Iphigenia is willing to offer her life for Greece. Only Clytemnestra holds out» (KOVACS 2002, 163). Does this bland and temperate summation really square with Agamemnon's assertion that «among the Greeks there rages some mad desire (some Aphrodite is mad)» to sail to Troy (1264-1266)²⁵? Has the poet of *Trojan Women* been converted at the end of his life to a view of the Trojan War as a commendable Panhellenic enterprise? Surely not, in the light of the horrors of that war so vividly conveyed at 773-793²⁶. At least one Greek chieftain, Achilles, is

an audience both to appreciate the noble gesture and to suspect that it involves some self-delusion». Note Iphigenia's constant (obsessive?) use of the words *Hellas* and *Hellen* at 1378, 1381, 1384, 1386, 1389, 1397, 1400, 1401, 1420, 1446, 1456, 1473, 1502. TURATO 2001, 44-45, finds in Agamemnon's Panhellenic utterance «un altro, ambiguo, livello di intenzionalità»: as well as the obvious possible pressures that lead him to speak «è difficile non cogliervi *anche* l'intenzione di indurre Ifigenia ad accettare il sacrificio della vita, a trasformarlo da violenza subita in 'morte bella' [...], da atto crudele e impuro in propiziatorio rito panellenico».

²⁴ Her speech follows on the trochaic tetrameters of the exchange between Clytemnestra and Achilles (1345-1368) with its extraordinary sense of excitement, tension and pressure.

²⁵ See E.K. Anhalt's review of Kovacs, *Euripides*, Vol. 6, in *Bryn Mawr Classical Review*, 23 Dec. 2003.

²⁶ I concede, however, that there are good reasons for deleting these lines.

still game to try to save Iphigenia and dubs her patriotic decision ἀφροσύνη («folly», 1424-1430). Kovacs brackets these lines, as do other editors. Most tellingly of all, the Loeb editor ignores the observation of the chorus of Calchian women, who comment at the end of her turn-about speech. In their two lines (1402-1403) they balance their tribute, «The part you play, maiden, is a noble one», with the words «But fate and the goddess – that is where the sickness lies» (τὸ τῆς τύχης δὲ καὶ τὸ τῆς θεοῦ νοσεῖ). The chorus see that something is terribly wrong and attribute this in part to Artemis' role in the matter. An attack on a divinity is fighting talk from a Greek tragic chorus and should not be ignored. It comes across with particular emphasis since the chorus say nothing else in the course of this episode²⁷.

I would follow the chorus in their balance of admiration and distress. Yes, Euripides endows Iphigenia with a kind of heroism when she makes a coherent pattern out of her own life in the cruel and anarchic world of *IA* where humans are at the mercy of malevolent or chaotic forces whether divine or human. However, I also believe that the high patriotic ideals adopted by Iphigenia are viewed by Euripides as false ones – a belief prompted in part by the fact that the play was written as the Peloponnesian War neared its end, a war in which the Greek city states had torn each other apart and the fighting had lost any sheen of glamour and nobility. Spartans and Athenians may be moored in alliance with each other around the bay at Aulis (247-249, 265-267) in our play, but in historical fact within two or three years of its composition Sparta finally defeated and occupied her hated rival Athens²⁸.

In his sensitively calibrated discussion of Iphigenia's change of heart – a discussion to which this paragraph is greatly indebted – J. Gibert summarizes the numerous attempts that have been made to discover plausible motivations for Iphigenia's new-found self-dedication to death²⁹. These are interesting, if only in showing how various commentators have found her transformation

²⁷ Strangely enough, Kovacs does not bracket these lines.

²⁸ For a similar reluctance to find a single significance in Iphigenia's change of heart, see GAMEL 1999, 310.

²⁹ GIBERT 1995, 227-248.

understandable. Albin Lesky feels that she is influenced by two factors: Agamemnon's Panhellenic justification of the war (1269-1275) and the reported threat against Achilles' life (1373, 1392)³⁰. He shies away, however, from saying what Foley states explicitly: that Iphigenia's emphasis in her monody (1283-1335) on Paris and Helen shows an «awareness of her own dilemma in the larger mythical/historical context»: she accepts the demand of the myth that she must die so that the Trojan War can take place³¹. G. Mellert-Hoffman argues that Iphigenia is no longer a childish little girl. She has heard the Panhellenic justification for war and achieves maturity³². A. Green proposes that Iphigenia's change of mind is the result of her Oedipal love for her father³³. H. Siegel finds consistency in her character in that she cracks under pressure and goes mad³⁴. M.A. Harder argues that she is putting on an act³⁵. A hardy perennial among would-be solutions, one founded on Lesky's view, is that Iphigenia is motivated by love for Achilles and chooses to sacrifice herself for her intended husband³⁶. What strikes me as a more convincing suggestion than any of the above is that Iphigenia has been caught up in the war hysteria that has swept through the army.

None of these suggestions can be 'proved' from the text. If any of their proponents believe that they have definitively unlocked a mystery, they are fooling themselves. In fact, the main value of these ideas would presumably be their usefulness for a director of the play or an actor of the role of Iphigenia seeking to make her change of heart convincing psychologically. However, the va-

³⁰ LESKY 1972. For the second motivation, see also SANSONE 1991 and MICHELAKIS 2002, 84.

³¹ FOLEY 1985, 83.

³² MELLERT-HOFFMANN 1969, 86. MARKANTONATOS 2012, 193 argues the same, adding that she presents us with the convincing manifesto for Panhellenism that Agamemnon has so singularly failed to deliver («In an admirable and opportune display of strategic intelligence Iphigenia has the strength of mind to espouse a compelling vision of Panhellenic achievement in spite of all the horrible consequences of her sacrifice. Indeed, her deliberate self-abnegation serves as a dim foreshadowing of hope for the future»).

³³ GREEN 1983, 154; FOLEY 1985, 101 with n. 67; RABINOWITZ 1983, 24-25.

³⁴ SIEGEL 1980, 315; cf. O'CONNOR-VISSER 1987, 123.

³⁵ HARDER 1986, 29 with n. 33.

³⁶ See e.g. SMITH 1979, 174.

riety of these more or less plausible suggestions is very much in line with the overall argument of this article. The tragedy resists attempts to classify its themes and characters in any simplistic, straightforward manner³⁷. To take it seriously is to find the space to respond to its shifts and ambivalences, to the *Negative Capability* of a great playwright. Only thus shall we be able to see it for the mature masterpiece that it so triumphantly is.

ABSTRACT

One key feature of *Iphigenia at Aulis* is the readiness with which the characters change their minds. This is appropriate to the location of the play by the Euripus, a strait well known for its shifts of current; indeed, its name was used proverbially of an unstable man. These shifts are reflected in an ambivalence that characterizes much of the play: definitive assessments of what characters are saying prove elusive. The poet John Keats identified the supreme quality in creative literature as «Negative Capability», the capability of being «in uncertainties, mysteries, doubts». If Euripides possessed this quality, it is inappropriate to form a conclusive judgement on whether Iphigenia's turn-about speech is sincere, self-deluding or ironic: it could be all or any of these. This lack of definition is characteristic of the tragedy as a whole.

KEYWORDS

changes of mind – Euripus – objective correlative – democratic theatre – Keats – Negative Capability – Iphigenia – Panhellenism

³⁷ MICHELAKIS 2002, esp. 84, 112, feels the need to pass a final verdict on Achilles as he appears at the end of the play. His definitive single-minded summation strikes me inappropriate to *IA*.

BIBLIOGRAPHY

- ERASMUS D. (trans.), *Euripidis Hecuba et Iphigenia in Aulide*, 1506-1507, in J.H. Waszink (ed.), *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami I.i*, Amsterdam 1969, 193-359.
- FOLEY H.P., *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca, NY 1985.
- GAMEL M.-K., *Euripides, Iphigenia at Aulis*, in R. Blondell, M.-K. Gamel, N.S. Rabinowitz, B. Zweig (eds.), *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, New York and London 1999.
- GIBERT J., *Changes of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen 1995.
- GREEN A., *The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Greek Tragedy*, Cambridge 1979.
- HALL E., *Inventing the Barbarian*, Oxford 1989.
- HALL E., *Recasting the Barbarian*, in E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford 2006, 184-224.
- HARDER M.A., *Iphigeneia: naïef, narcotisch of normal?*, «Lampas», 19, 1986, 21-33.
- KNOX B., *Second Thoughts in Greek Tragedy*, in B. Knox, *Word and Action*, Baltimore and London 1979, 231-249.
- KOVACS D. (ed. and trans.), *Euripides, Bacchae, Iphigenia at Aulis, Rhesus*, Cambridge, Mass., 2002.
- KOVACS D., *Toward a Reconstruction of Iphigenia Aulidensis*, «The Journal of Hellenic Studies», 123, 2003, 77-103.
- LESKY A., *Zu Darstellung seelischer Abläufe in der griechischer Tragödie*, in R. Hanslik, A. Lesky, H. Schwabl, W. Kraus, J.Th. Kakridis (hrsg.), *Antidosis: Festschrift für Walther Kraus zum 70. Geburtstag*, «Wiener Studien», 5, 1972, 209-226.
- MARKANTONATOS A., *Leadership in Athens: Wise Policy and Firm Resolve in Euripides' Iphigenia at Aulis*, in A. Markantonatos, B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-century Athens*, Berlin 2012, 189-218.
- MASTRONARDE D., *The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- MELLERT-HOFFMAN G., *Untersuchungen zur Iphigenie in Aulis des Euripides*, Heidelberg 1969.
- MICHELAKIS P., *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge 2002.

- MITCHELL L.G., *Panhellenism and the Barbarian in Archaic and Classical Greece*, Swansea 2007.
- MORWOOD J., *A Note on the Euripus in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «The Classical Quarterly», 51.2, 2001, 607-608.
- O'CONNOR-VISSER E.A.M.E., *Aspects of Human Sacrifice in the Tragedies of Euripides*, Amsterdam 1987.
- RABINOWITZ N., *The Strategy of Inconsistency in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Classical Bulletin», 59, 1983, 21-27.
- RHODES P.J., *Alcibiades*, Barnsley 2011.
- SANSONE D., *Iphigenia Changes her Mind*, «Illinois Classical Studies», 16, 1991, 161-172.
- SCULLION S., *Euripides and Macedon, or the Silence of the Frogs*, «The Classical Quarterly», 53.2, 2003, 389-400.
- SIEGEL H., *Self-delusion and the Volte-face of Iphigenia in Euripides' Iphigenia at Aulis*, «Hermes», 108, 1980, 300-321.
- SMITH W.D., *Iphigenia in Love*, in G.W. Bowerstock, W. Burkert, M.C.J. Putnam (eds.), *Arktouros: Hellenic Studies Presented to B.M.W. Knox on the Occasion of his 65th Birthday*, Berlin and New York 1979, 173-180.
- SYNODINOU K., *Agamemnon's Change of Mind in Iphigeneia at Aulis*, «Logeion», 3, 2013, 50-65.
- TURATO F., (a c. di), *Euripide, Ifigenia in Aulide*, Venezia 2001.
- WEST M.L., *Tragica V*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 28, 1981, 73-78.

DIEGO PELLIZZARI

L'Ifigenia in Aulide sul grande schermo:
Cacoyannis optimus translator

Per definire il rapporto che intercorre tra *Ifigenia in Aulide* (*IA* d'ora in poi) tramandata nel corpus euripideo e la trasposizione cinematografica realizzata dal regista greco Michael Cacoyannis (*Iphigenia*, 1976) credo sia legittimo e analiticamente fecondo fare ricorso al modello operativo della traduzione. Il film infatti si muove, in massima parte, lungo il solco delle articolazioni diegetiche, tematiche e ideologiche del dramma antico, e il carattere delle sequenze prive di una corrispondenza diretta con quest'ultimo mi pare che aiuti più a confermare che a contraddire tale assunto: a un'analisi attenta, le innovazioni del film rivelano comunque un nucleo generativo nel testo dell'*IA*, o quantomeno una scrupolosa sintonizzazione con il suo tessuto narrativo ed espressivo¹.

È chiaro che, in un caso come il nostro, il modello della traduzione si può applicare solo in termini analogici o metaforici, venendo a mancare, tra l'*IA* e l'intreccio di linguaggi propri dell'arte cinematografica, l'omogeneità e la corrispondenza biunivoca che caratterizzano invece il rapporto tra un testo letterario e la sua traduzione in altro testo; senza contare che il lavoro di rielaborazione svolto sistematicamente anche sulle sequenze che seguono da vicino il dramma antico sarebbe leggibile in modo più rigoroso mediante gli strumenti messi a punto per l'analisi di rifacimenti e riscritture – quelli che Genette chiama «palinsesti». Tuttavia l'ipotesi analitica di un film-traduzione mi pare globalmente valida perché al cuore del procedimento di Cacoyannis sta un patto di fedeltà al testo di partenza che accosta una parte sostanziale del suo lavoro al ventaglio dei procedimenti concreti

¹ Per una puntuale e sistematica distinzione tra le parti riprese dall'*IA* e quelle aggiunte o rielaborate da Cacoyannis cfr. McDONALD 1983.

con cui si confronta istituzionalmente un traduttore, specie un traduttore di opere finalizzate a una messa in scena, in cui prevale cioè la centralità della *performance*. È il caso in cui più che mai la traduzione, nel compiere l'impresa di gettare un ponte tra epoche, culture, modalità espressive e quadri di pensiero difformi, deve colmare la distanza tra due mondi in maniera che il messaggio passi 'in presa diretta', senza la mediazione di commenti, parafrasi o note esplicative. È il caso cioè in cui la fedeltà al testo di partenza meno che mai può permettersi di derogare alla fedeltà nei confronti dello spettatore contemporaneo e al suo diritto di comprendere e godere, ed è perciò nello spazio di un delicatissimo equilibrio tra la libertà del gesto creativo e il vincolo di fedeltà all'originale che il regista-traduttore si trova a lavorare².

Recuperando la celebre affermazione di Schleiermacher – «O il traduttore lascia il più possibile fermo l'autore, e muove il lettore verso di lui, o lascia il più possibile fermo il lettore, e muove l'autore verso di lui»³ – possiamo dire senza dubbio che Cacoyannis rinuncia in questo film a qualunque operazione straniante, ritualistica o espressionistica, e si muove in pieno nel solco della seconda opzione – quella che con termine un po' improprio si definirebbe 'naturalizzante'. Lo fa senza ricorrere però a un'attualizzazione massiccia o a gesti facili ed esteriori: l'ambientazione della vicenda rimane saldamente fedele al *setting* antico e il lavoro trasformativo sul testo è condotto, per così dire, dall'interno, in modo omeopatico. Su questa linea molte operazioni di semplificazione e alleggerimento anche notevoli – l'uso del greco moderno e della prosa anziché del verso, il taglio e la concentrazione delle battute (in certi casi, la loro espansione), l'eliminazione della deissi e di forme di ridondanza e didascalismo tipici della dizione tragica – sono perfettamente comprensibili proprio nel quadro (per noi, lo ripeto, analogico) della traduzione. Giova a tal proposito più che mai la riflessione di Guido Paduano sui problemi posti al traduttore dalle discrepanze interculturali tra i codici, ideologici e formali, che separano l'opera di partenza e quella di

² Su tutto questo cfr. PADUANO 1996, in particolare 144-146.

³ *Ibid.*, 133.

arrivo, discrepanze che rischiano di creare opacità e straniamenti privi di corrispondenza nell'originale, e che pertanto, proprio in nome della traducibilità, richiedono forme di attualizzazione⁴.

Un chiaro esempio in tal senso è l'eliminazione dalla sceneggiatura del concetto espresso nei vv. 749-750 dell'*IA*, a conclusione di una battuta monologica in cui Agamennone, dopo aver cercato di convincere Clitemnestra a ritornare ad Argo, esclama: «Un uomo avveduto dovrebbe prendersi una sposa brava e virtuosa, o non sposarsi affatto»⁵. È una battuta che data la situazione – è Agamennone che sta perpetrando un inganno terribile ai danni della sua famiglia, come lui stesso ha appena ammesso, mentre sua moglie reclama il sacrosanto diritto di accompagnare la figlia alle nozze – suona quasi grottesca, e non a caso ha stimolato tentativi di espunzione anche tra gli editori del testo greco⁶. Che sia o non sia euripidea, la battuta rientra in una tendenza gnomica generalizzante, tautologica e perentoria, tipica del linguaggio tragico, e può assumere valore ironico in relazione alla cattiva fede di Agamennone. Ma per uno spettatore contemporaneo un'affermazione del genere, in un momento di alta tensione nella definizione del rapporto tra moglie e marito, non potrebbe che risultare disastrosamente comica.

Sulla stessa linea è l'eliminazione dalla sceneggiatura della battuta ai vv. 1151-1152 in cui Clitemnestra, di nuovo posta a confronto diretto con il marito, gli ricorda come, sebbene lui le abbia barbaramente strappato e ucciso il figlio nato dalle prime nozze con Tantalò, lei lo abbia perdonato e sia poi diventata una moglie perfetta. Un comportamento del genere, lodevole per una donna nel quadro dei valori della civiltà antica, è talmente remoto dalla sensibilità moderna – per motivi che vanno dalla diversa percezione del neonato a ragioni di concorrenza genealogica e di eredità – che avrebbe soltanto disturbato l'immagine di Clitemnestra come madre esemplare, e creato un bizzarro controesempio alla

⁴ *Ibid.*, 137 sgg.

⁵ Per la traduzione di questo, come di altri passi dell'*IA*, cfr. FERRARI 2006. La traduzione della sceneggiatura filmica è mia.

⁶ Non è impossibile che la battuta possa alludere a Elena, anche se il contesto immediato rema in senso contrario.

situazione in corso, l'assassinio di una figlia sentito come imperdonabile.

La necessità di attualizzare e naturalizzare assume dimensioni macroscopiche nel caso del Coro, l'elemento forse a più alto tasso di convenzionalità del teatro greco, quindi il più contrastante rispetto alla verosimiglianza ricercata per statuto dal cinema classico. La tipica istituzione collettiva che scandisce l'azione drammatica alternando musica e danza alle parti recitate ha nel film un carattere quasi residuale. Le donne di Aulide sono sostituite dal corteggio di Ifigenia, ragazze di Argo che seguono la principessa come compagne di giochi, ed espletano le funzioni corali in modo molto limitato – esprimono solidarietà, fanno da cassa di risonanza (visiva più che sonora) ad alcuni momenti di alta tensione emotiva, mantengono alcune battute degli stasimi, riedite in salsa *gossip* – mentre l'insieme dei messaggi e dei valori espressivi legati al Coro dell'*IA* è, dove conservato, variamente disseminato e ridistribuito: basti pensare alle inquadrature iniziali che traducono visivamente, come vedremo, il catalogo delle navi ricalcato dalla parodo (164-302)⁷, o alle funzioni della colonna sonora.

Altre modificazioni sono ispirate da un atteggiamento di schietta *aemulatio*, laddove la traduzione, pur seguendo da vicino il testo di partenza, ambisce a migliorarlo valorizzandone al massimo il potenziale espressivo. Ascriverei a questo orizzonte scelte come quella, discreta, di eliminare la presenza di Ifigenia dal durissimo confronto tra Agamennone e Clitemnestra (1098 sgg.), che nel film avviene così in solitudine (il piccolo Oreste è spettatore passivo), e quella di posticipare la supplica al padre della stessa Ifigenia, che nell'*IA* seguiva immediatamente la *rhesis* di Clitemnestra (1211 sgg.): una rimodulazione del ritmo narrativo grazie alla quale entrambe le scene assumono un rilievo assai maggiore.

Sono solo piccoli esempi di un lavoro capillare e pervasivo, impossibile anche solo da riassumere.

Per passare invece alle espansioni narrative che non trovano

⁷ Cfr. *Il. II* 484 sgg.

un riscontro diretto nel testo dell'*IA*, credo si possa fare una distinzione tra due gruppi: quelle per cui la categoria della traduzione, ampliando ulteriormente la sua duttilità, sembra ancora applicabile, e quelle per cui lo è in modo scarso o nullo.

Al primo gruppo ascriverei, ad esempio, la lunga inserzione riguardante la partenza e il viaggio di Clitemnestra, Ifigenia e Oreste da Argo/Micene verso l'Aulide. Nel testo dell'*IA* questa parte non c'è, ma essa costituisce, a ben vedere, non solo una ricostruzione quasi ovvia di quanto è avvenuto nel tempo predrammatico, ma anche – nella misura in cui il viaggio delle donne entra in rapporto, attraverso un pregnante montaggio alternato, con l'angosciosa attesa di Agamennone, che fa maturare la sua prima *metabole* – una resa efficace della tensione dialettica tra il personaggio sulla scena e lo spazio extrascenico, compendiato nell'*eisodos* che mette in comunicazione con Argo. Questa tensione nel testo antico c'è, trova un'esplicitazione nel prologo anapestico (l'acme nel motivo della fretta, 138 sgg.) e va postulata fino all'arrivo del primo messaggero (414 sgg.). Il film non fa che dispiegare per esteso una dimensione narrativa e spazio-temporale che il teatro ha trattato in modo ellittico e sintetico, mediante le sue convenzioni e selezioni. Non solo, ma il film sfrutta a sua volta le proprie convenzioni, quelle legate alla specificità del suo linguaggio, per tradurre in immagine quanto nel testo teatrale rimane, per così dire, impalpabile. Esemplare è il raccordo che mette in relazione un piano medio di Agamennone tormentato e un campo lungo dei carri in marcia, facendo così percepire la seconda inquadratura come una soggettiva del sovrano, quindi come una sorta di visione interiore – in realtà i carri sono ancora lontani, come si capisce dall'inquadratura successiva, che riqualifica il campo lungo come una falsa soggettiva.

Un discorso analogo vale per la serie di elementi non riconducibili a nessun passo dell'*IA* intercalati nella sequenza in questione, come le cure di Clitemnestra nei confronti della figlia insonne, e in generale il grande spazio dedicato alla dimensione femminile, domestica e pacifica, fortemente contrapposta a quella maschile del campo acheo, violenta, caotica e minacciosa. *Non*

verba sed vim, verrebbe da dire con Cicerone, poiché queste espansioni, sebbene del tutto originali, sono plasmate con linee e colori che si ricavano dall'insieme del dramma⁸.

Il modello della traduzione esaurisce invece la sua applicabilità laddove rinveniamo nel film materiale radicalmente innovativo o rielaborato in modo da entrare in opposizione con le linee portanti del testo di partenza. Questo avviene, ad esempio, con la cruda scena di caccia in cui i soldati greci abbattono il bestiame custodito dai sacerdoti, incluso un cervo sacro ad Artemide. Qui si rielabora un episodio narrato nei *Canti Cipri*⁹, con un senso completamente modificato, perché nel film non è Agamennone a uccidere l'animale (men che mai a vantarsi di essere arciere migliore della stessa Artemide), ma uno dei soldati, che il sovrano cerca anzi di bloccare, in linea con la caratterizzazione positiva del personaggio impostata all'inizio. L'episodio, pur evocando l'atmosfera di un sacrilegio – al lettore di Omero viene subito in mente l'uccisione delle vacche del Sole –, serve paradossalmente a spingere nell'irrilevanza la sfera del sacro, perché introduce il motivo dell'ostilità personale di Calcante nei confronti di Agamennone. Il vaticinio che richiede il sacrificio di Ifigenia diventa in Cacoyannis una pura invenzione dell'indovino rancoroso, in combutta con Odisseo. È questa la più consistente modificazione del film rispetto al sistema assiologico dell'*IA*, il quale prevede sì l'espressione del dubbio nei confronti del divino e una forte marginalizzazione degli dèi, ma non una riduzione del sacro a pura materia umana, peraltro degradata.

La modificazione si riflette, oltre che sulla valutazione generale degli eventi, sull'epilogo del film, dove nessun intervento

⁸ Lo è perfino il finissimo dettaglio dei drappi rossi, stesi per far cambiare d'abito alle donne scese dal carro: un'allusione ai drappi purpurei che Clitemnestra, nell'*Agamennone* di Eschilo, faceva (o, in una prospettiva narrativa, farà) calpestare al marito prima di ucciderlo. Poco prima, nella scena della ninna nanna, Ifigenia appoggia la testa su un vello ugualmente rosso. A prescindere dalla questione se l'*IA* sia stata scritta come antefatto all'*Agamennone* – e quindi una sorta di apologia di Clitemnestra –, essa è comunque ricca di allusioni alla tragedia eschilea (cfr. MICHELAKIS 2006, 28-29, e in questo stesso volume MIRTO 2015), e lo spunto 'intertestuale' di Cacoyannis si pone fedelmente su questa linea.

⁹ *Cypria*, 41, fr. 23 (I) Bernabé.

divino viene a salvare Ifigenia e nessun racconto miracoloso a lasciare un barlume di speranza a Clitemnestra¹⁰.

Al di là delle singole operazioni valutate di per sé, è di particolare interesse osservare come il film si relaziona con i due nodi, centrali nell'economia dell'*IA*, delle *matabolai* di Agamennone e Ifigenia. Anche in questo caso il ricorso al modello della traduzione si rivela utile, facendo riferimento in particolare al suo inevitabile ruolo ermeneutico: «La traduzione costringe a *scegliere*, a dichiarare con piena onestà intellettuale l'immagine che ci si è fatti del testo»¹¹, e se tale affermazione si riferisce in primo luogo al vaglio minuto della singola parola o frase da portare da una lingua all'altra, essa vale nel nostro caso per la globale caratterizzazione dei personaggi, con il loro comportamento e le loro motivazioni.

Riguardo ad Agamennone, il pendolo della critica oscilla tra due opposti giudizi: o considerarlo un personaggio debole, impossibilitato ad affermare la sua volontà, costretto a sacrificare la figlia a causa del furore bellico che ha invaso l'esercito greco, oppure un ambizioso che si allea alle circostanze e sfrutta la smania di guerra dei suoi uomini per giustificare un atto sì aborrito, ma nella gerarchia dei suoi valori preferibile a dover rinunciare alla gloria dell'impresa troiana; una decisione quindi che, proprio per la sua inconfessabilità, lo costringe o a fingere o a convincersi di essere ben più debole di quello che è, fino a una condizione psichica di autoinganno¹².

¹⁰ In ogni caso, come scrive MICHELAKIS 2006, 64, a proposito del dramma antico: «There is a strong sense that Iphigenia is going to be sacrificed not because of Artemis, or because the gods are all too powerful, but because mortals demand it or are unable to avert it. [...] The diminished role of Artemis in *IA* allows the drama of human motivation and responsibility to unfold yet more clearly». Il che ridurrebbe anche sotto l'aspetto del divino la distanza tra Cacoyannis e l'*IA*, quasi fino a far considerare la laicizzazione una delle possibili scelte autorizzate dall'originale – quindi una scelta 'traduttiva'.

¹¹ PADUANO 1996, 147.

¹² Credo che la duplicità delle interpretazioni rispecchi in questo caso l'effettiva presenza nel testo di due opposte intenzionalità autoriali, come ho cercato di mostrare in PELLIZZARI 2012, affrontando il problema delle interpolazioni in relazione al personaggio di Agamennone.

A prima vista, Cacoyannis opera una scelta nettissima rispetto a questa dicotomia. Il prologo del film – quanto precede la comparsa del titolo *Iphigenia* – non fa altro che farci imboccare l'*eisodos* che conduce al campo acheo e rendere palpabile il senso di incombente minaccia emanato dell'esercito greco. Sin dalla prima inquadratura – il sole sospeso, immerso nel canto incessante delle cicale – il film dà un enorme rilievo a quel che nell'*IA* è sintetizzato in due versi (87-88): la terribile *aploia* che paralizza e sfianca gli Achei. Impressionante la sequenza che traduce visivamente il catalogo delle navi cantato nella parodo dell'*IA*, ma con differenze molto eloquenti: se infatti nel testo la descrizione è mediata dalle donne del Coro con uno sguardo ammirato ed eroticamente marcato, che trasmette una incantata sensazione di vastità e meraviglia, nel film il freddo occhio della cinepresa inquadra navi immobili, vuote, quasi spettrali: puri strumenti bellici in attesa, riempiti solo da un minaccioso sonoro che evoca guerra (le trombe) e un'indistinta moltitudine (le voci). Il senso di immensità della flotta, reso da una vorticoso carrellata che fa percepire il numero delle navi come infinito, è l'unico tratto rimasto in comune con la parodo.

Tutto quel che segue – la gran massa dei Greci in cerca di refrigerio sulla riva del mare, il cordone di uomini che, chiudendo gli Atridi in una pericolosa strettoia (verrebbe da dire in un'*aporia* in senso etimologico), li schiaccia nell'ambiguità di un'obbedienza pronta a trasformarsi in rivolta, le scene di caos scatenato per procurarsi il magro rancio, la macellazione sacrilega degli animali già ricordata – costituisce una *climax* che ribadisce, rincarandolo, lo stesso messaggio.

Nella sequenza successiva al titolo è lo stesso spazio extrascenico a invadere, per così dire, la scena e stringere d'assedio gli Atridi: la moltitudine reclama una decisione. Qui Cacoyannis ha sfruttato in anticipo e con una forza straordinaria elementi che nel testo emergono più avanti, contaminando la narrativa del prologo giambico (49-114) con il ritratto di Odisseo come demagogo capace di mettersi a capo dell'armata (801-818, 1338-1368), in sinergia con Calcante. La differenza assume un rilievo ancora maggiore se si considera che, per buona parte del dramma eu-

ripideo, questi ultimi elementi sono veicolati soggettivamente come paure di Agamennone, quindi non per forza credibili – è il caso in particolare dell'ambizione di Calcante – e si sostanziano di un'oggettiva forza coercitiva solo verso la fine. Anche particolari minuti come il fatto che il sovrano, nel film, fa annunciare all'esercito che il sacrificio richiesto da Artemide si farà – non sapendo ancora di quale sacrificio si tratti – rimano nella stessa direzione: Agamennone, manovrato da Calcante, si ritrova ad aver assunto un impegno con i soldati, ad averli rinfrancati nella loro sete di conquista. È così costretto a gestire il contraccolpo di una folla scatenata ed esultante, che sotto il controllo di Odisseo invoca il sacrificio a gran voce e insieme inneggia al sovrano e a Troia – una situazione che veicola di nuovo tutta l'ambiguità di un potere sottomesso alla psicologia della massa e al ricatto di chi sa manovrarla.

Tutto questo sposta l'assetto del personaggio in modo tale da farne uno schiavo della necessità e inserirlo in un quadro di generale impotenza? Sarebbe un'imperdonabile ingenuità affermarlo.

Se il ruolo coercitivo dell'esercito è stato straordinariamente valorizzato da Cacoyannis, che ha liberamente tradotto e amplificato i dati dell'*IA* dando una ricostruzione verosimile di quanto potrebbe essere accaduto *ab origine*, ciò non intacca l'efficacia di quella straordinaria macchina di smascheramento reciproco, e poi di reciproca deresponsabilizzazione, che è il primo episodio del dramma, tradotto dal regista, direi, 'alla lettera': uno dei momenti più efficaci della tragedia antica nella rappresentazione delle dinamiche di persuasione, autoconvincimento, falsificazione della realtà – di come la realtà venga costruita, anche surrettiziamente, dal consenso dei dialoganti – oltre che nella messa in campo, per lo spettatore, di una sfida di decifrazione non lineare.

Dopo aver preso la decisione di non sacrificare più sua figlia, tocca prima ad Agamennone sentirsi rinfacciare, da suo fratello, l'amara verità. Contrariamente a quanto ha raccontato al vecchio servitore, non è stato Menelao che l'ha costretto a impegnarsi a sacrificare sua figlia: è la sua sfrenata ambizione che l'ha fatto venire a patti con la coscienza, ed è la sua stessa mano che ha scritto

la lettera con l'inganno delle nozze con Achille¹³. Agamennone non smentisce la ricostruzione, ma, in un momento di luminosa, lucidissima onestà, ammette di aver perso il senno, e di averlo ora riacquistato. Smaschera poi non solo il fratello riguardo alle vere ragioni della sua perorazione della guerra – il recupero della pessima moglie Elena – ma l'intera impresa troiana come una follia collettiva dettata dalla sete di ricchezze, e il vaticinio di Calcante come pura invenzione – due elementi che screditano ancor più che nell'*IA* le motivazioni della spedizione. Dopo l'arrivo del carro con Ifigenia, però, i due fratelli si invertono le parti. La *metabole* di Agamennone, che rinuncia con eccessiva rapidità alla gestione degli eventi, desta sospetto di per sé – e sappiamo ormai che il sovrano ha già accettato una volta il prezzo altissimo del sacrificio sotto il pungolo dell'ambizione – mentre la simmetrica *metabole* di Menelao, che, colpito dalla disperazione del fratello, comincia a produrre argomenti per salvare Ifigenia, ha la funzione di raddoppiare questo sospetto¹⁴: possibile che le risorse dell'amore paterno cedano di nuovo – ora che la partenza è a portata di mano – alla brama di comandare le mille navi¹⁵? La

¹³ A guardar bene, questa affermazione di Menelao è già visualmente veicolata nel nesso causa-effetto implicito nel raccordo tra l'ultima inquadratura della macrosequenza al campo Acheo e la prima della sequenza ad Argo: dopo il campo/controcampo tra Agamennone, acclamato dall'armata, e Odisseo, che l'armata manipola, lo sguardo accigliato del sovrano abbandona gli occhi del demagogo e si rivolge, in contemporanea con quello che sembra un sospiro di sollievo, proprio ai soldati. Agamennone abbozza un sorriso, mentre il fumo che sale davanti al suo volto si carica di valori simbolici (offuscamento, incendio di Troia ecc.). Dopodiché, con uno stacco netto, si passa a Clitèmnestra che, ricevuta la lettera del marito con l'inganno delle nozze, chiama a gran voce Ifigenia.

¹⁴ Sebbene il pentimento di Menelao sembri causato da un sussulto di compassione e assennatezza, non è impossibile ipotizzare, sia per l'*IA* sia per il film, che esso dipenda anche dal non volere la responsabilità del sangue di Ifigenia, col risultato di scaricare sul fratello maggiore la decisione, fino in fondo. Eloquenti i vv. 498-499: «Se ti senti impegnato dall'oracolo su tua figlia, basta che non me ne senta impegnato io: ti cedo la mia parte».

¹⁵ Si percepisce benissimo in questo punto del *plot* come l'elemento della segretezza della profezia – che molto probabilmente caratterizzava una prima versione dell'*IA* – abbia una ricaduta essenziale sulla credibilità dello scaramento e dei timori di Agamennone. Se l'esercito fosse già a conoscenza – e quindi in attesa – del sacrificio, è assai più plausibile che il paventato arrivo di Ifigenia costituisca un evento irreversibile. In tal caso, Agamennone sarebbe davvero impossibilitato ad agire, e la tragedia nel suo insieme offrirebbe lo spettacolo di un'umanità la cui capacità di controllare gli eventi è ridotta in polvere. Cfr. PELLIZZARI 2012, 140.

traduzione filmica in questo caso lascia apprezzare tutto il valore della recitazione e della prossemica nell'orientare il significato delle parole e le intenzioni, spesso opposte, celate sotto di esse – *in primis* gli occhi sfuggenti, vero elemento-guida nel marcare l'incapacità di Agamennone di guardare dritto alla sgradevole verità (come invece farebbe Medea). Se l'ambizione prevale, il suo va interpretato come un atteggiamento volontaristico e demiurgico, per quanto negato e inconfessabile: di fronte a Menelao che cerca, in modo inaspettato – e quasi indesiderato – di trovare una soluzione, Agamennone si fa carico di sistemare la cose per convincere il suo interlocutore, e probabilmente anche se stesso, che ormai il sacrificio è inevitabile. I fratelli fanno pace, si rinfrancano l'un l'altro, condividono lo sgomento e l'afflizione constatando che in effetti non c'è via d'uscita, e concludono che la guerra tanto disprezzata, ahimè, si dovrà fare. Da questo momento in poi, di fronte alle manifestazioni di amore incondizionato di Ifigenia, come alle dure, ineludibili occhiate interrogative di Clitemnestra, inizia l'inferno personale di Agamennone, marcato dal *leit-motiv* della fuga dello sguardo¹⁶.

Se la traduzione costringe a scegliere, è pur vero che «le appartiene certamente il compito di conservare l'ambiguità del testo, quell'ambiguità che istituzionalmente compete alla letteratura»¹⁷. Cacoyannis è riuscito nello stesso tempo a far intuire la dimensione volontaristica di Agamennone e a dare massimo risalto a quella coercitiva dell'esercito, facendosi interprete di una dupli-

¹⁶ «Perché non mi guardi? [...] Solo uno sguardo, un bacio...» (cfr. IA 1238), chiede Ifigenia nella supplica che esordisce con le parole: «Se avessi la voce di Orfeo...». Proprio a una contaminazione con il mito di Orfeo – penso ad esempio a un'interpretazione straordinaria come quella di Calzabigi-Gluck – fa pensare il modo in cui Cacoyannis ha reso il continuo fuggire di Agamennone dallo sguardo di Ifigenia, come se una sola occhiata bastasse a ucciderlo. I momenti in cui invece il sovrano riesce a sostenere lo sguardo mi pare siano quelli in cui si fa interprete fino in fondo delle proprie menzogne, quando ne è persuaso lui stesso. Paradigmatica la lite con Clitemnestra che traspone IA 1131 sgg., dove alla domanda di lei se intende uccidere la loro figlia, Agamennone la guarda dritto negli occhi urlando: «Cosa dici? Quale follia ha avvelenato la tua mente?», e poi: «Come posso rispondere a questa domanda disumana in modo umano?». L'inconfessabilità della scelta mostruosa è tale che qui non siamo più in presenza di simulazione, ma ai margini della dissociazione.

¹⁷ PADUANO 1996, 147.

cità che percorre il testo dell'*IA* in maniera non necessariamente contraddittoria: permette di esplorare con coerenza i confini reali della dialettica tra comandare e obbedire, e i processi psichici che consentono, a chi vuol compiere qualcosa che non potrà mai ammettere di voler compiere, di sfruttare la forza costrittiva delle circostanze per costruirsi la confortevole trappola della necessità.

Con buona pace di Aristotele, che nella *Poetica* (54a 32-33) individua nella *metabole* di Ifigenia un esempio di incoerenza – poiché «quella che supplica non assomiglia in nulla a quella successiva» – la messa in scena di Cacoyannis dimostra che l'opposizione di due 'stati di personalità' antitetici, per quanto sorprendente, si rende perfettamente credibile e comprensibile nella specificità della situazione: Ifigenia è senza dubbio alcuno – lei sì – schiacciata dalle circostanze e costretta a fare di necessità virtù, a scegliere il modo in cui morire e a darsi una buona ragione per farlo, forse oltre la soglia dell'autoinganno. L'alternanza tra violenta espressione di rifiuto per la morte (legata al principio di auto-conservazione) e la sua ferma e pacata accettazione (in base alle pressioni della realtà) si lascia tra l'altro ricondurre a un tipico modulo euripideo, che giustappone un momento di patetica effusione delle emozioni a uno di analisi razionale, nel nostro caso con un *surplus* di verosimiglianza rispetto agli analoghi esempi in *Alceste* o *Medea*, perché «il cambiamento di atteggiamento della protagonista non si pone più come il nesso di due 'momenti' irrelati tra loro, ma viene presentato come il risultato di un processo psicologico che si realizza all'interno del personaggio stesso»¹⁸; la *metabole* è infatti frutto di una riflessione che avviene durante il lungo dialogo tra Achille e Clitemnestra (1345-1368), vera e propria cerniera tra rifiuto e accettazione.

Il film, nel tradurre questo passaggio, aggiunge un'ulteriore motivazione al voltafaccia, valorizzando un elemento che nel testo dell'*IA* non viene esplicitato, ma che è del tutto plausibile sia in gioco anche nel dramma antico: il destarsi in Ifigenia

¹⁸ DI BENEDETTO [1971] 1992², 63-64.

del sentimento amoroso per Achille¹⁹ – l'interesse dell'eroe per la ragazza di fronte al coraggio da lei mostrato viene apertamente dichiarato (1404-1415). Una scelta che si pone sulla linea della ricezione moderna – a partire da Rotrou, i rifacimenti espandono l'elemento amoroso fino a farne l'asse drammatico principale²⁰ – e che nella fedeltà programmatica al testo antico si traduce nel film in una storia d'amore brevissima, ma anche dolorosamente intensa, nutrita com'è dall'ambivalenza di Ifigenia tra la volontà di sacrificarsi per Achille e – ulteriore aggravio alla rinuncia della vita – il dover sacrificare anche Achille alla pressante richiesta della collettività²¹.

Quel che il film esclude è invece l'opzione di una Ifigenia impazzita, che come un'invasata assuma gli argomenti patriottici con roboante orgoglio; una possibilità che il testo autorizza (cfr. v. 1430, in cui Achille dice: «Non permetterò che tu muoia per la tua folle esaltazione»), e che entrerebbe in sistema con le generali accuse di follia che rimbalzano da un personaggio all'altro e investono sia la Grecia nel suo complesso che la divinità con la sua atroce richiesta.

La critica di Aristotele non diventa, mi pare, più persuasiva neanche se consideriamo, invece del contrasto tra le emozioni, quello tra le argomentazioni, ovvero i due quadri ideologici sottesi alla volontà di vita e alla volontà di morte²². Nel dramma euripideo Ifigenia elenca molteplici ragioni per offrirsi in sacrificio, tutte però inficiate a un qualche livello: 1) l'assunzione del punto di vista paterno sul fatto che *lui* non abbia avuto scelta lo è dalla strategia drammatica che evidenzia il ruolo della sua ambizione;

¹⁹ Cfr. GIBERT 1995, 237-239.

²⁰ Cfr. PADUANO 2009.

²¹ Cacoyannis ha valorizzato intensamente l'immagine, radicata nella tragedia greca, del matrimonio con la morte o con Ade che sostituisce lo sposo (cfr. e.g. Soph. *Ant.* 806 sgg.; *IA* 1398 sg.). Nel film Ifigenia annuncia la decisione di offrirsi senza opporre resistenza con le parole: «Portami il velo nuziale, e la corona», e durante l'ascesa verso l'altare sul quale deve essere sacrificata – e verso il quale procede vestita da sposa, per breve tratto scortata dal padre – l'alternativa tra lo sposo umano e la morte è magnificamente resa nell'opposizione delle figure di Achille, vicino e ancora pronto a salvarla, e Calcante, in cima alla collina, avvolto nei suoi terrificanti drappi neri.

²² Cfr. PADUANO 2009, 61-63.

2) l'assunzione della retorica panellenica di una guerra giusta e legittima, dal discredito che quasi tutti i personaggi hanno gettato sulle sue reali motivazioni; 3) l'assunto del maggior valore di un solo uomo rispetto a mille donne, dalla dignità eroica mostrata dai personaggi femminili a spese della meschinità di quelli maschili; 4) la volontà divina, dal carattere condizionale e non vincolante del vaticinio; 5) lo slogan relativo a una naturale superiorità dei Greci sui barbari fondata sulla libertà dei primi, dal fatto che i personaggi greci che agiscono sulla scena si dichiarano o sono di fatto schiavi delle circostanze. La contraddittorietà di tutti questi argomenti non si articola però attraverso le convinzioni soggettive di Ifigenia. Queste, dopo la *metabole*, si modificano solo in relazione alla possibilità di intervento del padre: di fronte alla mostruosa marea dell'esercito, la ragazza comprende che davvero Agamennone, anche volendo, non può salvarla (*non più, mi sento di aggiungere*)²³. Ma il suo pensiero riguardo alla guerra rimane costante: nelle sue parole è sempre Elena l'oggetto del discredito – al punto che Ifigenia, dopo la *metabole*, si dipinge coerentemente come un'anti-Elena²⁴ – mai il principio di legittimità per cui i Troiani devono giustamente pagare l'insulto perpetrato ai danni dei Greci col rapimento.

Gli argomenti di Ifigenia si stagliano invece in tutta la loro

²³ Credo che sia invece più giusto assegnare all'oscillazione emotiva tra principio di autoconservazione e principio di realtà la valorizzazione della bella morte in quanto apportatrice di fama, in opposizione all'affermazione frontalmente contraria, di ascendenza omerica (*Od.* XI 488-491), con cui Ifigenia aveva suggellato la chiusa della supplica al padre: «La cosa più dolce per gli uomini è vedere la luce, sottoterra è il nulla; è pazzo chi si augura di morire. Vivere male è meglio che morire bene» (1250-1252). Cacyonnis modifica leggermente questi versi («è meglio essere infelici ma vivi, che morti e pieni di gloria») trasformandoli in un'amarissima frecciata all'ambizione di Agamennone – «morti» prende chiaramente valore metaforico.

²⁴ Cfr. vv. 416-420. Peraltro mi sembra perfino eccessivo parlare di un pensiero di Ifigenia sulla guerra per definire quello che è un atteggiamento infantile e affettivo verso un evento odiato perché la allontana dall'amatissimo padre. In ogni caso è paradossale che Ifigenia, contrapponendosi a Elena, affermi di salvare la Grecia e impedire col suo sacrificio spargimenti di sangue, quando sarà proprio lei ad aprire la strada alla morte di tanti uomini (cfr. MIRONO 2015, che mostra come il linguaggio con cui Ifigenia si autocelebra è lo stesso che nell'ipotesto eschileo designa il male inflitto da Elena a Greci e Troiani). Che il paradosso sia o no componibile nel quadro assiologico del testo antico, diventa esplosivo nella ricezione moderna del film.

ambiguità in una prospettiva esterna al punto di vista del personaggio, e nel disegno complessivo del dramma pongono allo spettatore l'urgente questione di come interpretarli.

Percorsa com'è da venature paradossali, la *metabole* di Ifigenia porta al punto di massima problematicità una serie di questioni ruotanti intorno al tema della guerra – sacrificio e patriottismo, opposizione tra Greci e barbari, ideale panellenico, tensione tra individuo e comunità, tra retorica e politica, sfiducia nei profeti e nel potere della parola, assenza di una cornice morale che legittimi l'azione – che nascono in un contesto storico preciso – gli ultimi anni della Guerra del Peloponneso – e a quel contesto vanno relazionate in primo luogo. La loro problematicità è tale che, nel tentativo di ricostruire le possibili risposte di un'*audience* antica, gli studiosi hanno potuto interpretare il senso del sacrificio volontario nelle opposte direzioni di una netta condanna della guerra e di un momento di propaganda patriottica, un invito a tutta la Grecia a unirsi nell'impresa contro i Persiani, assimilati miticamente ai Troiani²⁵. È fuor di dubbio che uno spettatore antico avrebbe condiviso appieno affermazioni come la superiorità degli uomini sulle donne o dei Greci sui barbari: ne è un esempio lo stesso Aristotele, che nella *Politica* (1252 b8) cita il v. 1400 dell'*IA* per illustrare la sua concezione della schiavitù. Eppure, lette nel contesto del *corpus* euripideo, tali affermazioni non possono che sconcertare, dato il ruolo spesso protagonista che vi assumono tanto le figure femminili quanto gli stranieri (a volte coincidenti, come nel caso di Andromaca o di Medea). Su questa linea, è ben probabile che il meccanismo per cui tali affermazioni arrivano dopo il *coup de théâtre* del voltafaccia sia funzionale a destare sospetto, a destabilizzare l'identificazione emotiva e far prendere le distanze dalla rappresentazione – lo stesso meccanismo messo in atto dalla *metabole* di Agamennone, ugualmente spiazzante e finalizzata a far sospettare lo spettatore dello scoramento esibito dal sovrano²⁶.

²⁵ Cfr. MICHELAKIS 2006, 73-81.

²⁶ Dalla citazione della *Politica* si potrebbe dedurre che Aristotele abbia completamente scavalcato il rovesciamento ironico apparentemente suggerito dal testo, e questo lascia capire meglio la sua perplessità di fronte alla *metabole* di Ifigenia, la cui asprezza

Quale che sia il senso da attribuire al testo euripideo – un problema che lascio aperto – nessun dubbio rimane riguardo all'interpretazione proposta da Cacoyannis. Tutto il grumo di ambiguità del dramma, ereditato dal film in blocco e rimodulato, esplose in direzione antibellicista e demistificatoria. Spostato nei paradigmi culturali della modernità, con poche modifiche, il testo dell'*IA* offre tutto il necessario per dare voce in modo potentissimo a istanze culturali e ideologiche quali pacifismo, femminismo, anticlericalismo, smascheramento della retorica e della persuasione occulta, analisi dei comportamenti delle masse, abuso dell'innocenza, psicologia dell'inganno e dell'autoinganno. La presenza pervasiva dell'armata e la sua caratterizzazione come una massa sorda, violenta e inflessibile, che ossessivamente reclama il sacrificio e che è manovrata da un Odisseo implacabile, è solo l'elemento più vistoso che fa prevalere, nel giudizio dello spettatore, la condanna e il discredito integrali sulle ragioni della guerra.

Dei cinque punti elencati sopra, il terzo e il quinto – i più irricevibili per la contemporaneità – nel film sono addolciti e rimodulati: il terzo in una battuta che tralascia il genere femminile per il singolo individuo (Ifigenia dice di Achille: «Sarebbe un peccato sprecare tale coraggio per una vita senza importanza come la mia»), anche se, come rilevato, a tematizzare con forza il contrasto tra l'universo maschile e quello femminile a tutto vantaggio del secondo sul primo lavora il film nella sua interezza; il quinto punto con la battuta, rivolta a Clitemnestra: «Dovresti essere grata del fatto che siamo Greci, e non barbari o schiavi», la cui pungente ironia è sottolineata dal duro sguardo che Ifigenia punta sull'esercito e su Odisseo. Il secondo e il quarto punto risultano invece aggravati: il secondo dall'affermazione di Agamennone per cui il vero motivo della guerra è la sete d'oro dei

è funzionale proprio a una sollecitazione del dubbio, alla proposizione di angoscianti interrogativi che compromettono un'adesione immediata, come sempre avviene in Euripide quando si afferma la superiorità dei Greci sui barbari (cfr. PADUANO 2009, 63). In relazione alla «*shock tactic*» perseguita con l'uso sistematico dei voltafaccia, volendo utilizzare le categorie aristoteliche sarebbe forse più corretto inserire Ifigenia nell'insieme dei personaggi «coerentemente incoerenti» (cfr. MICHELAKIS 2006, 32, 115).

Greci, il quarto dalla rimozione della dimensione del divino: venendo a mancare la concatenazione causa-effetto tra il sacrificio e il sollevarsi dei venti, tutta la faccenda assume il profilo di un agghiacciante e inutile rituale demagogico.

In questo quadro la *metabole* di Ifigenia misura il livello di violenza raggiunto non solo dalla costrizione fisica – compendiate splendidamente nella sequenza in cui la ragazza è braccata dai soldati nel bosco, come il cervo del prologo²⁷ – ma soprattutto da quella psicologica e ideologica. È una vittima ingenua e innocente che interiorizza almeno in parte i valori maschili e la retorica bellicista dell'armata, veicolata *in primis* dall'amatissimo padre, all'incolpevolezza del quale la ragazza crede fino alla fine: in tal senso è delegato a Clitemnestra, che non è altrettanto ingenua, il compito di contraddire la figlia, peraltro in condizioni proibitive, perché contraddirla significa disingannarla in un momento in cui necessita di tutte le risorse dell'ingenuità²⁸.

Le ragioni elencate da Ifigenia per morire bene, tolte la salvaguardia della dignità personale e della vita di Achille, in Cacyannis prendono tutte l'amaro sapore di ragioni sbagliate. C'è uno scollamento totale tra la realtà dei fatti e gli 'ideali' che la ragazza si ritrova suo malgrado a incarnare. Parallelemente c'è uno scollamento, nella fruizione di queste commoventissime scene, tra un'identificazione piena e totale – diciamo 'col cuore' – e un inevitabile e necessario distacco con la mente, una specie di 'fruizione scissa'. Arriverei a sostenere che tale fruizione scissa sia interpretabile come un meccanismo metalinguistico che mette in guardia sui rischi dell'identificazione stessa, poiché fa fare esperienza nello stesso tempo di un irresistibile desiderio di cedere all'identificazione e della proibizione razionale a cedervi (noi non dobbiamo credere a Ifigenia, che ha creduto ad Agamennone, anche se vorremmo). Avanzo questa ipotesi per Cacyannis, nel contesto di ricezione di una generazione ben consapevole dei ri-

²⁷ Sulla corrispondenza tra la caccia al cervo e la caccia ad Ifigenia, cfr. McDONALD 1983, 159.

²⁸ Del piccolo Oreste, Ifigenia dice alla madre: «allevalo e fammelo diventare un uomo importante» (cfr. IA 1450), con la possibilità di un inquietante riferimento a replicare il modello di Agamennone.

schi della retorica patriottica e della falsificazione verosimile, ma sappiamo benissimo che la civiltà greca non era meno avvertita in merito, e non a caso tutte le premesse e potenzialità di questa fruizione scissa stanno nelle dinamiche destabilizzanti che gestiscono la risposta dello spettatore nel testo antico. Un altro motivo che incoraggia a descrivere l'operazione di Cacoyannis come più vicina alla traduzione che non alla riscrittura o al rifacimento.

«C'è una maturità postuma anche delle parole che si sono fissate»²⁹, ha scritto Benjamin in un saggio sul compito del traduttore che, volendo continuare la nostra analogia, vale la pena ricordare (e riadattare) per quella parte che intende le grandi opere d'arte come organismi immersi nella vita, dunque capaci di sopravvivere proprio grazie alla loro traducibilità e trasformabilità. Il concetto di fedeltà al testo di partenza viene ridefinito in termini di una necessaria libertà nella resa del testo di arrivo: «[...] invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande»³⁰.

Distaccatasi dal contesto storico di partenza, la griglia drammatica dell'*IA* – come se nel suo viaggio nel tempo e nello spazio fosse andata incontro a un processo di purificazione che ha permesso alle sue strutture di raggiungere un più alto tasso di autonomia e adattabilità – è in grado di radicarsi e rifiorire con una nuova, forse più profonda maturità, in un nuovo contesto storico. La lingua che trascende entrambi i contesti va intesa come quella di una comune umanità che in poco meno di due millenni e mezzo non ha modificato sostanzialmente le condizioni biologiche e sociali della propria felicità o l'infelicità, ma abbastanza le coordinate storico-culturali che di quelle condizioni determinano l'interpretazione.

²⁹ BENJAMIN [1923] 1962, 41, sul quale cfr. PADUANO 1996, 135-137.

³⁰ BENJAMIN [1923] 1962, 46.

ABSTRACT

This paper can be read as an effort to analyse M. Cacoyannis' movie *Iphigenia* as an actual cinematographic translation of the ancient drama *Iphigenia at Aulis*. While focusing on Agamemnon's and Iphigenia's changes of mind, I try to show how the original plot and its dramatic dynamics are carefully saved yet adapted to express, as a paradigm, modern attitudes.

KEYWORDS

Euripides – Iphigenia at Aulis – Cacoyannis – reception of classics – translation – classics and cinema – rhetoric of war – change of mind.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENJAMIN W., *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti (Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens, Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers, von W. Benjamin, Heidelberg 1923, V-XVII)*, trad. it. a c. di R. Solmi, Torino 1962, 37-50.
- DI BENEDETTO V., *Euripide. Teatro e società*, Torino [1971] 1992².
- FERRARI F., Traduzione di *Ifigenia in Aulide*, in *Il teatro greco. Tragedie*, saggio introduttivo di G. Paduano, Milano 2006, 1115-1159.
- GIBERT J., *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen 1995.
- MCDONALD M., *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia 1983.
- MCDONALD M., WINKLER M.M., *Interview with Michael Cacoyannis*, in M.M. Winkler (ed.), *Classics and Cinema*, Lewisburg, PA 1991, 159-173.
- MICHELAKIS P., *Euripides. Iphigenia at Aulis*, London 2006.
- MIRTO M.S., *Vittima sacrificale o «distruttrice di città»? La costruzione del personaggio nell'Ifigenia in Aulide*, «Dioniso», 5, 2015, 51-72.
- PADUANO G., *Tradurre*, in M. Lavagetto (a c. di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari 1996, 131-150.
- PADUANO G., *Il caso Ifigenia in Racine e Gluck*, in Id., *Se vuol ballare. Le trasposizioni in musica dei classici europei*, Torino 2009, 61-85.
- PELLIZZARI D., *I due Agamemnone dell'Ifigenia in Aulide*, «Dioniso», 2, 2012, 125-147.

GIANNA PETRONE

La Medea *ferox* di Seneca

Tra i consigli di scrittura poetica che Orazio dà nell'*Ars*, c'è quello, famoso, che riguarda l'*ethos* di Medea: *sit Medea ferox invictaque* (*Ars* 123). Seneca sembrerebbe averlo seguito, interpretando l'epiteto di *ferox* più nel senso della crudeltà che in quello della fierezza, dal momento che, rispetto all'eroina euripidea, la sua Medea moltiplica i tratti dell'autoaffermazione criminale, all'insegna del delitto sempre più terribile, tale da travalicare le stesse leggi naturali¹.

Se questa dinamica, del *maius nefas*, peraltro quella più tipica delle tragedie senecane, a proposito di Medea aveva certo più facilità di affermarsi, anche solo assecondando la stessa sequenza degli omicidi stabilita dalla trama euripidea, nella quale all'assassinio di Glauce e Creonte succede l'infanticidio, si scontrava, va detto, con un'altra e opposta possibilità interpretativa, quella che vedeva Medea soprattutto come vittima assoluta, esule, senza sostegno alcuno, oggetto di compassione. Anche questi ultimi elementi fondavano il paradigma latino, praticato

¹ Quintiliano andrà oltre, definendo Medea *atrox* nel contesto degli *adfectus* cui gli attori devono ispirarsi per intonarvi la loro recitazione (*inst.* XI, 3, 73). Sui precetti orazionali in ordine ai personaggi tragici derivati dalla tradizione, che si vuole mantengano il loro 'carattere' secondo il principio della convenienza artistica, una discussione ricca di spunti in ARICÒ 2008. Sul rapporto del teatro senecano con l'*Ars* osservazioni interessanti in TRINACTY 2014, 193 sgg. (che prospetta anche la presenza di alcune allusioni intertestuali nella *Medea* senecana al linguaggio dell'*ars*). Sul carattere 'didattico' di quest'ultima, all'interno della tradizione romana, è tornato recentemente HARDIE 2014, 43. Su Medea come modello di ferocia in Ovidio, nonostante l'innovazione in senso elegiaco del personaggio, ed in Seneca, «presso il quale la dimensione di ferocia è assoluta», cfr. GUALANDRI 2009, 17. La studiosa prende come filo conduttore le 'lacrime' di Medea in Euripide, mantenute fino ad un certo punto nell'intonazione *flebilis* dell'elegia ma smentite dal verso conclusivo di *Heroid.* XII, *nescio quid certe mens mea maius agit*, che preannuncia la tragedia: «Ovidio è suo malgrado obbligato a restituire Medea a se stessa, alla sua natura *ferox*».

da una lunghissima tradizione poetica², a partire dalla *Medea exul* di Ennio, ma anche studiato, passo dopo passo, dalla teoria retorica e soprattutto da Cicerone. È infatti molto indicativo, per esempio, come per la voce di pianto, che un oratore in certi casi deve assumere per suscitare tristezza e pietà, nel *de oratore* Crasso consigli di ispirarsi all'intonazione lacrimevole, *flebilis* appunto, di Medea³. Una storia tragica che muoveva a pietà, quella di Medea, così diffusa, nota a tutti e chiara nel sollecitare il compianto, che Gaio Gracco nel mezzo della lotta politica poteva adattare al suo caso i versi della Medea enniana, «Dove andrò, dove mi rivolgerò [...] Forse alla mia casa? [...]»⁴, sicuro di commuovere tutti e ancora Cicerone, nella perorazione finale della *pro Murena*, potrà sfruttare le stesse espressioni enniane ed euripidee per scongiurare l'esilio al suo assistito con una mozione degli affetti⁵.

La tragedia senecana non manca di ripercorrere questi celebri

² Per una informazione generale ARCELLASCHI 1990.

³ Evidentemente Orazio la penserà diversamente visto che in *Ars* 123, *sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino* contrappone Medea proprio sul punto del pianto al personaggio di Ino, cui è accomunata dall'uccisione dei figli. Cfr. invece Cic. *de or.* 3, 58, *Aliud enim vocis iracundia sibi sumat [...] aliud miseratio ac maeror, flexibile, plenum, interruptum, flebili voce: Quo nunc me vortam? Quod iter incipiam ingredi? | Domum peternamne? Anne ad Peliae filias?* Il sentimento che si collega a questa 'voce' fa di Medea l'emblema della commiserazione e del pianto.

⁴ È Crasso nel *de oratore* ciceroniano a tramandare il ricordo del celebre discorso di Gaio Gracco nel quale si riecheggiano le parole di Medea, che non poteva tornare alla sua casa: *Quo me miser conferam? Quo vertam? In Capitoliumne? At fratris sanguine madet. An domum? Matremne ut miseram lamentantem videam et abiectam?* (*de or.* 3, 56). Colpisce l'adattamento della condizione reale di Gracco, cui è stato ucciso il fratello, al lamento di Medea, che ha anche lei un fratello morto (ma l'ha ucciso lei) e non ha alcun luogo in cui rifugiarsi, come anche il cortocircuito tra verità storica e letteratura. Dell'accesa performance di Gracco e del suo immedesimarsi nello stato d'animo della donna senza vie di scampo si ricorderà ancora Quintiliano (XI, 3, 115): evidentemente la scuola ne aveva fatto oggetto d'interesse.

⁵ Cic. *pro Mur.* 88-89: *quo se miser vertet? Domumne? Ut eam imaginem clarissimi viri, parentis sui, [...] videat? [...] Ibit igitur in exsilium miser?* Anche qui è davvero singolare come gli argomenti di Medea vengano usati nel pieno di una battaglia giudiziaria per commuovere i giudici e a favore di un imputato accusato di aver ottenuto il consolato con i brogli. Cicerone sovrappone dunque ad un uomo politico romano la parte della Medea enniana, mettendogli in bocca le battute che l'eroina pronunciava in quella tragedia, alla cui origine era il discorso alle donne di Corinto del personaggio euripideo. Per quest'uso molto particolare del mito cfr. PETRONE 2003.

passaggi, ma di sicuro la sua protagonista fa più paura che pietà e sin dal primo momento.

Ferox la definisce non a caso Creonte al suo primo vederla (*fert gradum contra ferox*, 186), con una descrizione, simile ad una didascalica teatrale, attenta all'incedere fiero e superbo dell'eroina, cui corrisponde un'altra analoga segnalazione da parte del Coro del minaccioso aspetto della donna della Colchide, che in preda al furore, muove la testa in atto di sfida (*feroci [...] motu*, 854 sg.), con atteggiamento ben diverso rispetto a quello che ci si aspetterebbe da un'esule (*quis credat exulem?*, 857). *Ferox* all'esterno, Medea lo è anche nel suo intimo: ha un cuore selvaggio, a detta di Giasone (*ferox est corde*, 442). Ma, ancora di più, è Medea stessa, forse con una voluta allusione all'elemento identificante dell'*exemplum* mitico, a definire come *ferox* quel grumo ancora indistinto e inconfessabile di decisione che la porterà nel giro di pochi versi alla risoluzione dell'assassinio dei figli: *nescio quid ferox | decrevit animus intus et nondum sibi | audet fateri* (917 sgg.). Qui l'aggettivo ha a che fare con l'essenza del racconto tragico: Medea non 'osa confessare neanche a sé stessa' quel che si appresta a compiere e le è ancora indicibile ma di cui può comunicare soltanto l'impetuosa efferatezza e la forza trascinate. Quanto resta indeterminato ha così un argine nella semantica di *ferox*, che allude più che evidentemente a quella spinta incontenibile che trasporta Medea al delitto contro natura⁶.

Questa accentuazione dell'interiorità malvagia di Medea, del versante crudele del suo *thumós*, conservando il 'carattere' della prescrizione oraziana, segna perciò una parziale svolta e anche

⁶ Cfr. *Th. l. L. s. v.* In Seneca tragico l'aggettivo è particolarmente ricorrente, anche perché si connette all'ira e all'indomabilità delle passioni. Coesistono tuttavia entrambi i significati, quello di 'crucele', selvaggio' e quello di 'superbo', 'orgoglioso'. Tra gli esempi sicuri di quest'ultimo citerò il caso di Astianatte e Polissena nelle *Troades*, che vanno incontro alla morte l'uno da *puer ferox*, (*Tro.* 1098), l'altra *truci vultu ferox* (*Tro.* 1152); così la gioventù tebana pronta alla battaglia di *Phoen.* 445 ecc. In senso opposto, feroce è Pirro, nell'uccisione di Priamo (*Tro.* 46), le selvagge Amazzoni (*Tro.* 672; *Phaed.* 576), Edipo nel suo accecarsi, *violentus audax vultus, iratus ferox* (*Oed.* 960), il monte Citerone 'luogo' di Edipo, *saeve, crudelis, ferox* (*Phoen.* 34), la crudeltà dei vincitori nei suoi primi impeti distruttivi (*Tro.* 496), ecc. Sul passaggio dal significato in generale prevalente nel mondo antico di 'superbo' a quello moderno di 'crucele' e sull'accezione in Dante cfr. TRAINA 1986².

un qualche allontanamento nella lunga storia delle riletture euripidee.

A questa demonizzazione del personaggio nella tragedia senecana offre sicuramente uno sfondo cosmologico l'impresa argonautica, a causa della quale il Coro innalza la maledizione secondo cui «Medea è un male peggiore del mare» (*maiusque mari Medea malum*, 362), manifestando un punto di vista certo ostile, ma non destituito di fondamento. Infatti sulle stesse premesse, cioè in base al successo della spedizione di Giasone, Medea può presentare i suoi poteri sulla natura nella forma del titanismo e dell'onnipotenza, e opporre alla nutrice, che le ricorda la condizione di intrinseca debolezza, il suo dominio sul cosmo: nella fragilità dell'esule sprovvista di mezzi rimane tuttavia a baluardo l'identità quasi soprannaturale di Medea, che include un governo di mare e terre, ferro e fuoco, divinità e fulmini (*Medea superest: hic mare et terras vides | ferrumque et ignes et deos et fulmina*, 166 sg.)⁷.

Della deriva mostruosa verso cui il personaggio senecano s'inoltra, più nettamente rispetto a quello euripideo, ci sono molti segnali e persino una rivelazione tanto strana quanto definitiva, quella che vede anche la fida e affezionata nutrice apostrofare Medea come «genio del male» (così traduce brillantemente Traina). Quando descrive la maga *alumna* che raccoglie e distingue i veleni, la nutrice la chiama infatti ruvidamente *scelerum artifex*, 734: lo si direbbe quasi un errore di linguaggio, un lapsus o una svista del drammaturgo. Perché in bocca alla nutrice, che parteggia sempre e comunque per la sua padrona, non dovrebbe trovar posto una simile e così radicale presa di distanza⁸. Invece l'espressione funziona da disvelamento. L'uscita momentanea della nutrice dai suoi ranghi e dal suo ruolo drammatico, che la vuole complice comunque, come nella *Phaedra*, della sua padro-

⁷ In un denso articolo DEGL'INNOCENTI PIERINI 2012 ha recentemente dimostrato come questo verso pieno delle «caratteristiche 'caotiche' incarnate da Medea» e dei suoi poteri titanici sulla natura sia connesso al prologo, che ne anticipa il motivo cosmologico anche attraverso il tema dell'incendio di Corinto.

⁸ COSTA 1973 osserva come sia questo il termine con cui Medea si riferisce alle sue azioni, rinviando al v. 55, *quae scelere parta*. L'autocoscienza di Medea non può essere però il punto di vista della nutrice.

na⁹, decritta una verità non più nascosta, neanche ai suoi occhi affettuosi. Se *artifex* può avere anche il valore di 'artista' e guardare con ammirazione ai saperi della maga, non può esservi dubbio sulla negatività degli *scelera*, che costruiscono dunque l'identità spaventevole di Medea anche per chi le è più vicina nella comprensione e nel sostegno.

Laddove la Medea di Euripide trovava commiserazione, quella di Seneca suscita invece timore, dal principio alla fine. Era la nutrice euripidea che diceva in prima istanza nel prologo come Medea abitasse la terra di Corinto «riuscendo gradita nell'esilio ai cittadini» (11 sg.), mentre in Seneca i cori dei Corinzi, alla pari del loro re, Creonte, non si preoccupano che di scacciarla, per sollevare la città dal pericolo che rappresenta, secondo un ritornello ripetuto ossessivamente, che traccia una linea continua di demarcazione senza soluzione di continuità.

L'innovazione senecana, che cambia il destino dell'identità drammatica di Medea, si compie infatti soprattutto per effetto della scelta di affidare i cori ai cittadini di Corinto¹⁰, piuttosto che, com'era in Euripide e sicuramente ancora in Ennio, alle donne della stessa città.

Non solo così scompaiono dalla tragedia quelle tematiche 'femminili' che pure nell'antichità le avevano dato grandissima eco, ma si stabilizza tra Coro e protagonista un'incomunicabilità, una forte inimicizia che prende il posto della immedesimazione profonda nelle sventure dell'eroina con cui le donne di Corinto

⁹ Tale resta nell'ultima battuta che il dramma le assegna, quando ai vv. 891 sg., una volta scoperta la morte di Creusa e Creonte, esorta Medea a fuggire dovunque sia.

¹⁰ I cori senecani mancano spesso di una specifica identità di genere (cfr. HILL 2000) e così anche per i cori della Medea non ci sono indizi certi che si tratti di uomini; infatti altre ipotesi sono state considerate, a partire dal suggerimento di Bentley che pensava per il primo coro ad una composizione mista di giovani donne e uomini sul modello dell'epitalamio catulliano (per una discussione cfr. DAVIS 1993, 49 sgg., che aderisce a questa proposta). Tra gli elementi che depongono per un'identità esclusivamente maschile figura il fatto che nel coro parli «the civic voice of Corinth»; cfr. HINE 2000, 122, che afferma tuttavia: «The members of the Chorus are plainly citizens of Corinth, [...] but their age and sex are not clear». Verso l'ipotesi di un coro solo maschile propendono COSTA 1973 e NÉMETHI 2003. Uno schema molto utile sulla strutturazione dei cori nella *Medea* attraverso i raccordi delle parole-chiave in MAZZOLI 2006, 27 sg. Sui problemi sollevati dai cori cfr. anche MAZZOLI 1986-1987; 1996.

entravano in contatto con lei tramite un dialogo simpatetico, dove nasceva il pathos di una condivisione di sentimenti. Il famoso appello alle donne di Corinto, conservato dalla versione ennianna, avviava l'azione nel segno di una solidarietà indispensabile al suo svolgersi. I cori si schieravano con intenso sentire dalla parte di Medea, financo conservando il silenzio sui piani delittuosi e permettendo la morte dei sovrani. Da questo punto di vista in Seneca vige l'esatto contrario, con un capovolgimento dell'equilibrio euripideo.

I cori contro

Tale rivisitazione per antitesi si profila immediatamente nel rapporto contrastivo, acquisito dalla critica, tra prologo e primo coro¹¹, che mette in risalto il furore vendicativo di Medea nel confronto con l'ingenua incoscienza dei Corinzi, tutti presi dalla gioia dell'epitalamio e dall'augurio ammirato per la nuova bellissima coppia, quando già su di essa incombe la minaccia della richiesta agli dei, formulata da Medea, di dare la morte alla sposa, al suocero e alla stirpe regale (17 sg.). Un preciso contrappunto di espressioni, notato dagli esegeti¹², insiste nel sottolineare l'inconciliabilità della posizione del Coro con quella di Medea. Sono infatti invocati nella immediata successione delle parti gli stessi dei per scopi clamorosamente contrari. La loro epifania viene sollecitata prima, nel prologo, per l'intento maligno di averli alleati nella vendetta, dalla voce *non fausta* della protagonista, poi, subito dopo e in immediata successione, per la speranza che proteggano e favoriscano gli sposi, da parte

¹¹ L'analisi esemplare che del primo coro ha fatto PERUTELLI 1989, ora 2013, 135-150, che vi ha identificato i motivi tradizionali dell'epitalamio e gli effetti e i significati che scaturiscono dalla loro inserzione nella funzione tragica, ha rappresentato una forte acquisizione, che ha gettato nuova luce anche sull'intero e annoso problema del rapporto delle parti corali con il dramma. Sul contrasto attivato con il prologo e la capacità prolettica di quest'ultimo cfr. BIONDI 1984.

¹² Per le antitesi puntuali e le ricercate corrispondenze cfr. BIONDI 1984, 26 sgg.; PERUTELLI 2013, 138 sgg.; molto utili i commenti di HINE 2000 e NÉMETI 2003; in quest'ultima vi è anche un'ampia discussione con accurata bibliografia.

del Coro, *populis rite faventibus*¹³. Due inni cletici che si scontrano quasi parola per parola: alla singolarità isolata e malevola di Medea il Coro contrappone la sua festosa partecipazione collettiva alle nuove nozze.

Con un contrappunto di rimandi obliqui, Seneca fa ostinare il Coro a orientare la sua preghiera sullo stesso terreno di quella di Medea, quasi così a contenderle spazio e addirittura a 'competere', senza averne coscienza, con lei. Il matrimonio, la procreazione sono al centro dell'interesse della donna della Colchide, che mette al primo posto gli dei coniugali, il letto nuziale e Lucina protettrice dei parti, testimoni del tradimento di Giasone. Così, punto per punto, il Coro su questo stesso piano ma in senso opposto, esercitandosi nel buon auspicio, indirizza la sua preghiera al talamo regale e chiama in favore di Giasone e della sua novella sposa le divinità nuziali.

Il quadro che Seneca ha così creato produce una tensione fortissima, con l'introduzione di una duplice e opposta aspettativa del futuro. Siccome Medea ha già enunciato il suo programma, dove, tra il detto e il non detto, è compreso o fatto balenare l'intero sviluppo dell'azione, l'ingenua e spiazzante fiducia nella felicità degli sposi che i Corinzi nutrono illusoriamente assume un fortissimo valore di ironia tragica, proprio in quanto se ne conosce già in anticipo il carattere illusorio¹⁴. Il Coro non sa quello che dice e le sue affermazioni saranno contraddette dal principio di realtà.

La volontà demoniaca di Medea è quindi già da subito dichiarata¹⁵, in un pezzo in cui il drammaturgo studia e condensa ogni espressione, rendendola significativa del seguito a tutti noto della vicenda. In questa concentrazione assoluta, la scrittura ha in vista la contrapposizione immediata con il coro successivo, a cui, per così dire, sembra porgere la battuta. Per esempio c'è un 'presen-

¹³ La rispondenza per contrasto tra le due espressioni è sottolineata da HINE 2000, 123.

¹⁴ Fini osservazioni in questo senso nel commento di NÉMETI 2003.

¹⁵ MAZZOLI 2002 ha precisato, con un riscontro formale, questo carattere demoniaco di Medea nel prologo, a partire dal fatto che il personaggio si autonoma, lasciandosi con ciò assimilare ai *prologhízontes* divini delle tragedie senecane.

timento', si potrebbe dire, da parte di Medea dell'atteggiamento propizio del Coro verso Giasone e Creusa nel momento in cui, con sarcastico paradosso, l'eroina si accredita come la sacerdotessa che presiederà al rito: «Resta solo che sia io a portare la fiaccola di pino al corteo nuziale e, dopo le preghiere di rito, a colpire la vittima sull'ara consacrata» (37-39, trad. Traina). L'immagine sul piano compositivo serve come premessa, in vista dell'introduzione del coro in quanto preghiera sacrificale e canto nuziale, in modo da attivare una ominosa corrispondenza. Medea intende sostituirsi all'officiante, così da trasformare il rito nuziale in nozze di sangue. Ma, così facendo, si trova ad anticipare *in malam partem* i buoni gesti religiosi del coro che seguirà. In questo modo il drammaturgo stringe nel nodo di un'eclatante contraddizione i primi due segmenti della sua partitura.

Il compito di promuovere e descrivere il sacrificio nuziale se l'assumerà infatti l'ignaro Coro, elencando le vittime animali. Questa previsione in ordine al sacrificio è tuttavia fortemente parziale, poiché il Coro, accecato dalla sua gioia, non si rende conto del futuro che si prepara. Secondo la celebrazione prevista saranno infatti a cadere un toro possente, dedicato agli dei sovrani del tuono, una bianca giovenca ancora non aggiogata in onore di Lucina, una tenera vittima per la dea più mite dell'amore e della prosperità (59-63). Una serie di particolari dell'offerta sacrificale colpisce, in quanto difficilmente può essere usata in modo neutro e 'ingenuo': come il difficile epiteto di *sceptriferi* per gli dei del cielo, la menzione di Lucina con i dettagli della vittima a lei designata, riguardo il colore niveo e l'essere 'intatta dal giogo' e dunque vergine, e infine e soprattutto l'aggettivo *tenera*. Quest'ultimo, per quanto possa essere abitualmente riferito agli animali da offrire agli dei, non può non sollevare un'associazione inevitabile e risemantizzarsi, poiché ha una risonanza troppo pertinente alla narrazione drammatica per non essere consapevolmente riattivata. L'intera sequenza delle immagini sembra appositamente configurata per suggerire, con una studiata strategia linguistica, un'analogia e un contrappasso con il piano sacrificale già preannunziato da Medea nella sua preghiera alle Erinni: il toro dall'alto e potente collo simboleggia Creonte, che ha lo scettro su Corinto, la

bianca giovenca sta per Creusa, una vergine di candida bellezza, la tenera vittima allude naturalmente ai figli di Medea¹⁶. Questo insieme di sovradeterminazioni allusive non sembra una forzatura interpretativa¹⁷. Seneca investe il sacrificio di sottili analogie, dotandolo, come avviene anche in altre occasioni, di un significato interno al mito rappresentato. Secondo un'alternanza, di per sé significativa, con la preghiera maledetta di Medea, il Coro pensa ad un rito normalmente svolto, dove figurino uccisioni di animali dinanzi agli altari, proponendolo tuttavia secondo espressioni che, nonostante appartengano all'uso (*nivei [...] corporis | tenera [...] hostia*) si scoprono ambigue, poiché si trovano a incrociare e doppiare il piano omicida di Medea.

Tra il minaccioso messaggio di quest'ultima, sacerdotessa alle nozze della rivale, e il sacrificio auspicato dal Coro corre in ogni caso uno stretto legame, che è sicuramente antifrastico, ancora maggiormente perché 'sceglie' di misurarsi intorno allo stesso campo di realtà, valori e premonizioni: il rito matrimoniale e le sue conseguenze¹⁸.

Tra le molte ripercussioni con cui il linguaggio del coro 'insegue' quello di Medea alcune espressioni attingono la dimensione, si diceva, dell'ironia tragica, che così segna il massimo della distanza. In chiusura, per esempio, il Coro invoca solennemente, secondo la consuetudine dell'epitalamio, il dio del matrimonio, rivolgendosi a lui come figlio di Bacco, chiedendogli di accendere finalmente la fiaccola, *multifidam [...] pinum*, e di agitare il fuoco rituale, *excute sollemnem [...] ignem* (112). La benevolenza delle in-

¹⁶ Aderisco quindi all'interpretazione di HINE 2000, 124, fondata sulla forte personificazione della seconda vittima; diversamente NÉMETHI 2003, 155.

¹⁷ Vale a confermarlo la rete complessa di parallelismi che nell'*Oedipus* il sacrificio della giovenca instaura, rispecchiando nell'anatomia delle viscere dell'animale la 'confusione' della parentela in cui Edipo è avvolto; cfr. BETTINI 1983, 137-153; BETTINI 1984, 145-164; BERNO 2011. Molto più difficile nelle relazioni simboliche, quell'immaginario, stravagante e complicato ma ormai ben chiarito, rende assai probabile che anche in questo caso, più semplice, Seneca abbia cercato nella descrizione del rito la rifrazione del mito.

¹⁸ PERUTELLI 2013, 146 ha notato come dall'intrusione anche formale dell'epitalamio nella tragedia derivi l'effetto di «conferire un grande rilievo all'antitesi tra le nuove nozze e le vecchie maledette, una contrapposizione che si esprime all'interno dello stesso coro».

tenzioni del Coro si scontra con il linguaggio di cui si serve, donde la sua alienata irresponsabilità. Ad accendere il fuoco, menade invasata, sarà infatti Medea, come peraltro ha già fatto intendere con esaltazione di sé, *manibus excutiam faces | caeloque lucem* (27 sg.). Collaborano inoltre a questa anfibologia, che sembra scrivere la parte del Coro 'sopra' quella di Medea, molti altri particolari di scrittura, come la metonimia *pinus* per fiaccola (*pronubam thalamo feram | ut ipsa pinum*, aveva affermato Medea ai vv. 37 sg.) e persino l'aggettivo *multifida* che le si riferisce. È infatti un dotto ovidianismo, che riecheggia l'episodio delle *Metamorfosi*, più volte ripreso dalla memoria poetica di Seneca, in cui Medea, intenta al sacrificio di Esone, immerge *multifidae faces* in fosse insanguinate (Ov. *Met.* VII, 259). Del tutto inconsapevolmente dunque il Coro, tramite la *multifida pinus* che vorrebbe fosse Imeneo a 'scuotere', si trova a richiamare l'intenzione di Medea di agitare lei stessa la fiaccola: l'associazione è favorita dalla apposita selezione lessicale adottata dal drammaturgo e anche dall'effetto della suggestione ovidiana, che rammenta ai destinatari colti l'analogo precedente sacrificale di Medea in un momento in cui si serve delle fiaccole per un rito di morte¹⁹.

La massima enfasi di questo corpo a corpo di parole, animate dall'energia tragica di affermare il contrario dei fatti che seguiranno, si osserva nella chiusura del coro, nell'invito all'allegria della festa e contemporaneamente nella speranza che la straniera vada via nel silenzio e nel buio, *tacitis [...] tenebris* (114). Per i destinatari dell'opera senecana sarebbe stato più che ovvio pensare, per antitesi, a come si sarebbe invece verificato questo allontanamento da Corinto nel finale del racconto tragico, con Medea trionfante ascesa al cielo sul cocchio alato mandato dal sole.

Disprezzo, alterità, timore: queste le corde toccate dai cori nel rapporto con Medea.

Sull'onda di questi stessi sentimenti entra in scena Creonte, che le ingiunge il bando d'esilio con durezza estrema, chiaman-

¹⁹ HINE 2000, 129 commenta: «The Ovidian echo, and M.'s hope that she would carry the torch herself (37-8), suggest that even Hymen's torch is tainted by association with M.».

dola «orribile mostro crudele» (191), la fa oggetto di un'invettiva violenta (266-271), torna a scacciarla per la purificazione e liberazione della città (*egredere, purga regna [...] libera cives metu*, 269 sg.). Si ripete l'incomprensione e la distanza nell'uscita di scena del re, che va via dicendo d'essere chiamato dalla cerimonia e dal giorno sacro a Imeneo (299 sg.): i *sacra* matrimoniali sono al centro di una torsione e di uno scontro, così come il *dies festus* che Creonte ha concesso incautamente a Medea.

Dopo il secondo coro, che, lamentando il *nefas* argonautico, addebita a Medea l'oltraggio portato al mare e all'ordine del cosmo e la disprezza come una «merce degna della prima nave» (363), il terzo coro, che passa in rassegna la fatale punizione ricevuta da tutti gli eroi argonauti per aver violato il mare, è tutto teso all'inutile preghiera, impossibile a soddisfarsi, che Giasone sia risparmiato²⁰; una speranza che mostra i sentimenti stessi del Coro, calorosi verso il capo della spedizione argonautica. Nello stesso tempo tuttavia questo terzo coro avvia un altro tema, che inserisce un'incrinatura nella sua avversione nei confronti di Medea. Il canto inizia infatti riconoscendo la forza della passione e la furia, superiore ad ogni forza naturale, dell'amore-odio provato da una moglie abbandonata, che *ardet et odit*.

Un'alleanza simbolica tra la vendetta del mare e quella di Medea si stabilisce, assegnando un primato al *furor* dell'anima²¹. Passioni doppie e complicate, colte nella loro natura devastatrice dall'ultimo coro, che, sulla scia della tragedia ovidiana²², raccon-

²⁰ L'importanza di questi cori per l'interpretazione della tragedia è stata messa in luce da BIONDI 1984. Sul motivo della violazione del mare cfr. anche PETRONE 2002, 627-638.

²¹ Il *furor* di Medea risalta infatti su uno sfondo cosmico, manifestandosi paradossalmente come antinatura: se infatti da un lato fa appello alla garanzia dell'ordine naturale attraverso *l'adynaton* (MAZZOLI 1992, 133-154), ribalta viceversa il cosmo in chaos, in conseguenza della sua violenza devastatrice: «Il *modus* dell'odio deve ricalcare quello dell'amore, e dunque [...] non sussistere» (MAZZOLI 2006).

²² Come mostra il v. 862, *huc fert pedes et illuc*, che riprende il fr. 2 del testo ovidiano (citato da Seneca il retore) *feror huc illuc, ut plena deo*, riecheggiato peraltro anche altrove nella tragedia. Sull'invasamento della Medea ovidiana e poi senecana, come trasfigurazione metaforica della passione che, in una nuova veste ideologica, rielabora il furore profetico della Sibilla virgiliana, ha scritto pagine molto interessanti BESSONE 2012, 360-375.

ta Medea come una baccante insanguinata, fuori di sé e preda di un'incontenibile agitazione motoria. Non solo il Coro adesso ha capito, ma è in grado di dare una spiegazione, che è al contempo una chiave di lettura: «Medea non sa frenare né l'ira né l'amore e adesso l'ira e l'amore hanno unito la loro causa» (866 sgg.)²³. Versi che peraltro riprendono quanto Medea osserva di sé stessa («Se cerchi, sventurata, di porre un limite al tuo odio, fa' lo stesso che per l'amore», 396 sg.) e si trovano dunque in sintonia con il travaglio che la sta consumando.

Tuttavia ancora quest'ultimo coro insiste nel respingere Medea e ansiosamente aspetta che finalmente vada via: «Quando l'empia donna di Colchide andrà via dai campi pelasgi, quando libererà dal timore questo regno e i suoi re?» (870-873).

Se dunque nella monolitica ostilità dei primi due cori, già il terzo apriva uno spiraglio e il quarto avanzava un'interpretazione finalmente plausibile dello stato d'animo di Medea, non veniva meno la paura nei suoi confronti, e rimaneva intatto il bisogno di liberarsi al più presto di lei: il Coro è sempre dalla parte dei re e dunque di Giasone ma è adesso meno 'incosciente' e si aspetta qualche male (*quid sequetur?*, 869).

L'implicazione dell'ultimo coro nella vicenda di Medea si declina anche in un'immagine topica, che ne paragona il furore a quello di «una tigre che ha perso i figli e si aggira con corsa furiosa per la foresta del Gange», *ut tigris orba natis | cursu furente lustrat | Gangeticum nemus*, 863 sgg. Il paragone con un animale feroce, la leonessa, era già in Euripide (*Med.* 187, 1342), ma qui la fonte è Ovidio nell'episodio delle *Metamorfosi* di Procne che, come Medea, uccide il proprio figlio Iti. La similitudine²⁴ descrive Procne come una tigre del Gange, intenta a trascinare senza indugi un cerbiatto lattante per la foresta scura, *veluti Gangetica cervae | lactantem fetum per silvas tigris opacas* (*Ov. Met.* VI, 636 sg.). La barbarie esotica e la ferina spietatezza, come la tenera età della vittima rendono ade-

²³ Cfr. PADUANO 2003, 26 sg. osserva come il Coro dica una parola non semplicistica e illuminante: «La violenza distruttiva non viene dunque né a bilanciare, né a sostituire l'amore: fa causa comune con esso».

²⁴ Ripresa peraltro da Seneca anche in *Thy.* 705 sgg., a proposito di Atreo pronto ad uccidere i figli di Tieste.

guato il confronto, che però esalta una diversità: la tigre di Ovidio ha catturato per uccidere una preda, seguendo l'istinto naturale e la sua furia non collima perciò con l'innaturale gesto di Procne. Seneca adatta il paragone approfondendo il divario, immaginando la belva privata dei cuccioli e perciò scatenata nella loro ricerca con furia bestiale. L'animale feroce si dispera dunque per istinto materno. Non solo Ovidio viene forse 'corretto' con una coincidenza più serrata tra i due termini del paragone, ma soprattutto, data la correlazione tra la furia della tigre e la mancanza dei figli, viene preconizzato il prossimo assassinio dei figli²⁵. Un presagio che avviene tuttavia fuori dalla comprensione del Coro, che non conosce il significato delle sue stesse parole. *Orba natis*, detto della tigre, funziona perfettamente come riferimento a Medea, di cui si può dire che è 'priva di figli' perché questi non sono compresi, come il Coro sa, nel bando d'esilio e la madre è dunque costretta a lasciarli²⁶. Ma l'espressione è vertiginosa, e il Coro non ne comprende il presagio che racchiude riguardo Medea 'senza più figli'. L'errore cognitivo del Coro è tanto più straniante nel momento in cui i figli non rappresentano la causa della furia di Medea ma piuttosto le vittime destinate a subirne gli effetti.

La premonizione del Coro è dunque avvolta nella contraddizione, poiché risulterà veritiera, Medea sarà priva di figli, ma nel senso esattamente contrario a quello che il Coro dà alle sue proprie parole.

L'alienazione dei figli

È noto come, sulla scorta soprattutto di Ovidio, Seneca abbia pensato la maga colchica ancora innamorata di Giasone e pronta a tutto per attrarlo ancora a sé. L'augurio per lui del *vivat*, anafo-

²⁵ NÉMETI 2003, 263 coglie bene l'annuncio dell'infanticidio e l'interazione con Ovidio. ROSATI 2009, 346 sottolinea nell'epiteto *Gangetica* l'appartenenza ad un remoto mondo barbarico. Sull'atto innaturale di Procne, assimilata a Medea cfr. BESSONE 1998, 192 sg. Sull'incrocio della similitudine con Ov. *Met.* XIII, 547, dove è Ecuba ad essere paragonata ad una leonessa privata del cucciolo lattante, e sulle riprese del paragone cfr. JACOBY 1988, 59 sg.

²⁶ Cfr. HINE 2000, 197.

ricamente ripetuto ai vv. 140 sg., fa sentire ancora la voce dell'amante, così come è tipico dell'innamorata coltivare l'illusione che la separazione sia colpa di Creonte; ancora nel dialogo con il marito traditore Medea gli propone, fuori tempo e fuori logica, ma con disperata insistenza, di fuggire insieme ([...] *mecum fuge*, 524).

Coerentemente al disegno di questa figura sofferente per amore, la Medea senecana sperimenta la prima scissione dell'io su un dilemma amoroso che la vede ondeggiare tra due opinioni contrastanti. Questo accade prima che sorga il famoso dissidio tra l'amore materno e la volontà di sacrificare i figli alla vendetta, dal quale erano emersi i celebri monologhi interiori di Euripide, sedimentati in Seneca che parzialmente li riproduce.

L'oscillazione di Medea divide infatti il suo intimo sentire, con un anticipo rispetto al drammatico interrogativo sui figli, intorno al suo rapporto con Giasone. Con un autoinganno, per il desiderio di giustificare l'amato, si chiede infatti «Che cosa avrebbe potuto fare?» (*Quid tamen Iason potuit?*, 137), rovesciando così il *furore* vendicativo, già manifestato a partire dal prologo, nel dubbio sull'incolpevolezza di Giasone. Un'esitazione il cui primo temporaneo effetto è quello d'indirizzare l'odio contro Creonte (*Culpa est Creontis tota* [...], 143). L'incertezza patologica, di cui Medea mostra d'essere consapevole, quando dice di sé *incerta vecors mente non sana feror* (123), capovolge quindi in un ritorno d'amore la decisione già presa di una vendetta 'peggiore' della morte. Per amore infatti sarebbe pronta a rinunciare a Giasone e ad accontentarsi d'essere ricordata (139 sgg.). Brusco passaggio quest'ultimo e testimonianza di una lacerazione interiore, conclusa da una ulteriore resipiscenza, che indurrà l'eroina stessa a denunciare il carattere illusorio del suo tentativo di discolpare Giasone (415 sgg.)²⁷.

Seneca dunque adopera la struttura formale del monologo interiore, una conquista espressiva inventata dalla Medea euripidea, per mostrare il personaggio ancora pieno del suo amore per Giasone²⁸.

²⁷ PADUANO 2003, 14 rileva come nella discolpa di Giasone e colpevolizzazione di Creonte Seneca segua il cammino inverso rispetto ad Euripide, dove invece Medea affermava di non aver ricevuto torti da Creonte ma dal suo sposo.

²⁸ Alla maniera della dodicesima delle *Heroides* e dell'episodio delle *Metamorfosi*;

Questa aggiunta al dossier euripideo non è ininfluyente, perché occupa la tragedia con altre dinamiche passionali, articolando anche sul tema amoroso il celebre scontro psichico tra *ratio* e *furor* che aveva luogo intorno all'infanticidio. Con la conseguenza di imbastire un diverso processo mentale dal quale anche quest'ultimo atto viene coinvolto, alla stregua dell'esito di un conflitto che è stato già precedentemente innescato. Il fatto che il tormento dell'indecisione tra una scelta e l'altra, prima che sull'uccidere o risparmiare i figli, turbi la coscienza di Medea ad altro proposito stabilisce infatti una relazione, mette sullo stesso asse i fatti.

Non sono pochi i cambiamenti apportati da Seneca al soggetto euripideo riguardo all'assassinio dei figli e sono tali da rendere ancora più pesante la condanna della madre-matrigna.

Insieme alla malevolenza del Coro, credo sia questo un elemento strutturale che incide sul mito e ne modifica in parte la storia successiva.

Vi sono infatti macroscopiche diversità nella conduzione della trama: in Euripide i figli devono andare in esilio con la madre, che li invia alla reggia insieme ai doni fatali, con il pretesto di ottenere per loro la revoca del bando, mentre in Seneca è Medea a chiedere di poterli portare via con sé, ottenendo da Giasone un rifiuto che, scoprendone l'affetto per i figli, fa scattare la decisione dell'infanticidio, per colpirlo dal lato vulnerabile (*sic natos amat? | bene est, tenetur, vulneri patuit locus*, 549 sg.). La Medea euripidea, a delitto compiuto, porta con sé sul carro celeste i figli morti, per seppellirli con la sua mano, annunciando che le loro esequie

cfr. BESSONE 1997. In questa scelta drammaturgica di Seneca di impostare il conflitto di Medea intorno alla passione d'amore è evidente soprattutto il modello della Medea delle *Metamorfosi*, che, traducendo la famosissima asserzione della Medea euripidea, affermava *mens aliud suadet; video meliora proboque, | deteriora sequor* (Ov. *Met.* VII, 20 sg.). Il principio del dissidio interiore sta dunque nel *furor* amoroso, come dimostra il fatto che questi versi siano poi 'spostati' da Seneca al personaggio di Fedra, dalla cui bocca apprendiamo la stessa lezione della Medea euripidea: *Quae memoras scio | vera esse [...] sed furor cogit sequi | peiora* (Sen. *Phaed.* 177 sgg.). Su quest'ultimo passo e gli altri possibili modelli dell'immagine cfr. CASAMENTO 2011, 158. A proposito del fatto che in Medea l'intemperanza passionale fa parte della sua natura barbara, per la quale Seneca ha a disposizione un 'paradigma etnografico' cfr. CASAMENTO 2005, 151.

daranno origine ad una festa in onore di Era. Invece nella scena finale della tragedia senecana Medea, che è salita sul tetto della casa con uno dei due figli ancora vivo, portando con sé il corpo dell'altro figlio già ucciso (973-975), getta dall'alto i cadaveri dei figli come feroce concessione a Giasone perché se li riprenda (*recipiam gnatos, parens*, 1024)²⁹.

Neanche verso i figli morti dunque la Medea senecana custodisce un minimo di *pietas*, anzi celebra una trionfale vendetta, che assume la forma totalizzante dell'empietà, sopra i loro stessi corpi, che sono solo del padre. Si sbarazza infatti dei cadaveri nel momento in cui si prepara a percorrere le vie del cielo: dal suo *ego*, posto in primo piano nel verso (*ego inter auras [...] vehar*, 1025) e invaso dalla gioia maligna del vedere il dolore di Giasone, sembra scomparsa ogni traccia di maternità.

A questo esito la tragedia arriva attraverso un percorso di progressivo allontanamento di Medea dai figli, che, nonostante la ripresa di quei soprassalti del sentimento materno che in Euripide ne rendevano struggente lo strazio, conosce anche altre forme. Queste hanno spiccato carattere intellettuale e sono il prodotto di un'attenzione derivata dall'uso retorico e declamatorio che era stato fatto del mito. Una linea interpretativa, iscritta nella retorica e di lucida efficacia, traccia con costanza un racconto di crescente alienazione, che mette in mostra una patologia della ragione.

Medea mette in atto una modalità diversa per poter giungere al delitto e dare scacco all'istinto materno, ed è la strada concettuale di alienarsi dai figli, come se non fossero suoi, ma della rivale Creusa. Questo gioco perverso dell'intelletto inizia a diventare esplicito nel momento in cui Medea dice a Giasone, che vorrebbe calmarla in nome dei figli, di disconoscerli. Questo rifiuto si dichiara attraverso una triplice sequenza di verbi, secondo una formula, *abdico eiuro abnuo* (507), in cui si sente il diritto romano

²⁹ Sul punto il recentissimo commento di BOYLE 2014, 386 osserva che le parole di Medea hanno un'eco particolarmente romana dal momento che i figli appartengono al padre. Peraltro «Seneca is the first dramatist whom we know to have diverged from Euripides' ending by having Medea leave the children's corpses behind». Inoltre, mettendo in scena l'infanticidio, ricorda Boyle, XLIX, il 'teatro della violenza' di Seneca violava la prescrizione oraziana di *Ars* 185, *ne pueros coram populo Medea trucidet*.

e la pratica declamatoria, che disquisiva in molte controversie di padri che ripudiavano i figli: l'*abducatio* è un concetto centrale di molti di questi esercizi retorici³⁰. Lo stile sopra le righe assomiglia nella sua concitazione alla patologia misogina di Ippolito, quando esprime la sua avversione per le donne, *Detestor omnis, horreo fugio execror* (*Phaed.* 566): l'accumulo sinonimico dei verbi è il segno di un investimento passionale sproporzionato.

Con l'affermazione in termini paragiuridici di disconoscimento dei figli la tragedia trova uno snodo e un momento di rivelazione, dopo molti cupi presentimenti, che prelude ad una successiva *abducatio*, celebrata nell'interiorità, di cui conosceremo l'insano paralogismo: poiché il nemico Giasone non ha figli da Creusa, Medea farà come se i figli che lei ha da Giasone fossero stati partoriti da Creusa, *quidquid ex illo tuum est, | Creusa peperit*, 921 sg. Su questa leva e su questa finzione la protagonista può vincere l'affetto materno e trasformarsi in matrigna in un paradossale gioco delle parti, ideato con l'acuminato ingegno di certo concettismo retorico, compiaciuto della sua sottigliezza. Così quella che avrebbe dovuto essere la matrigna, cioè Creusa, diventa la madre e invece la madre naturale si tramuta in *noverca*. Di questa *abducatio*, che distrugge il rapporto di parentela più stretto e ne instaura un altro fittizio, Medea si può fare forte per dire che i figli non sono più suoi ma lo erano un tempo (*liberi quondam mei*, 924) e procedere all'assassinio.

Di tutto ciò il testo fornisce una lunga preparazione, mediante segnali sparsi ad arte, spie lessicali e una concentrazione che già da lontano fa avvertire l'imminenza dell'infanticidio.

Credo, per esempio, che in questi versi prosegua e trovi il suo *telos* quel motivo del 'parto', secondo la cui intonazione Medea nel prologo affermava che la sua vendetta era già pronta, perché lei aveva partorito, *parta iam parta ultio est: | peperit*, 25 sg. Lì l'insistenza dell'anafora sul verbo *pario* prefigurava il nucleo fondante della tragedia: la vendetta di Medea si sarebbe realizzata in virtù

³⁰ Cfr. CASAMENTO 2002, 92 sgg. vi ha rinvenuto il classico schema di una controversia, indagando la specializzazione di un lessico in cui il linguaggio giuridico del disconoscimento di un parente si somma all'espressione affettiva. Della dimensione declamatoria della tragedia senecana discute adesso BOYLE 2014, XLIV sgg.

dell'aver lei partorito³¹. Qui, a questo punto della tragedia, il folle ma ragionato tentativo di attribuire ad altri questo parto, come se fosse stata Creusa a partorire, *Creusa peperit*, con ripetizione della parola chiave, permette il distacco dai figli e l'annullamento della maternità, avvicinando il compimento della vendetta.

Questa originale elucubrazione della Medea senecana, che immagina spostamenti dei legami parentali, ha nel testo una serie di ripercussioni, che mostrano come l'idea non sia isolata ma il drammaturgo la persegua con l'intento di dare spiegazioni.

Forse potrebbe appartenere a quest'insieme di significato, o almeno non lo intralcia, la prima maledizione di Medea nel prologo, che gli dei diano la morte alla nuova sposa, al suocero e alla stirpe regale, *coniugi letum novae, | letumque socero et regiae stirpi date*, 17 sg. Nella sua genericità, l'accento alla stirpe regale è infatti tanto criptico quanto potenzialmente presago: qual è infatti questa discendenza, se Giasone e Creusa non ne hanno ancora?

Non credo infatti debba trattarsi della stirpe di Creonte, cui manca qualsiasi accenno ulteriore³², ma di quella della nuova coppia regale: l'accento cade su Creusa, come promessa sposa di Giasone, tanto è vero che Creonte viene nominato, secondo l'uso mirato delle perifrasi di parentela senecane che sostituiscono l'idionimo, come 'suocero', il che significa che agli occhi di Medea egli esiste ed è condannato soprattutto in base a questo ruolo. L'espressione 'stirpe regale' è dunque abbastanza ampia e indeterminata da offrire margini di ambiguità: le *dirae* sono rivolte letteralmente contro la futura discendenza dei nuovi sposi, non senza però che non se ne possa intendere una malcelata ricaduta sui figli stessi di Medea in quanto figli di Giasone, ormai inserito nella reggia.

Ma è soprattutto significativa, nel senso di questa costruzione creata dalla riflessione senecana sul mito, per cui i figli di Medea sono oggetto di simbolici 'spostamenti' nei legami parentali, una risposta di Creonte a Medea, che nel corso del dialogo, da sup-

³¹ Cfr. ROSATI 1988: «Il testo fa perno sul verbo *pario* [...] indicando in esso il fulcro dell'imminente tragedia».

³² I commentatori citano una notizia di Igino e uno scolio ad Eur. *Med.* 19 secondo cui Creonte avrebbe avuto altri figli, ma poiché non avrebbe alcun senso un riferimento a questi, interpretano 'muoia Creonte con tutta la famiglia'. Cfr. HINE 2000, 115.

plice lo prega che i figli innocenti non abbiano a patire la colpa della loro madre. Il re allora la rassicura, dicendole che può andar via tranquilla, sarà lui ad accoglierli nel suo abbraccio, come un padre, *Vade: hos paterno ut genitor excipiam sinu* (284). Nello stesso verso Seneca fa balenare nella paternità affettuosa di Creonte la prossima sorte del personaggio, che muore per dare soccorso alla figlia, abbracciandola con gesto fatale, ma anche l'espropriazione dei figli di Medea, che ormai sono nella familiarità della regale *domus* di Corinto, con cui Giasone ha stretto nuovi legami.

Medea non a caso eliminerà l'ultima remora al pensiero che, per l'incombere dell'esilio e della fuga, ha perso comunque la 'proprietà' dei figli. Che saranno staccati dal suo seno, *iam iam meo rapiuntur avulsi e sinu* (949).

Intorno all'*abdicatio*, questo nuovo concetto che Seneca ha introdotto nella sua lettura del mito, con l'interrogativo sull'essere o non essere della prole, se Medea debba considerare i propri figli suoi o no, trova la sua acme il monologo interiore, con il lampo di due sentenze parallele, giustapposte in una magniloquente *divisio*. Medea tra sé e sé nell'indecisione del dubbio se sacrificare o meno i figli innocenti, si dice che è un delitto avere per padre Giasone e un delitto ancora più grande avere Medea come madre e allora «Muoiano, non sono miei; periscano sono miei», *occidant, non sunt mei; | pereant sunt mei*, 934 sg. L'alternativa non è dunque veramente tale e anche senza *abdicatio*, mantenendo la 'proprietà' dei figli, il loro destino non cambia.

Se la forma retorica è quella declamatoria con i *colores* in bella mostra, l'idea partiva già dal prologo, quando Medea augurava a Giasone di desiderare *liberos similes patri | similesque matri*, 24 sg.³³: per la somiglianza con i loro malvagi genitori i figli devono morire.

Peperi duos (957), ho partorito due figli; torna ancora il verbo centrale della tragedia; adesso, al momento di ucciderli, Medea si riprende la sua maternità ma è per pareggiare i conti con la sua famiglia di origine.

³³ FARNABY 1613, *ad. loc.* glossava la somiglianza al padre con *perfidus*, quella alla madre con *veneficos, crudeles*.

Il ritorno del passato

Nelle scuole latine di retorica si insegnava che il celebre inizio della *Medea* di Ennio forniva esempio di *vitiosa expositio* in quanto prendeva le mosse da troppo lontano. La nutrice lamentava infatti l'abbattimento dell'albero del Pelio, da cui era stata ricavata la nave Argo, come l'evento cui far risalire le pene della sua padrona: da lì, con la prima navigazione, erano cominciate le sventure di Medea. I retori bacchettano Ennio, traduttore abbastanza fedele di Euripide, mostrando come dovesse tagliarsi dal prologo quello che essi ritengono essere superfluo da un punto di vista razionale. Così si andava riflettendo già dalla *Rhetorica ad Herennium* e dal giovanile trattato ciceroniano *de inventione*³⁴. In una lunga serie di passi Cicerone approfondisce l'esempio e il difetto che reca in sé, ironizzando sul *longius* [...] *contexere carmen*³⁵ oppure provocando nel dettaglio il paralogismo insito nel cominciare *ab ultimo*: andando all'indietro la nutrice avrebbe potuto dire «Non fosse mai nato un albero sul monte Pelio» o addirittura «Non ci fosse mai stato un monte Pelio» e così via³⁶. Quintiliano avrebbe giustamente sintetizzato la questione sostenendo che era un buon insegnamento quello che diffidava dal rimontare al passato più remoto, come avveniva nelle parole dette sulla foresta del Pelio a proposito di Medea «come se la sua infelicità o la sua colpa fossero dipese dal fatto che lì era caduto 'il tronco d'abete a terra'»³⁷.

Il dibattito intorno a questi versi è fittissimo e duraturo, giungendo sino ai limiti del mondo antico. Seneca l'avrà ignorato? Certo che l'esempio fu molto conosciuto e praticato, come mostrano le molteplici attestazioni nel canone retorico e grammaticale.

³⁴ Cfr. *Rhet. ad Her.* 2, 34, secondo cui Ennio avrebbe dovuto limitarsi all'affermazione finale della nutrice, quando questa esprimeva il desiderio che Medea, sofferente per la ferita di un amore crudele, non fosse mai uscita dalla sua casa. Questo sarebbe infatti bastato, ma i poeti non si accontentano: *Nam hic satis erat dicere, si id modo, quod satis esset, curaret poetae*. Cfr. Cic. *de inv.* 1, 91, che osserva a proposito della *conquestio* della nutrice: *Longius enim repetita est quam res postulabat*.

³⁵ Cfr. Cic. *pro Cael.* 18.

³⁶ Cfr. Cic. *de fato* 34: *superiora repetentem regredi infinite liceat*.

³⁷ Cfr. Quint. *Inst.* V, 10, 84. Per questa tradizione cfr. PETRONE 1999 e PETRONE 2001.

Se il drammaturgo abbia preso atto o meno di questa stratificata riflessione didattica intorno al prologo della Medea, non possiamo dire. Il prologo senecano non reca traccia del celebre *incipit*, mentre si ha invece l'impressione che l'intera composizione della tragedia contraddica sostanzialmente la posizione della critica retorica (che riguardava comunque le differenze tra oratori e poeti), aprendosi lo spazio di quel che è lecito alla poesia e non all'oratoria per allargarlo a dismisura. Nella struttura della tragedia molto infatti si spiega alla luce di quell'idea, respinta dalla trattatistica retorica e ben riassunta da Quintiliano, che le sventure di Medea fossero provocate, dalla *Thessala pinus* (336), ovvero dall'impresa argonautica, intesa come origine dei mali che affliggono la protagonista.

La Medea senecana si confronta infatti sempre con il suo passato e misura ossessivamente i nuovi crimini sul metro di quelli già compiuti. Il drammaturgo vede il suo personaggio al contrario di come i retori raccomandavano doversi fare nel corso di un racconto, cioè cercando l'eziologia e procedendo a ritroso nel tempo.

Se tutti i protagonisti furiosi del teatro senecano sono perseguitati dal delitto interno alla loro stirpe e spinti a rinnovare e ad amplificare il delitto dei loro antenati, Medea invece è costretta a sfidare sé stessa, nella costruzione della sua identità da *virgo* a *mater*, sul terreno di quanto già da lei perpetrato. Trae ispirazione dai suoi precedenti *scelera*, che la riportano dunque all'indietro nel tempo e al contributo di sangue nell'azione di conquista del vello d'oro.

Nella gara di Medea per raggiungere sé stessa si riflette naturalmente anche il modo in cui Seneca affronta il grande paradigma teatrale e letterario e i molti modelli che aveva dinanzi. Sancisce questa organizzazione del racconto, orientato verso il ritorno in peggio del passato, l'occorrenza dell'antroponimo Medea a scandire le varie fasi della tragedia³⁸; non solo perché la protagonista di Seneca 'ha letto Euripide' e molti altri, ma perché, a conferma di sé, deve ripetere e aumentare d'intensità i delitti

³⁸ Cfr. TRAINA 1991². Sulla creatività metadrammatica del *furor* cfr. SCHIESARO 2003.

che fondano il suo io.

La Medea di Seneca è molto autoreferenziale.

In questa cornice, la retrospezione dell'impresa argonautica, motivo in Euripide per presentare Medea quale esule disperata, assume un opposto ma fondamentale significato non solo in quanto la navigazione è giudicata un *nefas* sovvertitore di leggi naturali, ma perché il successo di essa è stato reso possibile dai crimini di Medea e solo grazie ai suoi artifici. Questo debito di Giasone è tale da unirlo in un nodo indissolubile con la sapiente Colchide, che ha distrutto per lui i legami familiari. I meriti che si arroga Medea, nel dialogo con Creonte, fanno sì che Giasone sia il 'premio' da lei riportato e in un certo senso anche una sua proprietà: come dice al re di Corinto, mentre la vita degli argonauti è un suo dono che esige un contraccambio, per il comandante supremo della spedizione non le è dovuto niente e non c'è un conto da presentare a nessuno, perché lo ha salvato per se stessa, *pro quo nihil debetur: hunc nulli imputo | Vobis revexi ceteros, unum mihi* (234 sg.). Il ragionamento per assurdo, con cui Medea si difende con oratoria efficace presso Creonte, argomenta che, se, quand'era *virgo*, non avesse preso le parti di Giasone, avesse preferito il *pudor*, e le fosse stato caro suo padre, allora tutti i comandanti greci sarebbero morti e così anche Giasone (238-241)³⁹.

Il superamento delle prove argonautiche, ottenuto da Medea a vantaggio di Giasone, cementa la loro relazione intorno ai crimini compiuti nell'interesse di quest'ultimo, secondo il principio del *cui prodest*. Da questo passato, di cui Giasone sembra immemore, proviene l'incontenibile rivalsa, in una partita di *do ut des* molto romana, quale risulta nel dialogo tra Medea e Giasone, affrontata con giuridica sensibilità, nel momento in cui il capo degli Argonauti si sottrae da beneficiato qual è ai debiti contratti.

³⁹ Agisce pur sempre in questi versi, come una variazione su tema, quella vocazione a riandare verso il passato, nell'impossibilità di modificarlo, che scaturiva dal celebre prologo euripideo. Del resto anche Virgilio aveva riecheggiato il motivo, facendo esprimere a Didone, donna abbandonata con alcuni tratti simili a Medea, un analogo rimpianto: *si litora tantum | numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae* (Verg. *Aen.* IV, 657 sg.).

Tra le motivazioni dell'infanticidio c'è il risarcimento dovuto al fratello Absirto, ucciso e gettato a pezzi in mare, per ritardare l'inseguimento del padre Eeta. La Medea senecana razionalisticamente fa tornare i conti della vendetta, quando dichiara di avere tanti figli quanti sono sufficienti a vendicare il fratello e il padre, *fratri patrique quod sat est, peperit duos*, 957.

L'uccisione dei figli viene a trovarsi dunque all'incrocio di tensioni che Seneca prova a spiegare e ad approfondire, aggiungendo elementi ulteriori e lavorando sul mito con un'analisi intellettuale.

Uno di questi nuovi tratti, che mi sembra di grande e moderna portata, consiste nel ripudio da parte di Medea dei suoi propri figli, di cui *l'abdicatione* rappresenta il lato formale e l'alienazione che li vorrebbe prole di Creusa quello paranoico.

Seneca prolunga qui il testo euripideo andando oltre. *Mater es* dice la nutrice a Medea, invitandola alla prudenza, e lei risponde *cui sim vide*, «Vedi per chi!» (171). La maternità perde valore dunque in base alla figura negativa del padre, non più assoluta ma relativa, può essere messa in discussione al di là della legge di natura. Medea tramite l'assassinio dei figli ha inteso perciò cancellarla, e infatti delira che «è tornata la verginità che mi era stata tolta» (984). Non sembra ancora paga, se non quando sarà sicura di aver eliminato qualsiasi *pignus* potesse ancora unirla a Giasone: pronta per l'aborto, se occorresse. È quanto dice, con idea terribile ai vv. 1012 sg. «Se nel mio grembo di madre si nasconde ancora qualche pegno, frugherò le mie viscere con la spada e l'estrarrò con il ferro». Questo accanimento così esagerato, con l'inutile e zelante precisazione, sembra un eccesso di scrittura, per noi di cattivo gusto, quasi al limite che travalica nella parodia, ma è il frutto di un rovello dell'autore, di uno scavo chiarificatore negli abissi del male. Seneca conclude con il pensiero che una madre possa voler 'liberarsi' dei figli, confermando comunque che la sua Medea è effettivamente *ferox* nel senso moderno della parola.

ABSTRACT

Seneca accentuates Medea's cruelty. The hostility manifested by the chorus is determining for the new construction of this character. In particular, it is very interesting the way in which Medea commits infanticide, through the rejection and disavowal of her children.

KEYWORDS

ferox - hostile Chorus - *abdicatio*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARCELLASCHI A., *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Paris-Rome 1990.
- ARICÒ G., *La maschera e il volto. Orazio, ars 86 ss.*, in G. Aricò, M. Rivoltella (a c. di), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, 125-143.
- BERNO F.R., *Complicanze di una gravidanza indesiderata. Note a Sen. Oed. 371-380*, in P. Mantovanelli, F.R. Berno (a c. di), *Le parole della passione. Studi sul lessico poetico latino*, Bologna 2011, 187-207.
- BESSONE F., *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII: Medea Iasoni*, Firenze 1997.
- BESSONE F., *Medea, leonessa infanticida: Ovidio, Seneca e un paradosso euripideo*, «Quaderni del Dipartimento di filologia, linguistica e tradizione classica», Bologna 1998, 171-197.
- BESSONE F., *Medea e la Sibilla: metafore, allusività, prefigurazione in Ovidio, Metamorfosi 7, 17-21*, «RFIC», 140, 2012, 360-375.
- BETTINI M., *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma; a proposito dell'Oedipus di Seneca*, «Dioniso», 54, 1983, 137-153.
- BETTINI M., *Lettura divinatoria di un incesto (Seneca Oed. 366 ss.)*, «MD», 12, 1984, 145-159.
- BIONDI G.G., *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984.
- BOYLE A.J., *Seneca. Medea*, ed. with Introduction, Translation and Commentary by A.J. Boyle, Oxford 2014.
- CASAMENTO A., *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo 2002.
- CASAMENTO A., *Il Caucaso nell'animo. Un paradigma etnografico e i suoi riflessi tragici (in nota a Seneca Med. 43)*, «PAN», 23, 2005, 141-152.

- CASAMENTO A., *Seneca. Fedra*, introduzione, traduzione e commento di A. Casamento, Roma 2011.
- COSTA C.D.N., *Seneca. Medea*, ed. with introd. & comment. by C.D.N. Costa, Oxford 1973.
- DAVIS P.J., *Shifting Songs: The Chorus in Seneca's Tragedies*, Hildesheim-Zürich-New York 1993.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Medea tra terra, 'acque' e cielo: sul prologo della Medea di Seneca*, in L. Landolfi (a c. di), *Ibo, ibo qua praerupta protendit iuga | meus Cithaeron. Paesaggi, luci e ombre nei prologhi tragici senecani. Incontri sulla poesia latina di età imperiale IV*, Bologna 2012, 31-50.
- FARNABY TH., L. & M. *Annæi Senecae atque aliorum tragœdiæ. Animadversionibus et notis marginalibus fideliter emendatæ atque illustratæ*, Londini 1613.
- GUALANDRI I., *Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Ino: spunti di teorizzazione sul personaggio nella letteratura latina*, «Acme», 62.2, 2009, 7-19.
- HARDIE PH., *The Ars poetica and the Poetics of Didactic*, in A. Ferenczi, Ph. Hardie (eds.), *New Approaches to Horace's Ars poetica*, «MD», 72, 2014, 43-54.
- HILL D.E., *Seneca's choruses*, «Mnemosyne», 53.5, 2000, 561-587.
- HINE H.H., *Seneca. Medea*, with an introd., text, transl. and commentary by H.H. Hine, Warminster 2000.
- JAKOBI R., *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988.
- MAZZOLI G., *Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico*, in G. Aricò (a c. di), *Atti del I seminario di studi sulla tragedia romana*, Palermo 1986-1987, 99-108.
- MAZZOLI G., *Tipologia e strutture dei cori senecani*, in L. Castagna (a c. di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano 1996, 3-16.
- MAZZOLI G., *Medea in Seneca: il logos del furor*, in A. López, A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, 615-625.
- MAZZOLI G., *Relazioni sintagmatiche e parole-chiave nei cori tragici di Seneca*, in F. Amoroso (a c. di), *Teatralità dei cori senecani*, Palermo 2006, 17-42.
- MAZZOLI G., *Seneca tragico: le architetture del chaos*, «Dioniso», n.s., 5, 2006, 106-117.
- NÉMETI A., *Lucio Anneo Seneca. Medea*, introd., trad. e commento di A. Néméti, Pisa 2003.
- PADUANO G., *Saggio introduttivo* a NÉMETI 2003, 9-34.

- PERUTELLI A., *Il primo coro della Medea di Seneca*, «MD», 23, 1989, 99- 117; ora in ID., *Studi sul teatro latino*, a c. di G. Paduano, A. Russo, «Testi e studi di cultura classica», Pisa 2013, 135-150.
- PETRONE G., *La Medea di Seneca tra paradigma retorico e tradizione letteraria*, in EAD. (a c. di), *Lo sperimentalismo di Seneca*, Palermo 1999, 9-25.
- PETRONE G., *Medea, Le Medee*, in P. Fedeli (a c. di), *Scienza, Cultura, Morale in Seneca. Atti del Convegno di Monte Sant'Angelo (27-30 settembre 1999)*, Bari 2001, 115-129.
- PETRONE G., *Medea, il mare, il male: un'interpretazione contro il mito delle età*, in A. López, A. Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, 627-638.
- PETRONE G., *Miti e paradigmi femminili nella cultura latina. Il linguaggio di Medea*, in E. Chiavetta (a c. di), *Thieves of Languages. Ladre di linguaggi. Il mito nell'immaginario femminile*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo», 14, 2003, 207-213.
- ROSATI G., *Il parto maledetto di Medea (Ovidio, Her. 6, 156 s.)*, «MD», 41, 1988, 305-309.
- ROSATI G., *Ovidio, Metamorfosi. 3, (Libri V-VI)*, trad. di Gioachino Chiarini, Milano 2009.
- SCHIESARO A., *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.
- TRAINA A., *"L'aiuola che ci fa tanto feroci". Per la storia di un topos*, in ID., *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna 1986², 305-335.
- TRAINA A., *Due note a Seneca tragico. L'antroponimo Medea*, in ID., *Poeti Latini (e Neolatini). Note e Saggi filologici II*, Bologna 1991², 123-129.
- TRINACTY CH.V., *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*, Oxford 2014.

ANNALISA NÉMETI

La famiglia di Medea

Gli studi degli ultimi anni stanno operando in direzione di una doverosa, quanto non scontata, rivalutazione del *corpus* tragico senecano, a lungo oggetto, come ben sappiamo, di condanne miopi e distorte. L'opera di Seneca – il cui valore inestimabile è dato dal fatto stesso di costituire l'unica eredità integra della scena tragica latina con cui misurarsi – viene riletta oggi non soltanto alla luce della sua capacità di farsi matrice imprescindibile del teatro europeo, ma, cosa non meno importante, alla luce dei suoi rapporti con il teatro attico. Non mi riferisco ovviamente all'anacronistico e penalizzante confronto con i modelli greci, che in passato ha fatto delle tragedie di Seneca una replica inautentica e 'granguignolesca' di un patrimonio mitico-letterario ed ideologico inspiegabilmente cristallizzato dalla critica. Alludo piuttosto alla personalissima rilettura che Seneca fa del dramma greco, portando lo spazio tragico, per definizione regno angoscioso del dolore e della contraddizione, a coincidere con l'animo umano, in una progressiva quanto inquietante regressione della dimensione fatalistica e divina.

Nell'ambito di questa singolare riscrittura, riveste un ruolo non certo secondario un'opera come *Medea*, la cui cifra distintiva va senza dubbio ricercata «nel processo di accentuazione della sfera umanistica»¹: con sorprendente finezza introspettiva, Seneca scandaglia infatti l'interiorità dell'eroina, preda di un eros abnorme e totalizzante, capace di spingerla compulsivamente alla distruzione progressiva dei legami familiari più intimi², sino all'atto estremo dell'infanticidio. Con una forza nuova, Seneca riconosce nell'amore frustrato per Giasone il movente prima-

¹ PADUANO 1991, 236.

² Sull'argomento, si veda anche NUSSBAUM 1997.

rio del delitto – ed è in tal senso determinante il fatto che la sua Medea sia ancora inequivocabilmente innamorata – delitto che, con uno scarto notevole rispetto al modello euripideo, trova la propria giustificazione chiarificatrice nell'amore paterno improvvidamente palesato dallo stesso Giasone. Ma l'autentica *novitas* senecana è da ricercarsi soprattutto nell'ossessività pungente con cui il passato violento, sostanzialmente ridotto a mero *mythos* in Euripide, si ripresenta alla coscienza dell'eroina, ora consapevole di aver perduto se stessa, tradendo inutilmente la propria famiglia, e disposta dunque a riattivare la ferocia di un tempo nel segno complementare della vendetta. Nell'ambito di quella che, quasi per antonomasia, è da considerarsi a tutti gli effetti una tragedia di memoria, l'immagine cruenta dell'uccisione del fratello Absirto riceve un'enfasi particolare, in una forma per altro non così sorprendente se pensiamo alla romanità dell'autore. E' noto, infatti, come l'empietà *contra naturam* del fratricidio, reificata sovente nella saga tebana, ma anche nel gesto di Medea³, traduca sulla scena latina l'orrore delle guerre civili, che scandiscono il tempo ferreo del caos etico. La tragedia di Seneca non si sottrae del resto a riflessioni di carattere morale e socio-politico *lato sensu*, nel momento in cui fa dell'impresa argonautica, alla quale è indissolubilmente legata la funesta storia d'amore di Medea e Giasone, il *nefas* primigenio, da cui trae origine il tanto temuto declino dell'età aurea⁴.

L'ombra di Absirto incombe dunque su tutto lo snodarsi del dramma, sino all'acme della scena finale (958 sgg.), quando Medea uccide il primo figlio offrendolo come vittima sacrificale al fratello: che egli sia presenza reale sulla scena o soltanto proiezione allucinata della mente dell'eroina è questione del tutto irrilevante ai fini drammaturgici. Con ogni evidenza, la rilettura che Seneca fa del modello suona radicale nel momento in cui configura l'infanticidio non più soltanto nei termini di atroce vendetta su Giasone, ma anche di espiatorio autolesionismo, finalizzato a

³ Cfr. Lucano, *Pharsalia*, 10, 461 sgg. con ARCELLASCHI 1990, 320 sgg. Sull'argomento, si veda fra gli altri FANTHAM 1983.

⁴ Cfr. BIONDI 1981 e 1984; BALDINI MOSCADI 1998.

placare il rimorso provato nei confronti del fratello e del padre (cfr. 956-957 *Sterilis in poenas fui – | fratri patrique quod sat est, peperi duos*)⁵. Il motivo era già in nuce in Ovidio, *Heroides*, XII, 160, *Inferias umbrae fratris habete mei*, ove per altro, nell'universo ancora elegiaco di Medea, l'abbandono di Giasone ed il conseguente *dolor* dell'eroina costituivano espiazione ed olocausto adeguati per il tradimento della famiglia di origine.

Seneca si spinge decisamente oltre, connotando l'infanticidio nei termini ancestrali di sanguinoso taglione. E' interessante notare come il ricordo dell'innocenza del fratello, da Medea ferocemente immolata a Giasone unitamente alla propria *virginitas*, azzeri la funzione dell'amore materno, inibitoria e concorrenziale rispetto all'impulso erotico (cfr. 935-936 *Crimine et culpa carent, | sunt innocentes, fateor, et frater fuit*). La *persona muta* di Absirto rafforza infatti, anziché contrastarla, la spietata determinazione di Medea ad uccidere i figli: come avremo modo di osservare in seguito, attraverso l'infanticidio, autentico doppio del fratricidio, passato e presente si saldano in una spirale infernale, che origina sempre e comunque da *amor*, mai come in questo mito *schetlios* e *saevus*.

Una volta chiarita la funzione che nella tragedia riveste il ricordo bruciante del fratricidio commesso, è opportuno focalizzarsi sulla versione seguita da Seneca. Ancora una volta sulle orme di Ovidio, *Metamorfosi*, VII, 54 *frater adhuc infans*, ma non manca un precedente nel teatro arcaico latino⁶, la Medea senecana uccide il fratello bambino fuggendo dalla Colchide e, aggiungendo orrore all'orrore, ne smembra il corpo per ritardare l'inseguimento del padre Eeta, impegnandolo nella dolorosa ricomposizione del cadavere del figlio. La scelta di Seneca non è ovviamente scon-

⁵ Sul tema del rimorso si vedano EDGEWORTH 1990; NÉMETI 2003; RAMBAUX 1972; per ciò che attiene l'influenza di Seneca sui moderni, cfr. BOYLE 2014.

⁶ Mi riferisco a un passo citato in Cicerone, *De natura deorum*, 3, 67 e variamente attribuito ad Accio o ad Ennio: *Atque eadem Medea patrem patriamque fugiens: | Postquam pater | Adpropinquat iamque paene ut comprehendatur parat, | Puerum interea optruncat membraque articulatim dividit | Perque agros passim dispergit corpus: id ea gratia, | Ut, dum nati dissipatos artus captaret parens, | Ipsa interea effugeret, illum ut maeror tardaret sequi, | Sibi salutem ut familiari pareret parricidio.*

tata, dato che il ventaglio di possibilità offerto dalla tradizione mitografica e letteraria era in tal senso piuttosto ampio. A questo proposito, ricordo preliminarmente quali siano le versioni più accreditate di un mito che, nelle sue innumerevoli ramificazioni e stratigrafie, appare quanto mai 'tentacolare': come è possibile osservare, le varianti fondamentali⁷ attengono sostanzialmente all'età del fratello, alla modalità del delitto e, cosa ancor più importante, al suo autore.

Sulla scia di Ovidio e con evidente esasperazione del *pathos*, Seneca segue la tradizione risalente a Ferecide (Jacoby, *FGH* 3F 32 b), che attribuiva all'eroina l'assassinio e lo smembramento del piccolo Absirto: probabilmente l'autore latino contamina la versione in cui le membra vengono gettate per i campi, verosimilmente prima della fuga dalla Colchide – cfr. Ovidio, *Heroid.* VI, 129-130; *Trist.* III, 9, 1-34⁸ – con quella in cui il corpo viene invece sparso durante la fuga, nel Fasi o nel Ponto Eusino (cfr. Apollodoro, *Bibl.* I, 9, 24)⁹. In Euripide, *Medea* 167; 1334-1335 ancora una volta è l'eroina l'autrice del delitto, che pare tuttavia consumarsi all'interno del palazzo di Eeta¹⁰, secondo modalità meno cruenta, quanto meno estranee al particolare macabro e fobico dello smembramento. Interessante risulta infine il precedente letterario di Apollonio Rodio che, in *Argonautiche*, IV, 452-474, narra l'omicidio di Absirto in presa diretta: ideatrice del delitto, e dunque primariamente responsabile, è Medea¹¹, esecutore materiale Giasone, laddove Absirto è un adulto, figura vicaria del padre

⁷Cfr. GANTZ 1993; MOREAU 1994; Lesky, *RE* s.v. *Medeia*, 35 ss.; LIVREA 1973 ad Ap. Rh. IV, 225 con bibliogr.

⁸Cfr. *Trag. Rom. Fr. inc.fab.* XCIII R³; Cic. *leg. Man.* 22; Lycophr. *Alex.* 1318 e schol.

⁹Cfr. Sen. *Med.* 132-133 *funus ingestum patri | sparsumque ponto corpus* e 452-453 *quaeque fraternus cruor | perfudit arva*.

¹⁰Così nelle *Colchides* di Sofocle, per cui cfr. schol. Ap. Rh. IV, 228 e, secondo schol. Eur. *Med.* 1334 in Callimaco, fr. 8 Pf.

¹¹Cfr. in proposito *Argonautiche*, IV, 471 sgg. «L'eroe cadde in ginocchio nel vestibolo; e all'ultimo, mentre esalava il respiro, raccolse con ambo le mani il nero sangue della ferita e, mentre lei si schermiva, le arrossò il bianco velo ed il peplo» (trad. G. Paduano). La simbologia pregnante di questo passo, verosimilmente noto a Ovidio prima e Seneca poi, non ha certo bisogno di ulteriori commenti: nella coscienza di Medea l'assassinio del fratello si fa macchia indelebile.

Eeta e proprio da lui inviato all'inseguimento dei fuggiaschi¹². E' noto come tale episodio sia stato in passato letto come prova ulteriore di una disomogeneità tematica e compositiva ravvisabile nelle *Argonautiche*: oltre ad individuare in Medea una personalità manicheamente dimidiata – fanciulla idillicamente innamorata prima e spietata assassina poi – la critica ha ricondotto il fratricidio al terrore ispirato da Eeta, sostenendo frettolosamente la regressione totale del movente erotico, così dominante nel III libro ed in realtà ancora pienamente operativo nel IV libro, come per altro suggerito dallo stesso Apollonio (cfr. *Argonautiche* IV, 445-451). L'assassinio di Absirto, significativamente paragonato ad un bambino¹³, è a ben vedere l'«atto estremo di rifiuto della famiglia da parte di Medea»¹⁴, rifiuto compiuto in nome di una passione iperbolica e ferale, capace di opporsi, non senza dilanianti sensi di colpa, ai temibili divieti paterni.

Tornando alla *Medea* di Seneca, proprio l'età del fratello della protagonista, lungi dall'essere approdo di investigazioni antiquarie fini a se stesse, diventa scelta drammaturgica consapevole e, come tale, significativa chiave ermeneutica dell'intera tragedia. L'immagine di Absirto *infans* ipostatizza l'interessante cortocircuito fra passato e presente di cui parlavamo, che, a sua volta, apre la strada ad una lettura multiprospettica, in chiave drammatica, filosofica e metaletteraria.

In un abile gioco di interferenze, di sovrapposizioni e commistioni testuali, l'uccisione particolarmente cruenta del fratello bambino si offre quale perfetto 'modello operativo', capace di prefigurare l'infanticidio: un infanticidio che, alluso soltanto ominosamente da Ovidio, trova la sua più cruda realizzazione in Seneca. Facendo esplicitamente di Absirto un *puer* e con una forza icastica che, almeno per quanto attiene la nostra conoscenza del teatro antico, non sembra avere precedenti, Seneca sottolinea la sinistra contiguità fra passato e presente nella storia di Medea.

¹² Con Apollonio Rodio concordano Hyg. *Fab.* 23; *Argon.Orph.* 1027 sgg.

¹³ Cfr. *Argonautiche*, IV, 459-462: il brano potrebbe riflettere la tradizione mitografica che fa di Absirto un bambino, ma è indiscusso il fatto che «la sua forza è nell'inattesa e indifesa tenerezza che ispira il personaggio autoritario» (PADUANO 1986, 587).

¹⁴ PADUANO 1972, 226. Cfr. inoltre BREMMER 1997.

Con rinnovata coscienza programmatica, ai vv. 43-44 l'eroina afferma *Quodcumque vidit Pontus aut Phasis nefas, | videbit Isthmos* e al v. 55 *quae scelere parta est | scelere linquenda est domus*, dando così vita, anche sul piano dell'omogeneità lessicale, a uno stringente parallelismo fra il fratricidio e l'infanticidio. Quasi smentendo la presunta frattura emotiva riconosciuta, come si è detto, in Apollonio Rodio, la *virgo* ingenua, ma non troppo, della fase colchica – nefanda come lei stessa si definisce con spietata autoanalisi al v. 131 – capace di uccidere 'barbaramente' in nome di *amor* è solo un'inquietante anticipazione della *mater* spietata che, nella fase corinzia del mito e sempre in nome di *amor*, metterà mano ad un delitto ancor più mostruoso del precedente. La perfetta specularità dei due omicidi, declinati per altro secondo modalità di «crescita scalare»¹⁵ – *maiora iam me scelera post partus decent; crevit ingenium malis* afferma l'eroina ai vv. 50 e 910 – è ottenuta da Seneca grazie a tutta una serie di rimandi a distanza all'interno del testo, di natura linguistico-rappresentativa, e in virtù di un accumulo di particolari volutamente intesi ad essere l'uno il raddoppiamento dell'altro. A uno sguardo attento, infatti, i protagonisti, o meglio il loro ruolo, le modalità ed il fine dei due delitti risultano caratterizzati da forti analogie. La morte violenta di Absirto distrugge infatti Eeta nella sua identità di padre similamente a quanto avviene per Giasone, inerme di fronte all'uccisione dei figli: è interessante notare come il termine *comes* riferito al fratello di Medea (131-132), si ripresenti in una sorta di transfert al v. 974, ad indicare il figlio che l'eroina trascina con sé nell'imminenza dell'infanticidio¹⁶. Affine è inoltre la strategia omicida messa in atto da Medea, figlia e sorella, sposa e madre in grado di dilaniare gli affetti più intimi facendo della lentezza il demonico coadiuvante della propria crudeltà¹⁷ – l'inseguimento da parte di Eeta è ritardato, come si è detto, dalla penosa e dilazionata ricomposizione del cadavere del figlio, Giasone vive in due momenti diversi lo strazio

¹⁵ Paduano in NÉMETI 2003, 25.

¹⁶ In proposito, è quanto meno suggestivo il fatto che Osidio Geta nella sua *Medea* (263) riferisca all'uccisione di Absirto l'espressione *commaculare manus*, impiegata da Virgilio in *Ecloghe*, VIII, 47-50 per indicare l'infanticidio di Medea.

¹⁷ Cfr. 1016 *Perfruere lento scelere, ne propera, dolor*.

dell'infanticidio – e ricorrendo alla perversa spettacolarizzazione del proprio delitto (*funus ingestum patri*, dice Medea a proposito del fratricidio – v. 132 – laddove Giasone assisterà impotente al figlicidio, esibito provocatoriamente dall'eroina come autentica testimonianza di *virtus*)¹⁸. In ultimo, fratricidio e infanticidio risultano funzionalmente speculari nella misura in cui suggellano con il terrore e il sangue il legame fra Giasone e Medea, nato nel segno di un profondo strappo affettivo, che si traduce nel feroce *sparasgmòs* di Absirto, e cristallizzato definitivamente a prezzo di una nuova e più feroce lacerazione. Se «Apsyrtos est peut-être la victime d'un sacramentum infanticidii fait pour resserrer le communauté entre Médée et Jason»¹⁹, è attraverso la morte dei figli che, paradossalmente, l'eroina celebra in forma tragica ed irrevocabile la sua unione con l'eroe, portando a piena realizzazione quanto beffardamente minacciato ai vv. 561-562 (*Excidimus tibi? | Numquam excidemus*).

La continuità ontologica del tempo affettivo vissuto dall'eroina, il cui personaggio può dirsi a buon diritto 'statico' solo alla luce della sua distorta capacità di identificare l'universo erotico con lo spazio ultimo e fagocitante dell'esistenza, non potrebbe dunque trovare ratifica più illuminante. La piena sovrapposibilità dell'immagine di Absirto bambino da un lato e di quella dei figli dall'altro crea infatti una perentoria ed inquietante assimilazione fra i due momenti del mito: mi riferisco, ovviamente, alla fase costruttiva e taumaturgica del rapporto amoroso fra Giasone e Medea che, trovando nel fratricidio il suo epilogo più sacrilego, non si oppone, ma prelude soltanto alla fase distruttiva ed esiziale della *liaison* erotica. A fronte di tutta una serie di strategie censorie messe in atto nel modello euripideo²⁰, la tragedia di Seneca è attraversata insistentemente dalla consapevolezza angosciosa, ma non meno

¹⁸ Cfr. Sen. *Med.* 976-977 *Nunc hoc age, anime: non in occulto tibi est | perdenda virtus, approba populo manum*.

¹⁹ DELCOURT 1963, 18 e ancora DELCOURT 1964, n. 1, 89: «Une version de la légende veut que Médée emmène son frère sur le navire Argo, puis, sur la point d'être rejointe par son père, tue l'enfant et en jette les membres à la mer pour retarder la poursuite. Je vois dans ce dépècement [...] un *sacramentum infanticidii* fait pour sceller une association dans le sang».

²⁰ Si vedano in proposito le acute osservazioni di Paduano in NÉMETI 2003, 9 sgg.

spietatamente lucida, della forza annichilente del *gamos*, ambigualmente sospeso fra attrazione ed aggressione, o, in altre parole, della pericolosa contiguità di *eros* e *thanatos*. Anche laddove si voglia dimenticare che, proprio nell'atto di portare avanti il suo cruento *revenge play*, la Medea di Seneca è ancora sorprendentemente innamorata di Giasone, il testo suggerisce ossessivamente l'idea di un continuo scambio fra *furor* erotico e *furor* della vendetta: il *saevit infelix amor* del v. 136 – dove l'aggettivo dà voce non tanto alla frustrazione, quanto piuttosto alla folle irrefrenabilità del sentimento amoroso – suona epitome graffiante della *pièce*. Attraverso il valore gnomico di *saevit*, l'espressione evidenzia infatti la mancata cesura fra passato e presente e, cosa ancor più significativa, la possibilità che l'amore possa rovesciarsi nel suo sentimento opposto e complementare, l'odio²¹. In questo modo, quasi operando una ri-lettura filologica del modello, Seneca chiarisce definitivamente e porta alle estreme conseguenze quanto già intuito nelle *Argonautiche*: l'eros che all'inizio del III libro risulta unica forza salvifica, nel quarto libro è pronto a trasformarsi in «sciagura che annulla e perverte ogni altro legame affettivo»²².

La storia di Medea, in cui passato, presente e futuro appaiono fatalmente concatenati, si dipana dunque in una sorta di angoscioso 'eterno ritorno', o se vogliamo di sinistra coazione a ripetere, *facies altera* della rassicurante ciclicità ascritta al tempo mitico-rituale, nonché all'ordinato e pre-ordinato universo degli stoici. Proprio la visione stoica del mondo sembra del resto emergere dalle pieghe letterarie del testo, tradendo l'*animus* filosofico del poeta, evidente soprattutto nel respiro metafisico che, contrariamente ai modelli, riceve l'impresa argonautica. Ma nel regno pervertito della passione, per sua natura destinata in Seneca a degenerare, dove la figura di Medea, nella sua vertiginosa esasperazione dell'io, ben poco spazio lascia al divino, la confortante ripetitività che per gli stoici governa gli eventi ed il cosmo, viene riletta alla luce di un perturbante rovesciamento. Nel grandioso

²¹ Cfr. Sen. *Med.* 397-398 *Si quaeris odio, misera, quem statuas modum, | imitare amorem.*

²² PADUANO 1986, 16.

finale della tragedia, l'istante brutale dell'infanticidio pare alludere, in forma ovviamente stravolta, alla teoria stoica della conflazione, preludio necessario alla formazione di un nuovo ordine cosmico, in cui puntualmente si ripresentano gli eventi accaduti nel ciclo precedente. Con la violenza di un nuovo *scelus* che, come abbiamo visto è a sua volta replica del fratricidio, Medea rinasce infatti ad una ritrovata *virginitas* fisica e morale, ripristinando nel suo lucido delirio il proprio vissuto colchico, da cui tutto ha avuto tragicamente inizio (cfr. 982-984).

Tragedia di memoria si riconferma dunque *Medea*, ove l'eroina riconquista saldamente la propria identità proprio attraverso la rievocazione ossessiva di un passato, che di volta in volta assume i contorni angoscianti degli affetti violati o quelli sorprendentemente compiaciuti della satanica predisposizione al delitto. Mai come in questo caso la ricomposizione del tutto è affidata ad un ossessivo *re-membering*, ri-membrare, da intendersi anche in chiave metadrammatica: sottilmente complice del poeta, che del *nefas* tesse l'inquietante scrittura, al v. 910 la protagonista di Seneca sarà pronta ad affermare *Medea nunc sum*, non prima però di aver ri-letto attentamente i suoi preziosi modelli.

ABSTRACT

Medea plays a very important role in Seneca's rewriting of Attic tragic theatre. Compared to Euripides' model, its distinctive feature is the haunting memory of past crimes – her betrayal of the family because of Jason.

The obsessive anamnesis of fratricide and the consequent rereading Seneca offers of *Medea's* infanticide are striking. Hers is not only a terrible revenge on Jason, but also an expiatory self-destructive gesture to soothe her remorse towards both father and brother.

The mythographic version followed by Seneca finds the heroine guilty of the murder and dismemberment of Absyrtus who is significantly a child. Thus fratricide appears to be an ominous prefiguration of infanticide and the picture of Absyrtus as *infans* hypostasizes a short-circuit between past and present and opens up further dramatic, philosophical and metaliterary interpretation.

KEYWORDS

Seneca – *Medea* – rewriting – anamnesis – fratricide

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARCELLASCHI A., *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Ecole Française de Rome 1990.
- BALDINI MOSCADI L., *I volti di Medea: la maga e la virgo nella Medea di Seneca*, «Paideia», 53, 1998, 9-25.
- BOYLE A.J., *Seneca Medea. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2014.
- BIONDI G.G., *Il mito argonautico nella Medea. Lo stile filosofico del drammatico Seneca*, «Dioniso», 52, 1981, 421-445.
- BIONDI G.G., *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984.
- BREMMER J.N., *Why Did Medea Kill Her Brother Apsyrtus?*, in J.J. Clauss, S.I. Johnston (eds.), *Medea*, Princeton, New Jersey 1997.
- DELCOURT M., *Le partage du corps royal*, «SMSR», 34, 1963, 1-25.
- DELCOURT M., *Archaïsme religieux dans les tragedies de Sénèque*, «Rev. belge de Philol.», 1964, 74-90.
- EDGEWORTH R.J., *The Eloquent ghost: Apsyrtus in Seneca's Medea*, «C&M», 41, 1990, 151-161.
- FANTHAM E., *Incest and fratricide in Seneca's Phoenissae*, «Ramus», 12, 1983, 61-76.
- GANTZ T., *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore and London 1993.
- LIVREA E., (intr., testo critico, trad. e commento), *Apollonii Rhodii Argonauticon liber quartus*, Firenze 1973.
- MOREAU A., *Le mythe de Jason et Médée: le va-nu-pied et la sorcière*, Paris 1994.
- NÉMETI A., (Introduzione, traduzione e commento di – con un saggio di G. Paduano), *Lucio Anneo Seneca, Medea*, Pisa 2003.
- NUSSBAUM M., *Serpents in the soul: A reading of Seneca's Medea*, in J.J. Clauss, S.I. Johnston (eds.), *Medea*, Princeton, New Jersey 1997.
- PADUANO G., *Studi su Apollonio Rodio*, Roma 1972.
- PADUANO G., FUSILLO M. (a c. di), *Apollonio Rodio. Le Argonautiche*, Milano 1986.
- PADUANO G., «Il teatro», 209-247 in M. Citroni, P. Fedeli, G. Paduano, A. Perutelli (a c. di), *La poesia latina*, Roma 1991.

PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie der classischen Altermswissenschaft*, Stuttgart 1894-München 1980.

RAMBAUX C., *Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh ou l'originalité psychologique de la Médée de Sénèque*, «Latomus», 31, 1972, 1010-1036.

NICOLÒ CASELLA

Deianira nel teatro musicale:
memorie poetiche antiche dal libretto del
musical drama Hercules di G.F. Handel (1745)*

Il gentiluomo londinese che la sera del 5 gennaio 1745 avesse assistito da uno dei palchi del King's Theatre in Haymarket all'ultima novità della stagione, il *musical drama*¹ *Hercules* per le musiche di George Frideric Handel (HWV 60), avrebbe appreso dal breve *advertisement* al libretto che

The following Drama is founded on the Story of Hercules and Dejanira, as it is related by Ovid in the Ninth Book of his Metamorphoses; and the same Subject, as it is treated by Sophocles in his Tragedy call'd The Trachinians².

Il librettista Thomas Broughton (1704-1774), pastore della Chiesa d'Inghilterra, aveva tratto da fonti autorevoli la storia della morte e apoteosi di Eracle/Ercole, articolandone la vicenda in un dramma in tre atti:

* Sono profondamente grato ad Anna Beltrametti e a John Meddemmen per la cura e la competenza con cui hanno seguito le mie ricerche. Desidero ringraziare anche Alberto Rizzuti, Guido Paduano, Roberto Balconi e Maria Teresa Dellaborra per i preziosi consigli che mi hanno offerto.

¹ Denominazione come da frontespizio del libretto della *première*: [Thomas Broughton], *Hercules. A Musical Drama. As it is Perform'd at the King's Theatre in the Hay-Market. The Musick by Mr. Handel*, London, Tonson & Draper, 1745. Da qui sono tratte tutte le citazioni. In attesa della nuova edizione per le cure della *Hallische Händel-Ausgabe*, i riferimenti alla partitura, non sistematici, seguiranno la vetusta edizione di Friedrich Chrysander: *Herakles. Oratorium von Georg Friedrich Händel*, in Friedrich W. Chrysander und Max Seiffert (Hrsg.), *G. F. Händel's Werke: Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft*, 1-48, 50-96, und *Supplemente enthaltend Quellen zu Händel's Werken*, 6 voll., Leipzig und Bergedorf bei Hamburg, 1858-94, 1902. L'annuncio della *première* era stato divulgato sul «General Advertiser», 5 gennaio 1745: «At the King's Theatre (...) this Day will be perform'd Hercules, a new Musical Drama. Compos'd by Mr. Handel. (...) To begin at Half an Hour after Six o'Clock», cit. in DEUTSCH 1955, 601. Studi su *Hercules* in DEAN 1959, 414-433, FAUQUET, ALEXANDRE 2004 e ROBARTS 2008.

² «Il seguente dramma tratta la storia di Ercole e Deianira, così come è raccontata da Ovidio nel nono libro delle sue *Metamorfosi*; lo stesso soggetto è stato trattato da Sofocle nella sua tragedia intitolata *Le Trachinie*». Ove non altrimenti indicato le traduzioni in italiano sono opera di chi scrive.

I atto. Nella reggia di Trachis, in Tessaglia, Dejanira si consuma nel dolore per l'assenza dello sposo Hercules, lontano per una delle sue imprese. L'araldo Lichas tenta di consolarla, quando il figlio Hyllus sopraggiunge con il responso di un oracolo: l'eroe perirà tra le fiamme del Monte Eta. Hyllus si propone di andare in cerca del padre, ma Lichas annuncia il ritorno dell'eroe vittorioso dalla conquista di Ecalia. Nel giubilo generale avanza la colonna dei prigionieri, tra questi la principessa Iole piange la morte del padre. L'arrivo di Hercules, che concede la libertà alla prigioniera e si dichiara pronto a ritirarsi dalla guerra, è festosamente celebrato dal coro degli abitanti di Trachis. **II atto.** Iole torna a lamentare la perdita della libertà, ma Dejanira si scontra con lei: la Fama ha sparso la notizia che Hercules avrebbe assaltato Ecalia per amore della giovane principessa, e ora la legittima sposa è furente di gelosia. Subito dopo Iole viene raggiunta da Hyllus, che le dichiara il proprio amore. In un'altra sala della reggia Dejanira accusa Hercules di tradimento rimproverandogli di essersi piegato a Iole. L'eroe si allontana senza riuscire a dissuaderla. Dejanira decide di ricorrere alla veste di Nesso che, intrisa del sangue del centauro, avrebbe il potere di riaccendere l'amore sopito. La fa recapitare a Hercules tramite Lichas e finge di riconciliarsi con Iole. **III atto.** Lichas annuncia i terribili effetti del dono: Hercules, indossata la veste per un sacrificio, è stato colto da spasimi terribili, le sue carni bruciano per il veleno. L'eroe agonizzante viene accompagnato da Hyllus sul monte Eta, mentre Dejanira, disperata, cade in preda alla follia. Il sacerdote di Jupiter interviene per placarla, annunciando l'apoteosi dello sposo e propiziando le nozze tra Hyllus e Iole. Quest'ultima accetta la mano del giovane: il futuro matrimonio riporta la gioia a Trachis e il coro celebra la nascita del nuovo dio.

Eseguito senza costumi, scene e recitazione, con libretto e cast inglesi e la presenza di un coro, *Hercules* ricalcava nella forma gli oratori che Handel stava componendo a ritmo serrato per i teatri londinesi dopo la dismissione dell'opera italiana³. Ma, nella so-

³ Dopo l'insuccesso di *Deidamia* (1741) Handel non aveva più presentato opere italiane, genere che l'aveva reso celebre in Inghilterra sin dal *Rinaldo* (1711). La stagione 1744-1745 era incentrata sull'oratorio, come annunciato sul «Daily Advertiser», 20 Ottobre 1744: «Mr Handel proposes to perform by Subscription, Twenty-four Times during the Winter Season at the King's Theatre in Haymarket and engages to exhibit two new Performances and Several of his Former Oratorios. The first Performance will be on Saturday the 3rd of November and continue every Saturday till Lent and then on Wednesday and Friday», cit. in DEUTSCH 1955, 596. I due nuovi lavori menzionati erano

stanza, la trama mitologica in luogo del tradizionale episodio biblico doveva richiamare alla mente i precedenti 'ovidiani' di *Acis and Galatea* (1718) e di *Semele* (1744). Come testimonia una lettera di Charles Jennens, librettista del *Messiah*, il lavoro non incontrò il favore del pubblico, allora diviso tra partigiani dell'opera italiana e sostenitori dell'oratorio⁴. Non si andò oltre le due recite e lo stesso Handel propose addolorato la restituzione del denaro delle sottoscrizioni⁵.

Di fronte alla generale disaffezione per i soggetti classici – comprovata anche l'anno precedente dall'insuccesso di *Semele* – restano ignote le ragioni che indussero l'autore, alla sua prima e ultima prova di librettista, ad accostarsi al mito erculeo⁶. L'autorità di Sofocle e Ovidio poteva però essere invocata con una certa cognizione di causa: il reverendo Broughton si era laureato a Cambridge nel 1730 – fatto eccezionale tra i librettisti inglesi handeliani, se si esclude il filologo Thomas Morell – e vantava una ricca produzione bibliografica versata nelle ricerche antiquarie⁷. Impegnato in punta di teologia nella lotta al deismo, allora diligente, aveva redatto un trattato in difesa dell'ortodossia anglica-

Hercules e un altro oratorio, *Belshazzar*. Per l'oratorio handeliano, cfr. DEAN 1959, SMITHER 1977, 175-360 (autore della voce "oratorio" per il *Grove Music Online*, www.oxford-musiconline.com), e SMITH 1995. Sul rapporto che *Hercules* intrattiene con l'oratorio cfr. GILMAN 1997, 449-452; SMITH 1995, 18, considera *Hercules* «The nearest he [scil. Handel] ever came to English opera».

⁴ La lettera di Jennens spiega l'insuccesso «for want of the top Italian voices, Action, Dresses, Scenes and Dances» cit. da HICKS 2009 [1992], 298.

⁵ Cfr. la lettera del compositore al *Daily Advertiser*, 17 gennaio 1745, cit. in DEUTSCH 1955, 602.

⁶ In data 30 novembre 1744 Jennens annotava in una lettera che «Mr. Broughton of the Temple has given Handel a Hercules» (cit. in BURROWS, DUNHIL 2002, 208): dunque l'iniziativa, come spesso accadeva, doveva essere partita dal librettista. Per la stesura del libretto un utile *terminus ante quem* è senz'altro la data del 19 luglio 1744, quando, in base all'annotazione sull'autografo della partitura, Handel cominciò a intonarlo (la data di completamento è stata purtroppo tagliata dal rilegatore, ma DEAN 1959, 429, la pone a buon diritto intorno al 21 agosto, perché il 23 il compositore già lavorava a *Belshazzar*).

⁷ Per le notizie biografiche cfr. ROBARTS 2008, 142-145, e LANDGRAF, VICKERS 2009, 107-108. Restano ignoti i rapporti di Broughton con Handel, ma il librettista doveva essere un suo ammiratore, dato che il suo nome è registrato tra i *subscribers* per la pubblicazione della partitura di *Atalanta* (cfr. HICKS [1992] 2009, 299).

na⁸ e un'imponente compilazione sulle religioni del mondo, la *Bibliotheca Historico-Sacra* (1737-1739)⁹; attestata è anche la sua collaborazione alla revisione e correzione di una remota edizione di Demostene, corredata di personali traduzioni alla seconda *Olintia-ca* e alle orazioni *Sulla Pace* e *Sul Chersoneso*, il che testimonierebbe una buona conoscenza della lingua greca¹⁰. Per giunta, nel 1743, solo due anni prima della *première* handeliana, il futuro librettista aveva pubblicato una miscellanea di John Dryden contenente traduzioni a numerosi *excerpta* ovidiani¹¹.

La stesura del libretto di *Hercules* sembra dunque presupporre un'assidua e consapevole frequentazione delle fonti citate. Curiosamente, però, l'intramontabile idolo letterario di Ovidio si trova combinato alla tragedia sofoclea più negletta, virtualmente inaccettabile agli occhi di un pastore anglicano per l'abnormità dell'eroe e l'invettiva contro l'insensibilità divina proferita da Illo nel finale¹². Ligio alle *bienséances* del suo pubblico, Broughton è inter-

⁸ Thomas Broughton, *Christianity distinct from the Religion of Nature*, London, Weaver Bickerton, 1732.

⁹ Thomas Broughton, *Bibliotheca Historico-Sacra, Or, An Historical Library of the Principal Matters Relating to Religion, Antient and Modern; Pagan, Jewish, Christian, and Mohommedan*, London, Austen, 1737-1739, poi *An Historical Dictionary of all Religions from the Creation of the World To this present Time*, London, Davis, 1742.

¹⁰ Cfr. Alexander Chalmers, *The General Biographical Dictionary*, 32 vols., London, Nichols & others, 1812-1817, vol. 7, 1813, 88.

¹¹ [Thomas Broughton], *Original Poems and Translations, by John Dryden*, London, Tonson, 1743.

¹² Soph. *Trach.* 1264-1269. In Inghilterra questa tragedia resta ai margini della riscoperta settecentesca del teatro antico documentata da HALL, MACINTOSH 2005, ma non mancano alcuni plausi significativi. John Milton, ad esempio, raccomandava ai giovani la lettura di «those Tragedies also that treat Household Matters, as *Trachiniae*, *Alcestis* and the like» (John Milton, *Of Education. To Master Samuel Hartlib*, London, Thomas Underhill, 1644, 5); persino un detrattore del dramma coevo come l'ecclesiastico *nonjuror* Jeremy Collier vi vedeva un bell'esempio in cui «we see how lightly the Poet touches upon an amorous Theme» (Jeremy Collier, *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage: together with the Sense of Antiquity upon this Argument*, London, Keble & others, 1698, 30). Dalla Francia Pierre Brumoy dimostrava di apprezzarla: «Il y a certainement beaucoup de feu et d'ame dans toute cette piece: mais ce qui la rend plus interessante, c'est l'art incomparable avec lequel Sophocle a sçû ménager ce feu qui croît d'acte en acte avec les événements jusqu'à la dernière scene»; saranno semmai Ovidio, l'autore dell'*Eteo* e Jean Rotrou che «ont dégénéré de la première simplicité» (Pierre Brumoy, *Le théâtre des Grecs*, 3 tomes, Paris, Rollin et Coignard 1730, tome 2, 316). In Inghilterra la prima edizione del testo originale fu pubblicata nel 1708 da Thomas Johnson (*Sophoclis Tragoediae, Antigone et Trachiniae. Nova versione donatae*

venuto sull'intreccio con le consuete varianti di tante riscritture settecentesche: la moralizzazione dell'Eracle sofocleo¹³, clamorosamente tramutato in uno sposo amorevole e fedele, e la complicazione erotica, in flagrante contraddizione con le fonti, rappresentata dalla storia d'amore di Hyllus e Iole. Nessuno spazio è poi lasciato ai misteriosi oracoli della tragedia: la profezia, riportata da Hyllus nel I atto, predice senza ambiguità il rogo sull'Eta. Ma la modifica più dirompente è senz'altro lo scompaginamento della costellazione dei personaggi, non più orientata sull'opposizione Eracle/Deianira bensì incentrata sul protagonismo della sola eroina, che al più si confronta con Iole in un dramma tutto al femminile. Il presente articolo è dedicato alla sposa dell'eroe, colta in tre momenti del *musical drama*, uno per ogni atto; sarà così valutata l'attiva partecipazione delle fonti alla configurazione del personaggio mediante una ricognizione intertestuale del libretto, che includerà anche due ipotesi implicite, scoperti di recente da A. Hicks e da D. R. Hurley: la nona eroide di Ovidio e la coturnata pseudo-senecana *Ercole Eteo*¹⁴.

La storia di Dejanira presentava numerosi variazioni già nell'antichità. Il nobile profilo tratteggiato da Sofocle¹⁵ era stato stravolto nelle sue rifrazioni romane ora dalla gelosa e aggressiva Deianira ovidiana, ora dal demoniaco *furor* del personaggio

scholiisque veteribus illustratae. Accedunt notae perpetuae, et variae lectiones, Oxoniae, E Theatro Sheldoniano, 1708); nel 1729 George Adams la tradusse in inglese (*The Tragedies of Sophocles translated [in prose] from the Greek; with notes, historical, moral and critical ... To which is prefix'd a preface, containing ... a defence of tragick poetry ... By G. Adams*, 2 vols., London, Davis & Austen, 1729). In generale, sulla ricezione del dramma cfr. RODIGHIERO 2004, 40-50.

¹³ Sulla moralizzazione dell'eroe nei secoli cfr. GALINSKY 1972, 185-230 e STAFFORD 2012, 201-244; WAITH 1962, invece, ha individuato alcuni caratteri 'erculei' nei personaggi del teatro inglese tra 1500 e 1600.

¹⁴ Si deve a HURLEY 1999 il confronto tra la quinta scena del II atto di *Hercules* e alcune traduzioni della nona eroide; HICKS [1992] 2009, 299 ha individuato nell'*Eteo* il modello per la scena della pazzia di Dejanira. Sul rapporto con Sofocle cfr. DE ROMILLY 2004, 56-61.

¹⁵ La definizione del carattere di Deianira in Sofocle è stata oggetto di numerosi dibattiti: la critica meno recente (ad es. Jebb, Whitman, Perrotta, Meautis) ha espresso ammirazione per la tenerezza dell'eroina (cfr. la sintesi di SEGAL 1977, 101-102), attualmente, però, il personaggio è stato rivalutato sotto molteplici punti di vista (cfr., per un aggiornamento bibliografico sulla questione, HEIDEN 2012, 130, n. 2).

nell'atto II di *Ercole Eteo*¹⁶. I tratti latini si erano fissati nella cultura barocca, che a più livelli, e talvolta col prestigio di voci autorevoli, in Deianira aveva riconosciuto il prototipo della donna gelosa¹⁷: così accade, per citare l'antecedente più immediato, in un *masque* di Peter Motteux per le musiche di John Eccles (1697)¹⁸.

A differenza delle riscritture precedenti focalizzate sull'eroe, *Hercules* è interamente costruito sulla gelosia di Dejanira¹⁹. Librettista e compositore, ognuno con i propri mezzi, le hanno assicurato un ruolo centrale per ampiezza della parte, varietà di affetti e qualità della musica. Tra i numeri che scandiscono le parti vocali di *Hercules* – trentadue recitativi, venticinque arie, due duetti e otto cori – quelli di Dejanira addirittura doppiano l'esigua dotazione destinata al *title role*: ben sette arie contro tre, includendo tra queste ultime anche la complessa scena dell'agonia; nel finale dell'atto II le spetta anche un duetto con Iole, che con il suo candore – e una dote di sei arie e due duetti – fa da contraltare all'eroina. Handel, dal canto suo, concepisce per la parte una scrittura vocale anfibia, a metà tra il registro di contralto e quello di soprano: a momenti contraddistinti da una maggiore insistenza sul registro grave, come in "When Beauty Sorrow's Liv'ry wears" (II, 2), se ne oppongono altri, in particolare "The World when Day's Career" (I, 1), di tessitura sopranile²⁰. Infine, le arie si alternano tra tonalità maggiori e minori, scrittura spianata e coloratura, variando per tempi e affetti: sono forse omaggi alla prima

¹⁶ Sulla Deianira ovidiana cfr. PATTONI 1991, il commento di CASALI 1995 alla nona eroide e BALDINOTTI 2009; sulla sua caratterizzazione nell'*Eteo* cfr. almeno CASTAGNA 1990, MARCUCCI 1997, 21-26 e 123-197 e Rossi [2000] 2008², 11-13.

¹⁷ Tale è la sua caratterizzazione nella tragedia di Jean Rotrou *Hercule Mourant* (1634), ricavata dall'*Eteo*. Brumoy riconosce la gelosia come motivo cardine già in Sofocle, quando afferma: «c'est une femme jalouse telle qu'Ovide nous la peint dans ses Heroïdes» (Pierre Brumoy, *Le théâtre des Grecs*, cit., 293). La gelosia di Deianira è stata utilmente recepita anche dal teatro musicale, in drammi quali *Ercole amante* di Francesco Buti per le musiche Francesco Cavalli (Parigi, 1662), *Ercole in cielo* di Girolamo Frigimelica Roberti per le musiche di Carlo Francesco Pollarolo (Venezia, 1696).

¹⁸ Il *masque* reca lo stesso titolo del libretto di Broughton: per le relazioni tra i due lavori cfr. HURLEY 1999, 200-206.

¹⁹ Cfr. DEAN 1959, 417-418.

²⁰ L'estensione richiesta dalla parte spazia dal la² a sol[#], ed è perciò confacente agli odierni mezzosoprani: celebri Dejanire sono state Fedora Barbieri, Sarah Walker, Anna Sofie von Otter e Joyce Di Donato.

interprete, il mezzosoprano Miss Robinson, che tuttavia concorrono alla rappresentazione del carattere ambiguo dell'eroina. Tenendo conto di queste premesse generali sul personaggio, si procederà partitamente all'analisi intertestuale del libretto²¹.

Dopo la consueta *ouverture* francese, la sequenza iniziale del primo atto si apre sulla mesta atmosfera della reggia di Trachis, dove Dejanira geme e attende con angoscia notizie dell'eroe lontano. Broughton, rispetto alle *Trachinie*, anticipa l'ingresso del servo-araldo Lichas: suo è il compito di descrivere, sul teatralissimo metro del *blank verse*, l'afflizione della padrona. Uno splendido recitativo accompagnato (n. 2) rende attraverso la musica il senso di attesa e di rassegnazione.

LICHAS
See, with what sad Dejection in her Looks,
Indulging Grief, the mournful Princess sits.
She weeps from Morning's Dawn to Shades of Night,
From Gloom of Night to redd'ning Blush of Morn,
Uncertain of Alcides' Destiny,
Disconsolate his Absence she laments²².

Parole e immagini ricalcate dal prologo delle *Trachinie*: sono infatti i versi della nutrice a essere rifusi nel canto di Lichas. Un luogo particolare sembra aver ispirato precise corrispondenze alla penna di Broughton:

δέσποινα Δηάνειρα, πολλά μὲν σ' ἐγὼ
κατείδον ἤδη πανδάκουτ' ὀδύρματα
τὴν Ἡράκλειον ἔξοδον γοωμένην²³
[*Trach.* 49-51].

²¹ Edizioni di riferimento: per Sofocle, *Trachinie* DAIN, MAZON [1955] 1977; per Ovidio, *Metamorfosi* TARRANT 2004; per Ovidio, *Heroides*, DORRIE 1971; per Seneca, *Ercole Eteo* ZWIERLEIN 1987. Il grado di rielaborazione del libretto e delle traduzioni settecentesche rispetto agli originali non ha permesso l'individuazione delle edizioni in greco e in latino a disposizione di Broughton.

²² «LICHAS: Guardate con che mesta afflizione negli occhi, la principessa, abbandonandosi al dolore, è assisa in pianto. Piange dal chiarore dell'alba fino all'ombra della notte, dalle tenebre della notte al rosseggiare del mattino; incerta del destino di Alcide, sconsolata lamenta la sua assenza».

²³ Signora Deianira, già molte volte ti ho vista piangere tante lacrime, gemiti, lamenti per Eracle lontano.

I due versi centrali del recitativo, nel ritrarre l'eroina angosciata dall'alba al tramonto e dal tramonto all'alba, diretta estrinsecazione del πόθος di *Trach.* 103 e 107²⁴, predispongono l'*imagery* su cui si incardina la prima aria di Dejanira (n. 5):

DEJANIRA

The World, when Day's Career is run,
In Darkness mourns the absent Sun;
So I, deprived of that dear Light
That warm'd my Breast and cheer'd my Sight,
Deplore in thickest Gloom of Grief
The Absence of the valiant Chief²⁵.

I sei versi – da Handel intonati su un *larghetto* in sol maggiore senza da capo – compongono una similitudine astrale che associa il corso del sole all'eroe e la terra immersa nella notte a Dejanira. La giustapposizione contrastiva della coppia luce/tenebra, in qualsiasi altro dramma per musica riconducibile a una topica della scrittura librettistica, trova qui una sua peculiare ragion d'essere nei numerosi passaggi del dramma sofocleo che la tematizzano. Il coro delle donne di Trachis intonava nella prima strofe della parodo una sequenza innica al Sole per implorarlo di scorgere l'eroe disperso: significativamente, l'astro diurno di questo corale sorge e si addormenta nel letto fiammeggiante della notte stellata:

ὄν αἰόλα νύξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον
Ἄλιον Ἄλιον αἰτῶ²⁶
[*Trach.* 94-96].

²⁴ Il coro per primo rilevava l'incapacità della sposa di addormentare il proprio desiderio (106-107) e il suo consumarsi nel letto deserto (110). Sul passo cfr. EASTERLING 1982, 87-88.

²⁵ «DEJANIRA: Il mondo, quando il giorno ha terminato la sua corsa, nelle tenebre piange il sole assente; così io, privata di quell'amata luce che riscalda il mio petto e rallegra il mio sguardo, piango nella più densa oscurità del dolore l'assenza dell'eroe valoroso».

²⁶ «Te che la notte screziata di stelle spegnendosi dà alla luce e poi assopisce tra le fiamme, Sole, Sole io ti invoco».

Nella parodo il motivo ricorre pochi versi dopo, mantenendo in viva opposizione dialettica elemento solare e notturno²⁷. Broughton sceglie di ammantare di tenebra il proprio personaggio, che piange «in thickest Gloom of Grief», traendo spunto dalle angosce notturne lamentate dall'eroina sofoclea per l'incombere di un'antica profezia sul destino dell'eroe:

ὥσθ' ἠδέως εὐδουσαν ἐκπηδᾶν ἐμὲ
 φόβῳ, φίλαι, ταρβοῦσαν, εἴ με χρὴ μένειν
 πάντων ἀρίστου φωτὸς ἐστειρημένην²⁸
 [*Trach.* 175-177].

Degna di nota è l'espressione «so I deprived of that dear Light» con cui il librettista sembra entrare in contatto appunto con il v. 177 (φωτός, come è noto, vale come genitivo sia di φῶς "uomo" che di φῶς "luce"). *L'imagery* è peraltro valorizzata dal trattamento musicale di Handel, i cui passaggi cromatici in corrispondenza dei termini semanticamente connessi all'idea di oscurità e di pianto producono effetti chiaroscurali (in particolare, sui termini «darkness» e «deploring») tesi a rappresentare il cupo dolore della donna.

Dopo l'intervento di Hyllus, latore della profezia, e l'annuncio di Lichas relativo al ritorno dell'eroe, Dejanira esce di scena per non farvi più ritorno fino all'atto successivo²⁹.

L'eroina che ricompare nella scena 2 del II atto non ha nulla in comune con la commossa raffigurazione precedente. Venuta nel frattempo a sapere dalla Fama che Hercules ha conquistato Ecalia perché innamorato di Iole, Dejanira, sconvolta dalla gelosia, dà libero sfogo al proprio risentimento in un recitativo secco (n. 29):

²⁷ Cfr. *Trach.* 132-135.

²⁸ «[...] al punto che io, quando sono dolcemente addormentata, sobbalzo dalla paura, compagne, e tremo al pensiero di dover restare priva del migliore degli uomini». Cfr., sul motivo dei travagli notturni, anche *Trach.* 29-30; 103-111.

²⁹ Nella seconda metà dell'atto numerosi materiali rifluiscono dai testi antichi al libretto. Si confrontino, ad esempio, il lamento di Iole "My Father! Ah, methinks I see", tra i vertici musicali del dramma, con *Herc. Oet.* 207-209 e il coro finale "Crown with festal Pomp the Day" con *Trach.* 205-224.

DEJANIRA (*aside*)

It must be so! Fame speaks aloud my Wrongs,
And every Voice proclaims Alcides' Falsehood;
Love, Jealousy and Rage at once distract me³⁰!

L'*a parte* svolge un conciso sommario dei nuovi temi in gioco: fama e gelosia, qui verbalizzati per la prima volta, sono di fatto le forze chiamate a dirigere l'azione verso l'invio del dono fatale³¹. Nulla si è conservato della convulsa indagine con cui Sofocle porta la donna a conoscenza dell'identità di Iole e delle cause della guerra contro Ecalia: Dejanira presta acriticamente fede alle voci sul conto dello sposo e si lascia travolgere dalle passioni. Per questa scena, e per le successive, Broughton accantona dunque la tragedia greca e recupera Ovidio, che in *Met.* IX e in *Her.* IX affida proprio alla fama, di virgiliana memoria, il compito di divulgare la notizia scatenando la gelosia della donna. Mentre componeva i versi, il librettista poteva disporre anche delle numerose traduzioni inglesi in circolazione, prodotti di un'età, l'*Augustan Age*, che non aveva mai cessato di amare il poeta di Sulmona. Nel 1717 le *Metamorfosi* erano state pubblicate in inglese per le cure di Samuel Garth in un'edizione di grande successo, che raccoglieva le traduzioni delle migliori firme dell'epoca³²; il nono libro, su Ercole, era stato tradotto da John Gay, il librettista della *Beggar's Opera*. Per le *Heroides* la traduzione di riferimento era invece quella pubblicata nel 1725 da Jacob Tonson, anch'essa a più mani, e periodicamente ristampata. La nona eroide vi compariva in ben due traduzioni, la prima, recenziore, firmata da John Oldmixon, la seconda più antica *by another hand*³³. Così è citando Ovidio

³⁰ «DEJANIRA (*a parte*): Deve essere così! La Fama a gran voce proclama i torti che subisco, e ogni voce pubblicamente dichiara la falsità di Alcide; amore, gelosia e furore, in una volta mi rendono folle».

³¹ La rilevanza dei nuovi temi è peraltro segnalata dal coro "Jealousy, infernal Pest" (II, iii).

³² *Ovid's Metamorphoses Fifteen Books, translated by the Most Eminent Hands*, [edited by Samuel Garth], London, Tonson, 1717. Tra i traduttori figurano John Dryden, Alexander Pope, Joseph Addison e William Congreve.

³³ *Ovid's Epistles with his Amours, translated into English Verse by the Most Eminent Hands*, London, Tonson, 1725. Per il ruolo svolto da questa edizione nel lavoro di Broughton cfr. HURLEY 1999, 206-213.

secondo John Gay che Iole si difende dalle accuse di Dejanira (n. 31), scongiurandola di non credere alle dicerie:

IOLÉ

[...] Report, that in the garb of Truth disguises
The blackest Falsehood, has abus'd your Ear
With a forg'd Tale; but oh, let me conjure you
For your dear Peace of Mind, beware of Jealousy³⁴!

[...] *cum fama loquax praecessit ad aures,
Deianira, tuas, quae veris addere falsa
gaudet et e minimo sua per mendacia crescit*
[Met. IX 137-139].

When Fame (who Falsehood cloaths in Truth's Disguise,
And swells her little Bulk with growing Lies)
Thy tender Ear, O Deianira, mov'd [...]]
[trad. Gay, ed. Garth, 1717, 302].

E alla citazione ovidiana si accompagna l'*Otello* di Shakespeare: l'esortazione «beware of Jealousy» è la stessa che Jago, con ben altri intenti, rivolge al protagonista (III, iii)³⁵:

O! Beware, my Lord, of Jealousy;
It is the green-ey'd Monster which doth mock
The Meat it feeds on [...]³⁶.

Come ha osservato HURLEY 1999, 207-210, la presenza della nona eroide diviene quasi del tutto esclusiva nella scena 5 del II atto³⁷, dove si trova l'inedito incontro tra Dejanira e Hercules. Nel recitativo l'eroina si rivolge allo sposo con toni di scherno per il suo tradimento (n. 42):

³⁴ «IOLÉ: Le voci, che sotto le spoglie della verità dissimulano la più nera menzogna, hanno ingannato il tuo orecchio con un racconto inventato; oh, ti scongiuro, per la pace della tua mente, guardati dalla gelosia!»

³⁵ Seguo l'edizione di MELCHIORI [1976] 1983.

³⁶ «Guardatevi dalla gelosia, signore. | È un mostro dagli occhi verdi che prima si diverte | a giocare col cibo di cui nutre [...]» [trad. di Salvatore Quasimodo].

³⁷ Edizione Garth ed edizione Tonson si incontrano per la prima volta nella già citata espressione «Fame speaks aloud my Wrongs» che è un centone tra Gay «*My Wrongs, perhaps, now urge me to pursue | some desp'rate Deed, by which the World shall view | How far Revenge and Woman's Rage can rise, | When weltring in her Blood the Harlot dies*» (cfr., molto liberamente, Ov. *Met.* IX 149-151) e Oldmixon «*Haply Report, tho' loud it Speaks, may err*» (cfr., sempre molto liberamente, Ov. *Her.* IX 119).

DEJANIRA

Yes, I congratulate your Titles, swell'd
 With proud Oechalia's Fall; but oh, I grieve
 To see the Victor to the vanquish'd yield.
 How lost, alas, how fall'n from what you were!
 Your Fame eclips'd, and all your Laurels blasted³⁸!

La donna si congratula sarcasticamente per la conquista di Ecalia, ma si rammarica che per amore l'eroe si sia sottomesso ai vinti. Il recitativo è un reimpasto di materiali ovidiani tratti ora dall'originale ora dalle traduzioni settecentesche. L'incipit riproduce quello dell'epistola ovidiana, mentre il seguito «but oh, I grieve | To see the Victor to the vanquish'd yield» è una combinazione tra le traduzioni dell'edizione di Tonson.

*Gratulor Oechaliam titulis accedere nostris
 victorem victae subcubuisse queror*
 [Her. IX 1-2].

I'm pleased with the Success your Valour gave
 But grieve the Victor is his Captive's Slave.
 [trad. *by another hand*, ed. Tonson, 181].

In your late Triumphs I rejoice, and share
 Your new Renown, Oechalia's finish'd War.
 But should the Victor to the Vanquish'd yield!
 Curst be the Day that you the Town compell'd
 [trad. Oldmixon, ed. Tonson, 171].

Ancora, dopo che Hercules ha cantato una pomposa aria sulle sue gesta eroiche, Dejanira ritorna all'attacco nel recitativo seguente (n. 43)³⁹ e soprattutto nell'aria, dove troviamo la più raffinata allusione alla nona eroide (n. 45):

³⁸ «DEJANIRA: Sì, mi congratulo per i tuoi titoli, accresciuti con la caduta di Ecalia superba; ma, ahimè, mi rammarico di vedere il vincitore cedere al vinto. Quale perdita, ah!, quale caduta da quello che un tempo eri! La tua fama eclissata, i tuoi allori dispersi nel vento!»

³⁹ In questo recitativo i versi «The mighty Warrior, whom not Juno's Hate, | Nor a long Series of incessant Labours | Could e'er subdue, a Captive maid has conquer'd» sono confrontati da HURLEY 1999, 209 con la traduzione *by another hand*, 181: «Continual Actions, nor yet Iuno's Hate, | ne'er hurt whom Iole does captivate» (cfr. Ov. Her. IX 5-6).

DEJANIRA

Resign thy Club and Lion's Spoils,
And fly from War to female Toils!
For the glitt'ring Sword and Shield
The Spindle and the Distaff wield!

Thund'ring Mars no more shall arm thee,
Glory's Call no more shall warm thee,
Venus and her whining Boy
Shall all thy wanton Hours employ⁴⁰.

Affidato a un'aria con *da capo*, il punto di vista della donna, – il cui isterismo è musicalmente reso dallo *staccato* degli archi che espongono il tema (bb. 1-2) – stigmatizza impietosamente la virilità sinistrata del vincitore vinto dall'amore. L'antitesi tra gli attributi mitici (clava, *leonté*, spada e scudo) e gli oggetti quotidiani del lavoro femminile (fuso e conocchia) – si noti lo scarto prodotto dal termine «toils», canonico per le dodici fatiche, in *iunctura* con «female» – non solo produce un comico affondo da *opera buffa*, ma contiene anche una precisa reminiscenza classica: la servitù prestata alla regina Onfale, quando l'eroe travestito da donna si mise a filare. La nona eroide torna a esserne il tramite anche nella dizione. Il verbo con cui invita ad abbandonare gli attributi eroici «to resign» è impiegato da Oldmixon nella sua traduzione⁴¹:

cede bonis: heres laudis amica tuae
[Her. IX 110].

The Victor's Praise, the Laurel Wreath, resign
Those Songs and Trophies are no longer thine.
She Heirs them all [...]
[trad. Oldmixon, ed. Tonson, 177].

La clava e la pelle di leone «Club and lion's Spoils» figurano in Ovidio, quando Deianira riferisce del travestimento:

⁴⁰ «DEJANIRA: Abbandona la tua clava e la pelle del leone e vola dalla guerra alle fatiche delle donne! Al posto della spada lucente e dello scudo brandisci il fuso e la conocchia! Marte tonante non ti armerà più, il richiamo della gloria non ti renderà più ardente, Venere e il suo ragazzone piagnucoloso riempiranno tutte le tue ore sfrenate».

⁴¹ HURLEY 1999, 210.

*O pudor! Hirsuti costis exuta leonis,
aspera texerunt vellera molle latus.
Falleris et nescis: non sunt spolia illa leonis
sed tua, tuque ferae victor es, illa tui.
Femina tela tulit Lernaëis atra venenis,
ferre gravem lana vix satis apta colum,
instruxitque manum clava dominatrice ferarum [...]
[Her. IX 111-117].*

Is't not a Shame that her soft Arms should bear
the Lion's rugged Skin you once did wear?
The Spoils are not the Lion's, but your own;
the Beast you conquer'd, you she overcome.
She takes your Club in her feeble Hand [...]
[trad. by another hand, ed. Tonson, 184].

Infine il fuso e la conocchia, «the Spindle and the Distaff», alludono alla scena della filatura:

*Inter Ionicas calathum tenuisse puellas
diceris et dominae pertimuisse minas.
Non fugis, Alcide, victricem mille laborum
rasilibus calathis imposuisse manum
crassaque robusto deducis pollice fila
aequaque famosae pensa rependis erae?
[Her. IX 73-78].*

Among the Grecian Virgins you sit down,
and spin, and tremble at a Woman's Frown.
A Distaff, not a Scepter, fills that Hand
that conquer'd all Things, and did all Command [...]
[trad. by another hand, ed. Tonson, 183-184].

'Tis said, you with Ionian Girls are seen,
in base Attendance on their haughty Queen,
that Baskets in your Hands like them you bear,
and the vain Menace of your Mistress fear.
For Shame; were those Victorious Hands design'd
for Women's Service? or to free Mankind?
How, think you, to the wond'ring World 'twill sound,
that at Command you turn the Spindle round?
[trad. Oldmixon, ed. Tonson, 175].

In B orizzonte guerresco e piaceri amorosi tornano a confron-

tarsi nelle coppie Marte/Gloria, spoglie dell'antica grandezza, e Venere/Cupido, presenze, queste ultime, attestate in *Her.* IX 11 e 25-26.

Sotto l'impulso della gelosia l'eroina decide di inviare a Hercules la tunica intrisa del sangue di Nesso inquinato dal veleno dell'Idra, nella speranza di ravvivare il suo amore. Come è noto, si tratta di un inganno dettato dal desiderio di vendetta del centauro ucciso dall'eroe, un passo fatale che sarà all'origine della catastrofe.

Dopo una cupa *ouverture* francese, l'azione dell'atto III si apre con il terribile annuncio di Lichas, risparmiato dalla vendetta dell'eroe, prosegue con le due scene-madri – l'agonia di Hercules e la follia di Dejanira, scambiate nell'ordine rispetto alle fonti – e si conclude felicemente con l'intervento *ex machina* del sacerdote. Nella scena 3, con Hercules ormai condotto sul Monte Eta, Dejanira, travolta dal senso di colpa, cade in preda alla follia, producendosi in un numero musicale straordinario, ancorché tipico nel teatro d'opera, per complessità, efficacia drammatica e ispirazione musicale (n. 62).

DEJANIRA

Where shall I fly? Where hide this guilty Head?
 O fatal Error of misguided Love!
 O cruel Nessus, how art Thou reveng'd!
 Wretched I am! By me Alcides dies!
 These impious Hands have sent my injur'd Lord
 Untimely to the Shades! Let me be mad!
 Chain me, ye Furies, to your Iron Beds,
 And lash my guilty Ghost with Whips of Scorpions!
 See, see, they come! Alecto with her Snakes,
 Megaera fell, and black Tisiphone!

See the dreadful Sisters rise,
 Their baneful Presence taints the Skies!
 See, see the snaky Whips they bear!
 What Yellings rend my tortur'd Ear!
 Hide me from their hated Sight,
 Friendly Shades of blackest Night!
 Alas, no rest the Guilty find
 From the pursuing Furies of the Mind⁴²!

⁴² «DEJANIRA: Dove fuggire? Dove nascondere questo volto colpevole? O fatale erro-

Il pezzo, un recitativo accompagnato più aria in continua tensione tra declamazione e involo melodico, è un *tour de force* armonico con continui cambi di *tempo* e di tonalità lungo le sue centoquarantatré battute⁴³: una sintassi sonora tesa a esprimere il deragliamento mentale della donna, e che nella sua mutevolezza sembra valorizzare la trama dei nessi intertestuali. Non sussistono dubbi sul modello adottato, dal momento che solo *Ercole Eteo* presenta il modulo della follia quale reazione dell'eroina alla sciagura annunciata. Nella coturnata Deianira al cospetto della nutrice e del figlio Illo si abbandona alla disperazione in una lunga scena (842-1030) culminante nella comparsa, in una sorta di allucinazione, delle Furie (1002-1024). Ma prima di evocarle nel libretto, Broughton trae altri spunti dal modello latino: si confrontino a tal proposito il verso di apertura «Where shall I fly?» con la topica interrogazione tragica di *Herc. Oet.* 1020, *quo fugam praeceps agam?*; il riconoscimento dello scacco subito e l'apostrofe a Nesso dei versi «O fatal Error of misguided Love! | O cruel Nessus, how art Thou reveng'd!» con i vv. 965-966, *pro nimis mens credula*, | *pro Nesse fallax atque semiferini doli*; l'immagine della mano colpevole «These impious Hands have sent my injur'd Lord | untimely to the Shades!» con il secondo emistichio del v. 965, *scelestas manus est*. Inoltre, al fatidico momento in cui invoca su di sé la follia, Dejanira pronuncia la frase «Let me be mad», citazione e stravolgimento della battuta che fu di re Lear (I, V) «O, let me not be mad, not mad, sweet Heaven». Tuttavia, il parallelo più vistoso resta senz'altro la visione allucinata che Deianira ha delle Furie nell'*Eteo*:

re di un amore ingannato! O crudele Nesso, in che modo ti sei vendicato! Sono perduta!
Per colpa mia Alcide muore! Queste empie mani hanno prematuramente inviato il
mio signore oltraggiato tra le ombre. Che venga la follia! Incatenatemi, Furie, ai vostri
talami di ferro e legate il mio fantasma colpevole con sferze di scorpioni! Guardate,
guardate: arrivano! Aletto con i serpenti, la feroce Megera e la nera Tisifone! Guardate,
sorgono le sorelle terribili! La loro presenza venefica appesta i cieli! Guardate,
guardate, portano sferze di serpenti! Quali urla feriscono e torturano il mio orecchio!
Nascondetemi dalla loro odiosa vista, ombre amiche della più nera notte! Ahimè, non
trova requie il colpevole dalle furie assalitrici della mente!»

⁴³ Per l'analisi musicale cfr. HURLEY 1996, 554-557.

*Scelus remitto, dexteræ parcent tuæ
Eumenides ipsæ: verberum crepuit sonus.
quænam ista torquens angue vibrato comam
temporibus atras squalidis pinnas quatit?
quid me flagranti dira persequeris face,
Megaera? poenas poscis Alcidae? Dabo⁴⁴
[Herc. Oet. 1001-1006].*

*Hic ecce pallens dira Tisiphone stetit,
causam reposit; parce verberibus precor,
Megaera, parce, sustine Stygias faces:
scelus est amoris⁴⁵
[Herc Oet. 1012-1015].*

La memoria intertestuale non presuppone però un solo modello. La natura infernale delle Furie ha sollecitato l'erudizione del librettista, che ha rinvenuto un *locus parallelus* nella *katabasis* virgiliana di Enea, spiccata dalla traduzione di Dryden: come osserva ROBARTS 2008, 157, con «The Furies' Iron Beds» Dryden rendeva l'emistichio *ferreique Eumenidum thalami* di *Aen.* VI 280. La descrizione di Tisifone, in particolare, in *Aen.* VI 555-572 sembra aver fornito materiali alla scena: «Straight, o'er the guilty Ghost, the Fury shakes | the sounding Whip and brandishes her Snakes, | and pale Sinner, with her Sisters, takes» (*Aen.* VI 570-572 *Continuo sontis ultrix accincta flagello | Tisiphone quatit insultans torvosque sinistra | intentans anguis vocat agmina saeva sororum*)⁴⁶.

Il recupero dell'*Eteo* nei contenuti e della traduzione virgiliana nella dizione assicurano alla scena uno statuto particolare: sobil-

⁴⁴ «Perdono il delitto, le Eumenidi stesse risparmiarono la tua mano. Chi è costei che con la chioma attorcigliata in serpenti guizzanti sbatte le nere ali sulle tempie grinzose? Perché mi inseguì con la fiaccola bruciante, funesta Megera? Chiedi vendetta per Alcide? Te la darò».

⁴⁵ «Ecco qui si erge Tisifone, la pallida, la funesta: reclama giustizia; risparmia le sferzate, ti prego, Megera, risparmiale; indietro quelle fiaccole stigie: è un delitto d'amore».

⁴⁶ Cito i vv. 392 e 771-773 dall'edizione FROST, DEARING 1987, per l'originale latino seguito GEYMONAT [1973] 2008. Anche il terribile spettacolo dei dannati urlanti ha lasciato il segno: cfr. la domanda di Enea alla sibilla (752-757) «From hence are heard the Groans of Ghosts, the Pains | Of sounding Lashes and of dragging Chains | The Trojan stood astonish'd at their Cries, | And ask'd his Guide from whence those Yells arise; | And what the Crimes, and what the Tortures were, | And loud Laments that rent the liquid Air?» (cfr. *Aen.* VI 557-561).

lata dalle Furie, priva dei moventi caratteristici delle sue rivisitazioni operistiche – gelosia o amore frustrato – la follia di Dejanira replica con esattezza il modello antico, ma, contrariamente all'*Eteo*, essa non prelude alla morte. Nel segmento finale Dejanira riacquista la ragione e assiste defilata al felice scioglimento dell'azione prospettato dal sacerdote di Jupiter: si riconferma qui la convenzione settecentesca del lieto fine, che ritroviamo anche a conclusione di *Acis and Galatea*, *Alexander's Feast* e *Semele*⁴⁷.

Ricombinazione di testi antichi, alcuni scopertamente dichiarati, altri nascosti; centone di traduzioni personali o tratte dalle edizioni correnti più prestigiose; talora campionario di memorabili battute shakespeariane: come si è visto da questa selezione di passi, una fitta rete di allusioni innerva il tessuto poetico di *Hercules*, ne orienta l'intreccio, pervade il canto di Dejanira. Il libretto è, da questo punto di vista, un prodotto della sua epoca, ma l'apporto intertestuale non si esaurisce nel mero lavoro di sartoria letteraria fin qui descritto; anzi, se applicato alla costruzione del personaggio, esso svolge una funzione drammaturgica primaria. La sortita, nel primo atto, ricavata complessivamente dal prologo e dal primo episodio della tragedia di Sofocle, ci consegna un ritratto commovente di sposa abbandonata. Nel secondo atto, quando l'eroina si scopre amante agguerrita, interagiscono sul motivo della fama e della gelosia le *Metamorfosi* e le *Heroides*. Infine, troviamo la scena della pazzia, culmine drammatico del terzo atto prestato dall'*Eteo*. La memoria poetica delle fonti gioca allora un ruolo chiave nei trapassi psicologici di Dejanira: la sua personalità cambia di segno a seconda del modello letterario di riferimento dispiegando una mutevolezza di affetti estremamente congeniale all'intonazione musicale. Con l'istinto dell'uomo di teatro lo stesso Handel, forse inconsapevole di questi dotti riferimenti, ha infatti composto per l'eroina pagine di grande ispirazione musicale.

Difficilmente si potrà valutare quanto del capitale allusivo del

⁴⁷ Si consideri che a questa convenzione non sfuggirono neppure le riprese di Shakespeare: per tutto il Settecento il *Re Lear* verrà portato in scena nella rielaborazione di Nahum Tate senza la morte di Cordelia.

libretto fosse colto dal pubblico, che, in base alla ricostruzione di Ruth Smith, era senz'altro istruito, di estrazione sociale medio-alta e attento alle parole del libretto⁴⁸. Occorre piuttosto riflettere sul messaggio che Broughton intendeva trasmettere attraverso la «testualità multipla»⁴⁹ del dramma musicale.

Il tema centrale del *musical drama* è rappresentato dall'amore, colto nella degenerante progressione dalla nostalgia alla gelosia. Presenti con varie gradazioni in tutte le fonti antiche del libretto, passione amorosa e gelosia agiscono potentemente su Dejanira. Nel corso del *musical drama* l'eroina commenta l'evolversi di questi sentimenti sino alla finale resipiscenza e, con assiduo sforzo didascalico, sembra avvertire il pubblico della devianza psicologica cui si arrischia il geloso: dalla reazione alle voci della fama «Love, Jealousy, and Rage at once distract me» (II, ii), al riconoscimento dell'inganno «O fatal Error of misguided Love» (III, iii), e della colpa «Alas! I rave – the lovely Maid is innocent; | And I alone the guilty Cause of all»⁵⁰ (III, iv) fino all'elevazione spirituale del finale, dopo la rivelazione del sacerdote, «Words are too faint to speak the warring Passions, | That combat in my Breast – Grief, Wonder, Joy, | By turns deject and elevate my Soul»⁵¹ (III, v) si produce una galleria di stati d'animo propalati a beneficio del pubblico ammaestramento. L'operazione, solidale con quella messa in campo dai contemporanei oratori biblici, presuppone l'impiego di fonti che non solo attestino la vicenda trattata ma che anche si prestino, nelle specificità della loro lettura settecentesca, ad attivare allegorie morali: nell'*Augustan Age* il teatro greco, in fase di riscoperta, e il poema di Ovidio ne erano infatti suscettibili⁵². Apparentemente

⁴⁸ Sulla formazione del pubblico in relazione alla vita culturale inglese del Settecento e ai mutamenti sociali, classico è BREWER [1997] 2005; sul pubblico dell'oratorio handeliano cfr. SMITH 1995, 36-37.

⁴⁹ PADUANO 1982, 17.

⁵⁰ «Ahimè la dolce fanciulla è innocente, io sola sono la colpevole, la causa di tutto».

⁵¹ «Le parole non bastano a descrivere la guerra che le passioni combattono nel mio cuore: dolore, meraviglia, gioia a turno abbattono e innalzano il mio spirito».

⁵² Nella sua prefazione all'edizione in lingua inglese del teatro di Sofocle George Adams fa esplicito riferimento alla lezione morale delle tragedie: in particolare, le *Trachinie* intenderebbero mostrare «the sad Effects of Jealousy» (George Adams, *The Tragedies of Sophocles*, cit., vol. 1, b4r). In generale, sul valore morale della tragedia greca nel 1700 cfr. SMITH 1995, 52-70 e HALL, MACINTOSH 2005, 88-92. Nella stessa direzio-

esteriori, i due castoni della nona eroide e dell'*Eteo* sono invece una risorsa per incrementare il pathos: da un lato, l'appassionata voce dell'eroina che arringa per via epistolare l'eroe – accattivante per un pubblico che era assiduo lettore di *Pamela*, e materialmente utile laddove la tradizione non attestava faccia a faccia tra i due –, dall'altro, la fenomenologia del *furor*, colto nella sua accezione più letterale e con il suo portato di effetti sovraccarichi, che individua in "Where shall I fly?" un pezzo di bravura formidabile e tipico.

Un secondo e più urgente scopo accompagna infine l'ammattimento morale: la ricerca di un senso nuovo in una vicenda – si pensi al fosco finale delle *Trachinie* – che sembrava realizzare un destino cieco e feroce, seppur obliquamente predetto. Broughton, infatti, non solo esige un lieto fine per i virtuosi – la coppia Hyllus-Iole che va a contrapporsi a Hercules-Dejanira – ma pone l'intera vicenda sotto la regia di un dio benevolo, che manifesta la sua incidenza sin dall'oracolo dell'atto I. Con il rogo sull'Eta il disegno divino si compie e Hercules, privato della parte mortale, si trasforma in un dio⁵³. Nelle parole risolutive del sacerdote «Princess, rejoice, whose Heav'n-directed Hand | Has rais'd Alcides to the Court of Jove»⁵⁴ (III, v) la mano di Dejanira, che ha procurato questo esito, diventa strumento dell'umanitaria partecipazione di Jupiter alla vicenda dell'eroe. Nessuna delle fonti aveva prima riconosciuto questo merito all'eroina: forse, in anni in cui il deismo screditava le profezie e i miracoli dell'Antico Testamento e negava qualsiasi rapporto diretto tra il dio cristiano e gli uomini, anche un eroe come Hercules e la sua passionale sposa potevano servire alla causa ortodossa⁵⁵.

ne sembra procedere anche la lettura di Ovidio: di alcuni anni successiva a *Hercules* è l'anonima epitome delle *Metamorfosi* espressamente rivolta alle gentildonne inglesi per istruirle contro «the fatal Errors of unguided Passions, such as Ambition, Jealousy, Envy, Revenge, unlawful Love and like» (*Ovid's Metamorphoses, Epitomized in an English Poetical Style, for the Use and Entertainment of the Ladies of Great Britain*, London, Robert Horsfield, 1760, xii). Sulla ricezione settecentesca di Ovidio cfr. HOPKINS 2012, 197-215.

⁵³ Così in *Met.* IX 262-272 e *Herc. Oet.* 1940-1996.

⁵⁴ «Gioisci, principessa, la tua mano guidata dal cielo ha elevato Alcide alla corte di Giove».

⁵⁵ Per questa linea interpretativa degli oratori handeliani, cfr. SMITH 1995, 141-157.

ABSTRACT

For the 1744/1745 London musical season Thomas Broughton, an English priest, gave a libretto entitled *Hercules* to George Frideric Handel. The librettist clearly acknowledges in the preface of his work Sophocles' *Trachiniae* and Ovid's *Metamorphoses* as sources. This paper, providing an accurate textual analysis of three passages of the libretto, focuses on the characterization of Deianira and shows its debt to the ancient works mentioned by Broughton and at least to two other not-declared Latin sources: Ovid's *Ninth Heroid* and *Hercules Oetaeus*. A brilliant example of classical reception in musical theatre, *Hercules* reveals a moral intent similar to all biblical oratorios of the same period: in this case, guarding against the risks of jealousy.

KEYWORDS

G.F. Handel - Thomas Broughton - *Hercules* - musical theatre - Sophocles' *Trachiniae* - Ovid's *Metamorphoses* - Ovid's *Ninth Heroid* - *Hercules Oetaeus* - Deianira - intertextuality - Eighteenth Century reception

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BALDINOTTI F., *La Deianira ovidiana. Heroides e metamorfosi. Le diverse sfaccettature del mito della Hercules uxor*, Firenze 2009.

BREWER J., *I piaceri dell'immaginazione. La cultura inglese nel Settecento* [*The pleasure of Imagination. English Culture in Eighteenth Century*, London 1997], trad. it. di Daniele Francesconi, Roma 2005.

BURROWS D., DUNHIL R., *Music and Theatre in Handel's World: the Family Papers of James Harris 1732-1780*, Oxford 2002.

CASALI S. (a c. di), *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula IX, Deianira Herculi*, Firenze 1995.

CASTAGNA L., *Il passato letterario e la formazione della personalità della Deianira pseudo-senecana*, «*Aevum Antiquum*», 3, 1990, 213-243.

DAIN A., MAZON P. (éds.), *Sophocle, Les Trachiniennes; Antigone texte établi par Alphonse Dain et traduit par Paul Mazon*, Paris [1955] 1977.

DEAN W., *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, London 1959.

DE ROMILLY J., *Hercule: la tragédie de Sophocle et le drame musical de Haendel*, in Marie-Thérèse Fauquet, Ivan Alexandre (éds.), *Haendel. Hercules, drame musical en trois actes*, «*L'Avant-Scène Opéra*», 221, 2004, 56-61.

- DEUTSCH O.E., *Handel. A Documentary Bibliography*, New York 1955.
- DÖRRIE H. (ed.), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroicum*, Berlin-New York 1971.
- EASTERLING P. (ed.), *Sophocles, Trachiniae*, Cambridge 1982.
- FAUQUET M.T., ALEXANDRE I. (éds.), *Hændel. Hercules, drame musical en trois actes*, «L'Avant-Scène Opéra», 221, 2004, 1-102.
- FROST W., DEARING W. A. (eds.), *John Dryden, The Works of Virgil in English*, in Edward N. Hooker, H. T. Swedenberg, Winton A. Dearing (eds.), *The Works of John Dryden*, 20 voll., Berkeley 1956-2002, vol. 5, 1987.
- GALINSKY G.K., *Herakles Theme*, Oxford 1972.
- GEYMONAT M. (a c. di), *P. Vergili Maronis Opera*, Roma 2008.
- GILMAN T., *Handel's Hercules and its Semiosis*, «The Musical Quarterly», 81, 1997, 449-481.
- HALL E., MACINTOSH F., *Greek Tragedy and the British Theatre 1660- 1914*, Oxford 2005.
- HEIDEN B., *Trachiniae*, in Andreas Markantonatos (ed.), *Brill's Companion to Sophocles*, Leiden-Boston 2012, 129-148.
- HICKS A., *Handel's Hercules*, in Richard G. King (ed.), *Handel Studies. A Gedenkschrift for Howard Serwer*, Hillsdale 2009, 297-301.
- HOPKINS D., *Ovid*, in David Hopkins, Charles Martindale (eds.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, 5 vols., Oxford 2012, vol. 3, 2012, 197-215.
- HURLEY D.R., *Dejanira and the Physicians: Aspect of Hysteria in Handel's Hercules*, «The Musical Quarterly», 80, 1996, 548-561.
- HURLEY D.R., *Dejanira, Omphale, and the emasculation of Hercules: Allusion and Ambiguity in Handel's Hercules*, «Cambridge Opera Journal», 11, 1999, 199-213.
- LANDGRAF A., VICKERS D. (eds.), *The Cambridge Handel Encyclopedia*, Cambridge 2009.
- MARCUCCI S., *Analisi e interpretazione dell'Hercules Oetaeus*, Pisa 1997.
- MELCHIORI G. (a c. di), *Shakespeare. Le tragedie*, Milano 1983.
- PADUANO G., *Noi facemmo ambedue un sogno strano*, Palermo 1982.

PATTONI M.P., *Ov. "Her." IX 121 ss. e le "Trachinie" di Sofocle*, «Aevum Antiquum», 4, 1991, 115-152.

ROBARTS L.M.M., *A bibliographical and textual Study of the Wordbooks for James Miller's Joseph and his brethren and Thomas Broughton's Hercules, Oratorio Librettos set to Music by George Frideric Handel, 1743-44*, PhD diss., University of Birmingham, 2008.

RODIGHERO A. (a c. di), *Sofocle, La morte di Eracle*, Venezia 2004.

ROSSI E. (a c. di), *Lucio Anneo Seneca. Ercole sul monte Eta*, Milano [2000] 2008².

SEGAL C., *Sophocles' Trachiniae: Myth, Poetry, Heroic Values*, «Yale Classical Studies», 25, 1977, 99-158.

SMITH R., *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge 1995.

SMITHER H., *The Oratorio in the Baroque Era. Protestant Germany and England*, in Howard Smither, *A History of the Oratorio*, 4 vols., Chapel Hill 1977-2000, vol. 2, 1977.

STAFFORD E., *Herakles*, London-New York 2012.

TARRANT R. (ed.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Oxford 2004.

WAITH E.M., *Herculean Hero in Marlowe, Chapman, Shakespeare and Dryden*, London 1962.

ZWIERLEIN O. (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae, Incertorum auctorum Hercules (Oetaeus), Octavia*, Oxford 1986.

MARCO LOMBARDI

Fuochi d'Argolide:
Apollon tragique e Clytemnestre ou le crime
di Marguerite Yourcenar

Negli anni 1934-36 Marguerite Yourcenar dedica all'assassinio di Agamennone due brevi componimenti: *Apollon tragique* e *Clytemnestre ou le crime*¹. Il primo, *Apollon tragique* (significativamente, nel senso che diremo, composto nella luce dell'estate 1935), è un saggio costruito con immagini evocative e fantasmatiche del sito archeologico di Micene e rientra in una serie di testi che traggono ispirazione dal viaggio in Grecia della scrittrice.

Il dio Apollo, identificato con il demone meridiano, *genius loci* della città arrossata dal colore dei papaveri e dal sangue, saetta l'amata Cassandra con un raggio mortale prima che Clitennestra possa ucciderla.

Si annuncia qui da parte di Yourcenar l'uso della metafora ossessiva² del *fuoco* come raggio, luce, sole, colpo di fulmine, falò di pace, roghi di guerra (antica e moderna), fiamme di desiderio (sempre attuali), fusione di corpi come metalli nel fornello alchemico (*athanor*) della psiche³. In anticipo su Bachelard⁴ (che classifica sogni e miti secondo i quattro elementi, e sulla *Psychanalyse du feu*, 1937/1938), l'autrice trentenne, presa dall'eros, dalla luminosità numinosa del paesaggio mediterraneo, e dalla memoria del conflitto dei Dardanelli e degli scontri greco-turchi del 1924, ripetizione dell'eterna guerra di Troia⁵, procede a delle variazioni

¹ YOURCENAR 1991, 427-428; YOURCENAR 1982, 1115-1121; DI ROCCO 2005, 555-563; BIONDI 1989, 27-33; BIONDI 1990, 550-557; POIGNAULT 1991, 25-48; LELONG 2001.

² MAURON 1963.

³ SPENCER-NOEL 1981.

⁴ BACHELARD 1992.

⁵ Negli anni Trenta, la sovrapposizione del passato e del contemporaneo appartiene alla poetica yourcenariana, per affermazione della scrittrice, più sull'esempio dell'amato Cocteau che del criticato Giraudoux, del quale detesta la Grecia ingegnosa e pariginizzata. Cfr. sulla questione la *Préface di Feux* dove si cita come modello anche

sul tema divenuto mito personale: l'amore-passione o *amour-fou* che la donna e la scrittrice vivono in questo periodo e che trasformano in laboratorio psicologico e letterario. Come farà molti anni più tardi Suzanne Lilar⁶, la scrittrice belga nata nel 1901, imbevuta di mistica fiamminga, Marguerite Yourcenar rivendica nel rapporto tra la donna e l'uomo il diritto e il ritorno all'amore-passione-abnegazione nella durata. L'amore-passione-abnegazione per Lilar è determinato dall'erotica, un gioco amoroso fisico e psicologico che accoglie in sé il sacro, come un cerimoniale o una liturgia. Seguendo il modello delle sante mistiche come Elisabetta d'Ungheria⁷, innamorata corpo e anima del marito come di Dio (le vesti di S. Elisabetta saranno indossate da Marguerite bambina educata al cattolicesimo), sia Lilar che Yourcenar restaurano l'amore quale strumento di conoscenza, di comunicazione, di complementarità platonico-cristiana tra femminile e maschile.

Ecco l'antefatto biografico.

Nel 1932 André Fraigneau, affascinato dal manoscritto su *Pindare*, ha convinto la casa editrice Grasset, presso la quale lavora,

l'umanesimo voluttuoso di Valéry. In un articolo della rivista «Le Voyage en Grèce», dell'estate 1937, Jean Cocteau esalta come modello quanto di duro, atroce, implacabile, regale, fascinoso si trova nel teatro greco, alla cui «riscrittura» applica il principio della brevità. La bellezza corre veloce come una freccia. La concisione sull'antico è uno degli «esperimenti» letterari di Jean Cocteau apprezzati da Marguerite (YOURCENAR 1982). Inoltre, già a questa altezza cronologica, per la Yourcenar la scrittura contemporanea del mito non consiste nel ricondurre il passato al presente bensì nel «jouer à la fois sur plusieurs claviers du temps»: gli anacronismi a cui ricorre sono, secondo un'espressione di Cocteau che Marguerite ama ripetere, «de l'Éternité pliée». In proposito cfr. TERNEUIL 2007. Il carattere atemporale e universale del mito in Yourcenar, determinato dalla mescolanza di antico e moderno, è sottolineato da POIGNAULT 1995. La sovrapposizione passato/contemporaneo può riferirsi alla fondamentale atrocità dell'avventura dell'umanità costituita da strati arcaici di sofferenza e ingiustizia che costituiscono la «geologia» umana e sociale sondata dalla scrittrice attraverso il mito e la storia (la famiglia, gli antenati, le proprie maschere, come Adriano, Zenone, la stessa Clitennestra, ecc.).

⁶ LILAR 1963. Il suo saggio *Le couple*, del 1963, sarà seguito da *A propos de Sartre et de l'amour* e da *Le Malentendu du deuxième sexe* in cui Suzanne Lilar prende le sue distanze dalle riflessioni sulla relazione uomo-donna di Jean-Paul Sartre e di Simone de Beauvoir.

⁷ YOURCENAR 1991, *Quoi? L'éternité*, 1334; in relazione alla cultura religiosa ispiratrice della scrittura yourcenariana, Daniela Mauri cita le parole rivolte da Marguerite all'intervistatore M. Galey: «Les bases de ma culture sont religieuses, et mon public l'ignore complètement, ne les voit pas» (cfr. MAURI 1990, 215).

a pubblicare quest'opera dedicata dalla Yourcenar al poeta greco. È Fraigneau l'oggetto dell'amore-passione, dell'*amour-fou* di Marguerite. Amore tanto più folle in quanto André è decisamente attratto dai ragazzi. La donna e la scrittrice trasporranno, rovesciandola, questa relazione impossibile, tragica, senza sentimentalismi né raffinamenti del cuore, nel desiderio irrealizzato di Apollo verso Cassandra.

Imbevuta di platonismo e di misticismo cristiano, Marguerite Yourcenar trasforma Fraigneau in un dio con il quale vorrebbe fondersi spiritualmente e carnalmente. Lo si capisce dal non detto, dalle allusioni discrete in interviste successive, lo si deriva dalle biografie scritte da Josyane Savigneau⁸ e da Michèle Goslar⁹, dal mito e dalle sue figure, che diventano sue controfigure¹⁰. A delle controfigure la Yourcenar ricorre per universalizzare psichicamente e esteticamente la sua esperienza soggettiva e anche per mascherarla secondo il principio seicentesco francese della riservatezza sul proprio io, dettato da un giansenismo autoriale che nella celebre intervista a Bernard Pivot¹¹ la scrittrice riconosce come proprio. Un giansenismo critico nei confronti della libe-

⁸ SAVIGNEAU 1990.

⁹ GOSLAR 1998.

¹⁰ GARAVINI 1993; SARDE 1995.

¹¹ PIVOT 2004. In questo *entretien* del 1979 molti sono i temi affrontati che si possono riferire anche ad *Apollon* e a *Clytemnestre*: la scrittura risuscita i morti, dà loro una nuova vita, una seconda nascita. Come rivela a Pivot, la scrittrice risuscita e reincarna i personaggi da lei fatti rivivere. Nell'intervista, Yourcenar gioca tra le parole luce e lucidità interessanti nel nostro contesto luminoso/numinoso; ogni personaggio è un aggiunta dell'io, è più ricco dell'io auto(bio)grafico che da uno diventa molteplice; è la maschera della prima persona. La Grecia yourcenariana non è fatta del marmo bianco dei classici, è viva, è la vita com'è. Attraverso gli altri (i personaggi delle proprie *fabulae*) si mettono a fuoco (il fuoco è da intendersi nei significati passionali, anamnestici e alchemici sopradetti) i disordini della propria carne; sono incarnazioni autoriali, reincarnazioni, metempsychosi.

In Francia come in Europa il problema della donna – ribadisce Marguerite a Pivot – è il timore di perdere l'amore. L'esistenza gira tutta intorno a questo sentimento; la donna quando invecchia ha l'impressione che la sua vita diventi grigia: la donna o è disprezzata o rispettata troppo. Di norma solo alle donne si chiede la fedeltà. Infine il fuoco presente nelle opere della Yourcenar è manifestazione del suo perenne desiderio di lucidità, di indagine sulla propria soggettività, di conoscenza di sé. Nell'epistolario ripete che il socratico «Conosci te stesso», a cui si ispira, è il risultato a cui tende la sua attività letteraria: vedi YOURCENAR 1995.

ra, narcisistica, confessione dell'amor di sé, e sospettoso rispetto alle istanze espressive del soggetto e ai suoi eccessi.

Il saggio *Apollon tragique* confluirà successivamente (1989) nella raccolta *En pèlerin et en étranger*¹², in cui il ricordo, il *déjà vu*, o piuttosto la visione, il sogno ad occhi aperti della turista che visita i resti della città di Micene risultano tappe di un viaggio esterno e interiore alla ricerca di se stessa sull'esempio del *Labirinto del mondo* di Comenius¹³, scrittore che la guida, come l'Hermes di *Feux*, in questo percorso durante il quale viene in contatto con i morti, maschere dell'io. La Yourcenar procede alla narrativizzazione in terza persona del momento-clou del delitto consegnatoci dalla tradizione privilegiando non la prospettiva di Agamennone, com'era avvenuto in Omero, ma quella di Cassandra, il cui punto di vista si confonde con quello dell'autore onnisciente. Concisione e condensazione riducono il tragico avvenimento a una pagina e mezzo dell'edizione della collana La Pléiade. Esercizio stilistico-retorico di *reductio* in cui Egisto, per esempio, è solo nominato.

La veduta della città greca all'ora di mezzogiorno è connotata dalla *brevitas*: «Mezzogiorno. L'ora del crimine a Micene»¹⁴. La folgorante apparizione, dal ritmo narrativo ternario, tra densità poetica e tono pubblicitario è volta con evidenza (la gravidanza e l'astanza, come in pittura, di persone e cose) a suscitare l'immediata emozione del lettore della rivista di viaggio in cui il testo è pubblicato. Il saggio prosegue inizialmente con un andamento paratattico dominante: flash fotografici accecanti, rapide immagini di un documentario accostate l'una all'altra in una sorta di sincrono visivo, di sintesi simultanea delle varie fasi alle quali si arriva al delitto.

Attenta alla funzione dell'immagine artistica e filmica, in questo breve racconto la Yourcenar sembra aver redatto un *reader's digest* di Eschilo a scopo pubblicitario¹⁵, sembra aver pensato ad

¹² YOURCENAR 1991, 425-593, in particolare 427-428.

¹³ YOURCENAR 1977.

¹⁴ La traduzione di questa citazione e delle successive, tratte dalle opere della Yourcenar, è mia. YOURCENAR 1991, 427.

¹⁵ Per termini relativi alla letteratura come palinsesto quali narrativizzazione, con-

una *affiche* turistica, a un sintetico progetto per l'impiego delle luci e dei colori in una sceneggiatura filmica evocatrice dei panorami della Grecia e delle sue città: la luce di mezzogiorno su Micene, il color fuoco del cielo, le vampe estive, l'ombra dell'arcata oscura come sono oscure le predizioni della profetessa, l'ombra che avvolge Cassandra, vestita di nero, in osservazione e in attesa, il rosso dei papaveri sui pendii della città, colore non del crimine ma dell'estate, e il rosso del tappeto che invece evoca il sangue del delitto.

Loro del sole e dei suoi raggi come pugnali sono in questa scenografia *son et lumière* per turisti *chic*, manifestazione dell'onnipresenza di Apollo, della sua responsabilità, agli occhi di Cassandra, per quello che è accaduto ai Greci e a Troia e per quello che accadrà ad Agamennone. La voce off di Cassandra che urla rivolta al dio («Apollo, Apollo, mi hai ucciso...»), lo stridere del carro di Agamennone e della porta di Micene, o l'immagine verbo-sonora delle armi affilate¹⁶ per il delitto, animano con il loro *bruitage* linguistico queste sequenze altrimenti silenziose e sospese nella calura.

La scena del racconto alla terza persona ricalca i topoi 'turistici' e quelli relativi all'omicidio del re. Appare l'Acropoli con la Porta dei leoni, davanti alla quale si ferma il carro di Agamennone. Il tappeto rosso, simbolo anche qui di *hybris*, sul quale il re avanzerà verso la morte. Il palazzo degli Atridi, la stanza da bagno dove si compie il delitto e da dove udiamo i rantoli di Agamennone, il cortile che Cassandra attraversa di corsa al richiamo di Clitennestra e in mezzo al quale viene trafitta da un raggio di sole e scompare. Il breve componimento si conclude con l'immagine di Apollo, dio geloso, luminoso *deus ex machina* sveltante in alto, metamorfosata in un pugnale d'oro. L'incontro-scontro che interessa qui la donna e la scrittrice Yourcenar non è quello tra il

cisione, condensazione, *reader's digest*, e in seguito valorizzazione, devalorizzazione, prossimizzazione cfr. GENETTE 1982.

¹⁶ Il testo dice «aiguiser» suscitando la visione e il suono dei coltelli stridenti e lampeggianti contro la cote per l'affilatura e sviluppando così la metafora di qualcosa di sottile e portatore di morte come un raggio di sole che ti colpisce. YOURCENAR 1991, 427.

re e la sua sposa, ma quello tra un abbagliante Helios-Apollo e un'oscura Cassandra.

Nel saggio, che dovrebbe avere come solo scopo quello di far conoscere Micene, le sue rovine, le storie degli Atridi ad un largo pubblico di ricchi appassionati del viaggio in Grecia¹⁷, Agamennone, Clitennestra ed Egisto vengono devalorizzati. Sono presenti nel racconto o attraverso corte allusioni o tramite stringate citazioni. Viene valorizzata piuttosto la coppia carnefice-vittima, rappresentata da Apollo e Cassandra, variazione sul tema dell'amore-passione, del rifiuto e della gelosia che ossessiona Marguerite e la sua scrittura. In un gioco di specchi e d'indifferenziazioni di sessi tipicamente yourcenariano, la distinzione-divisione maschile-femminile nella coppia è ampiamente superata. Bisessualità e androginia¹⁸ percorrono l'intera opera yourcenariana.

Apollo è metafora ossessiva del desiderio inappagato di Marguerite per l'androgenico (o omosessuale?) André Fraigneau; Apollo è controfigura di una Marguerite altrettanto androgenica per la quale gli dei non sono morti e per la quale André è un dio; Cassandra incarna il crimine per il quale deve essere uccisa: il rifiuto della richiesta d'amore. Donna, rappresenta la parte femminile di André, offerta però da Fraigneau al proprio stesso sesso. L'aggressività della Yourcenar nei confronti del bell'indifferente trova la sua realizzazione e la sua esorcizzazione nella morte di Cassandra-André.

Siamo qui in un labirinto di relazioni psichiche e di architetture letterarie che è stato visto come una delle componenti essenziali della scrittura dell'autrice. Nella più tarda *Prefazione di Feux* (1967), la Yourcenar dichiara la valenza autobiografica di *Clytemnestre ou le crime*, testo attraverso cui ha potuto meditare,

¹⁷ Il saggio, pubblicato per la prima volta nella rivista di turismo culturale «Le Voyage en Grèce», doveva promuovere gli itinerari archeologici organizzati con il patrocinio dei Musei Nazionali e della Scuola del Louvre. Finalità di questi quaderni editi da Hercule Joannides, direttore della Società Neptos, che aveva la rappresentanza dell'armatore Léonidas Embirikos, era di creare un legame fra la Grecia e i viaggiatori di crociera di prestigio per il tramite di scrittori, come la stessa Yourcenar o Cocteau, oppure artisti quali Pablo Picasso (DICOPOULOU 1995, 41-47).

¹⁸ Vd. BIONDI 1995, 39-48.

contemplando come in una sorta di esercizio spirituale, insieme la sua propria realtà affettiva e il mito, e riflettere a proposito delle conseguenze su di lei di un sentimento e di un'attrazione fisica dolorosamente non ricambiati.

Nella suddetta, celebre, prefazione nessun accenno all'immediatamente precedente *Apollon tragique* con cui, crediamo, questo esercizio psichico, alchemico¹⁹ e letterario è già iniziato. Non bisogna però dimenticare che la reticenza, l'occultamento di prove, la negazione, la cancellazione, sono usate dalla Yourcenar, che 'rimuoverà' per sempre dalla sua vita André Fraigneau, come strumenti a posteriori per la costruzione della propria immagine umana e autoriale.

Qui n'a pas son minotaure?, redatto nel 1932, è un testo fondatore della poetica yourcenariana. Ognuno di noi entra in un labirinto dove incontra un mostro da uccidere e questo mostro può essere anche noi stessi²⁰.

Questo tema ricorre anche nell'*Apollon tragique* quando, nella corta sequenza narrativa dell'arrivo di Agamennone, il re viene paragonato a un toro, vittima designata di un sacrificio che sarà compiuto da Clitennestra. Sempre nella prefazione a *Feux* sarà razionalmente rivelato al lettore il sistema di riscrittura per il quale, ad esempio, i fuochi d'Argolide che annunciano gioiosamente la caduta di Troia sono rimasti accesi fino all'epoca della Yourcenar grazie alla letteratura, che ne fa ancora brillare la luce. Nel caso specifico dell'*Apollon tragique*, i fuochi della guerra si sono fusi con quelli della pace, quelli della pace con quelli di una calda estate greca e questi ultimi con i fuochi d'amo-

¹⁹ La critica, da Spencer-Noël a Carminella Biondi, a Paola Ricciulli..., ha spesso evidenziato la valenza alchemica della *quête* yourcenariana. Il fuoco della passione amorosa per Antinoüs e della poesia alimentano il processo di trasformazione di Hadrien (RICCIULLI 1990, 86). Negli scritti degli alchimisti, tra i quali Fabricius, il sole meridiano, come per il lettore dell'*Apollon tragique* l'astro che brucia a mezzogiorno nel cielo di Micene, è simbolo dell'Opera al Rosso, la *Rubedo*, con cui si conclude il processo di trasformazione e individuazione. Nel processo di cura intrapreso da Marguerite attraverso la scrittura, la Yourcenar sta integrando il suo narcisismo di donna offeso, il lutto della perdita dell'amato, la *Nigredo*, l'ombra, in termini junghiani, del suo sofferto rapporto unilaterale con Fraigneau.

²⁰ YOURCENAR 1971.

re²¹ tra Apollo e Cassandra (André e Marguerite). La giovane, innamorata, Marguerite metamorfosa il mito in un personale fornello alchemico che, riscaldato dal fuoco, la sottopone a un rito iniziatico sofferto: questo la porta alla conoscenza di sé, a una propria individuazione di donna e di autrice, a una cura e a una guarigione per il tramite della riflessione sul mito e sulla sua riscrittura.

Nel saggio pubblicitario si sovrappongono alle memorie antiche riferimenti a quello che chiameremmo colore locale: «Ai piedi della salita, il proprietario dell'*Hôtel de la Belle-Hélène* chiude gli scuri per sfuggire al fuoco del cielo»²². È evidente che frasi come questa tendano alla familiarizzazione²³ e modernizzazione del mito secondo un gusto espresso nella letteratura francese con eleganza e sprezzatura tutta parigina da Giraudoux e, prima di lui, con distacco ironico e prossimizzazione temporale, dall'*Offenbach*, appunto, dell'opera in musica *La Belle-Hélène*.

Come si vede, Yourcenar pensa chiaramente a diversi modi di riscrivere il mito, tra i quali il modo musicale. Il titolo stesso *Apollon tragique* sembra il contraltare drammatico dell'elegante, armonico *Apollon musagète* di Strawinski, Djaghilev, Balanchine. Ad artisti della danza quali Djaghilev o Massine farà lei stessa

²¹ La scrittrice collega i fuochi che annunciano a Clitennestra ed Egisto la caduta di Troia con il rogo della città e con l'amore che l'Andromaca raciniana accende in Pirro quando la vede al bagliore di quell'incendio che si trasforma per lui in brucianti fiamme di passione erotica. Vedi Jean Racine, *Andromaque* I, 4, v. 320. Il fuoco insieme alla luce è metafora ricorrente nel drammaturgo seicentesco. D'altro canto, i fuochi dei roghi umani accesi nella guerra civile francese del Cinquecento tra cattolici e riformati, fuochi (*feux*) che rimandano al titolo del libro quarto de *Les Tragiques* di D'Aubigné, sono evocati dalla scrittrice al nostro sguardo interiore (YOURCENAR 1962, 34-55). In 'sovrapposizione' ai fuochi della strage di San Bartolomeo quelli di Buchenwald e Hiroshima. Lo stesso archetipo evenemenziale (il *fuoco* della guerra, per esempio), si ripete e si stratifica nel tempo e nello spazio. In *Les yeux ouverts* (MAURI 1990, 214-215) Marguerite Yourcenar dirà: «Il s'agit de relier l'homme à tout ce qui a été et sera [...]».

Per un suo articolo pubblicitario apparso in «Le voyage en Grèce» del 1937 e intitolato «La Grèce au théâtre», Jean Cocteau disegna, giocando sulla sovrapposizione cinematografica, l'elegante profilo greco di un giovane uomo con la testa cinta da una corona d'alloro come un atleta antico, corona che 'diventa' nel contempo un cappello frigio, da eroe rivoluzionario, e il copricapo di un divinizzato soldato della Grande Guerra.

²² YOURCENAR 1991, 428.

²³ ORVIETO 2007, 203.

riferimento, nella succitata *Prefazione*, come ispiratori di certi momenti della sua scrittura in *Feux*.

Al *mélo*, e a una delle sue scene madri, quella del delitto consanguineo in una locanda (cfr. Hugo, *Le roi s'amuse* | *Il re si diverte*, ripreso successivamente da Camus in *Le Malentendu* | *Il malinteso*) sembrano riferirsi frasi come «gli amanti adulteri affilano i coltelli come dei locandieri decisi a dissanguare lo straniero»²⁴. Anche Cassandra è stata condotta in una reggia che nella prossimizzazione e devalorizzazione yourcenariane non è altro che una «locanda poco raccomandabile» perché, da secoli ormai, in quel luogo, gli stranieri, come lo è la principessa troiana, moderna prostituta turca, si ha l'abitudine di ammazzarli.

L'estraneità, che giustifica qui anche il gesto di uccisione del re di Micene da parte della moglie 'estranea' allo sposo, soggiace, nella sua serietà e drammaticità, alla distanziamento ironica e all'avvicinamento cronologico presenti in queste frasi.

Alla tecnica artistica del *collage* novecentesco si deve l'accostamento di antico e moderno, di quotidianità di una bella, serena, anche se accaldata, escursione estiva a Micene e di memorie di tragici avvenimenti dell'antichità: «I pendii di Micene sono fioriti di papaveri rossi, e come imbandierati per ordine di Clitennestra. Ma il loro colore non è quello del crimine; nient'altro che quello dell'estate»²⁵. In questo tipo di accostamento frastico il mito viene 'demitizzato'. Esiste anche un'altra Grecia, che non è più quella degli Atridi, ma quella dei turisti su cui riflette la Yourcenar che da mitologa si cambia in sociologa. In questo senso, Cassandra acquista i connotati più attuali di una turca straniera vittima della sua estraneità alla casa greca dove è stata portata a vivere. Allo stesso tempo, per prossimizzazione schliemanniana, in questo breve testo non è il rosso il colore dominante bensì il giallo-oro delle maschere degli Atridi, sogno archeologico dei visitatori in gita.

Alla tecnica della sovrimpressioni filmica si devono, infine, frasi come le seguenti: nella prima frase il carro d'Agamennone che trasporta anche Cassandra sfuma, in una sorta di dissolvenza

²⁴ YOURCENAR 1991, 427.

²⁵ *Ibidem*.

incrociata, e si trasforma nel carro di Apollo; nella seconda il box del guardiano degli scavi si muta nella portineria della reggia d'Egisto: «Apollo, dio delle strade, signore delle piste su cui galoppano i cavalli, ha condotto la straniera in questa locanda poco raccomandabile»; e «Il guardiano degli scavi dorme nel box della portineria del palazzo che è ora di Egisto»²⁶. Tecnica presa in prestito dall'arte cinematografica dell'amato Cocteau, insieme ad altre magie come far scomparire improvvisamente i personaggi dalla pellicola/pagina scritta: «Sul pendio fatale, più nessuno»²⁷, a segnare la fine della visione di una Yourcenar turista tra le rovine di Micene, che si è trasportata per qualche tempo anima e corpo nella realtà del tempo e dello spazio della città antica e si è compenetrata in alcuni dei personaggi della sanguinosa vicenda di Agamennone.

Una e molteplice²⁸ è la divisa di Marguerite Yourcenar, che qui è allo stesso tempo Apollo e Cassandra, il geloso e la vittima di questa gelosia. Sentimenti e situazioni della propria realtà biografica (la passione sofferta per Fraigneau), che si serve di questo gioco serio con la letteratura per liberarsi dalla sofferenza. Una scrittura, questa, sull'esistenza dell'amore non corrisposto nel dramma degli Atridi che apre la strada alla Clytemnestre di *Feux*, sposa sostanzialmente fedele al marito, amante da lui non riamata.

Lo scrivere diventa esercizio spirituale²⁹ utile a sciogliere dall'anima tutti i legami disordinati. Nella redazione di *Apollon tragique* troviamo già applicati alcuni criteri di composizione che, in una lettera del 1977, saranno consigliati dalla Yourcenar a una

²⁶ YOURCENAR 1991, 428.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Il poeta dà il suo corpo ai fantasmi (YOURCENAR 1984, 7-12). Così come lo Storico della Scuola delle «Annales» (BODY 1995, 49-57) è chiamato a variare il suo punto di vista sugli avvenimenti, allo stesso modo, di fronte al mito, Marguerite Yourcenar gioca seriamente mutando le prospettive consuete. Come il nuovo Storico è invitato a «entrare [...] nella pelle degli uomini del passato», la scrittrice incarna Cassandra e Clitennestra, di cui evoca le 'figure' tramite il Verbo letterario del 'qui e ora', ricorrendo già a quegli *Esercizi spirituali* ignaziani grazie ai quali, fusi con i metodi della mistica indù e con le concezioni dell'eros platonico, potremo udire alcuni anni dopo, attraverso il *medium* della Yourcenar, la voce dell'imperatore Adriano.

²⁹ LOYOLA 1996.

scrittrice in erba: leggere immensamente e liberamente per poter collegare altrettanto liberamente le letture tra loro, descrivere un quadro in un museo, una scena per strada, sviluppare un soggetto a cui ci si interessa, vedere e ascoltare. Vi applica le strategie delle classi di retorica: l'ipotiposi, l'ecfrasi, in particolare, che permettono di animare nel saggio su Micene la sua storia, le sue rovine, il racconto, con accostamenti e sovrimpressioni antichi e moderni, della morte di Agamennone e Cassandra. Strumenti retorici classici utili, come in questo testo, a depositare sulla pagina, ad esempio, il luogo della scena. Allo stesso modo, nell'esercizio ignaziano numero 47 si richiede di vedere con la vista dell'immaginazione il luogo corporeo dove si trova la cosa da contemplare. Si medita o contempla un brano (qui letterario). Lo stesso si può fare su un episodio della propria vita, utilizzando la memoria, l'intelletto, la volontà, l'immaginazione. Con la meditazione si porta la memoria anche sopra la propria vita. Nella contemplazione il primo punto è vedere le persone (esercizio 114) come se ci si trovasse lì. Il secondo (esercizio 115) guardare, fissare l'attenzione e contemplare quel che dicono. Il terzo punto (esercizio 116) guardare, considerare ciò che fanno. Queste meditazioni, contemplazioni, riflessioni ricavabili da un testo letto danno frutti spirituali: allontanano da sé, appunto, i legami disordinati.

A quest'altezza cronologica i miti classici sono meditati, contemplati dalla Yourcenar come altrettanti crimini o peccati che occorre elaborare come nell'alchimia psicologica. Rispetto alla lettera scritta nel 1977, nei *Carnets dei Mémoires d'Hadrien*³⁰ di vent'anni prima, in cui parla ancora delle regole del gioco della scrittura, «a imparare tutto, leggere tutto, informarsi di tutto», aveva aggiunto la necessità di «applicare al proprio fine gli *Esercizi* di Ignazio di Loyola o il metodo dell'asceta indù, che si estenua anni e anni a mettere a fuoco con maggior precisione l'immagine che ha creato sotto le palpebre chiuse»³¹. Solo prendendo il posto dell'essere evocato si può raggiungere l'umano e l'universale nell'atto di parola. Chi medita, contempla, riflette sull'essere da evocare (ad

³⁰ Cfr. YOURCENAR 1982, 528.

³¹ *Ibidem*.

esempio un personaggio del mito come Clitennestra) è come se fosse lì presente. L'essere evocato potrà essere così *hic et nunc*; la sua voce sarà ricreata e udibile; sarà risuscitato dalla morte. A proposito di questo tipo di 'resurrezioni', Yourcenar non parla di necromanzia³², usa bensì la famosa definizione «*magia simpatica* interiore che consiste nel trasportarsi col pensiero all'interno di qualcuno»³³. La scrittura è una volontà di depersonalizzazione, dice nella famosa intervista concessa a Rosbo³⁴: la ri-scrittura del mito serve a questo. Dall'autobiografia si passa all'autografia e attraverso questa all'uso di maschere e controfigure dell'io.

Il mito di Agamennone è, dunque, un esercizio, così come lo concepiva Loyola, di comprensione e interpretazione delle proprie mozioni interiori, non necessariamente riferibili a una confessione religiosa, ma all'esperienza umana in generale, per una consapevolezza nuova di sé e del mondo. Il passaggio della narrazione in terza persona dell'*Apollo tragico* alla confessione in prima persona di *Clitennestra o del crimine* favorisce la riuscita di questo tipo di esercizio: entrare nell'altro come si fosse l'altro³⁵. In anticipo di quattro anni sugli esercizi psicotecnici di Stanislavskij, anch'essi ispirati alla mistica³⁶ (nel 1938 esce *Il lavoro dell'attore su se stesso*), chi scrive (come chi deve recitare) si chiede: se fossi in questo caso Clitennestra, cosa farei, cosa direi? Il «se fossi...» è il mezzo per entrare nell'altro, divenire l'altro: l'uno e il molteplice sono in me, ripetiamo la divisa della Yourcenar. In questa prospettiva, la prosopopea non è solo una figura retorica, acquista un valore iniziatico in una poetica ambiguità di fondo,

³² Cfr. YOURCENAR 1991, 1205-1234.

³³ YOURCENAR 1982, 526. Il corsivo è di Yourcenar.

³⁴ Cfr. ROSBO 1972.

³⁵ Partendo dall'*Epitalamio di Peleo e Tetide* di Catullo e dall'*Arianna* di Monteverdi-Rinuccini per arrivare al suo *Qui n'a pas son minotaure?*, edito nel 1963, ma elaborato come gioco letterario con Faigneau e Embirikos nel 1935-1936, la scrittrice si interessa alla forma discorsiva e, in particolare, alla funzione del monologo come presa di parola nonché esercizio letterario e spirituale di elaborazione e integrazione di un sentimento sofferto, come l'abbandono e la perdita.

³⁶ Marguerite Yourcenar nella lettera a Charles Du Bos del novembre 1937 parla dei suoi possibili antenati mistici, tra i quali Platone, Spinoza, San Giovanni della Croce e Sant'Agostino, e della sua anima religiosa, ma più precisamente *naturaliter mystica* (YOURCENAR 1995, 63).

e torniamo alla sovrimpressione: Clitennestra parla attraverso di me, io parlo attraverso Clitennestra. Il metodo, grazie a una «prescienza»³⁷ che per altri fenomeni Yourcenar si attribuisce e che la critica le attribuisce, si basa sull'approfondimento psicologico del personaggio anche attraverso il non detto e sulla ricerca di affinità tra il mondo interiore del personaggio stesso e quello dell'attore (nella nostra ottica la scrittrice Yourcenar).

Nell'esercizio ignaziano 56 occorre passare in rassegna momenti della propria esistenza: rivedere il luogo e la casa dove ho abitato (si annunciano gli *Archivi del Nord*), le relazioni che ho avuto con altri (pensiamo alla relazione infelice con Fraigneau). Nell'esercizio 102 si richiama il soggetto (*historia*) alla propria memoria, nel 103 si compone il luogo dell'azione, nel 106 e 108, si vedono le persone come fossero lì presenti, e io le considero, ascolto quel che dicono, osservo le loro azioni e ci rifletto, per ricavarne qualche frutto (esercizi 114, 115, 122, 123, 124, 125)³⁸.

Il tema anche qui è *l'amour-fou*, l'amore-folle, assoluto, mistico, tragico, per il desiderio, espresso dalla donna e scrittrice, di fusione emotiva e carnale. *Feux* si ispira alle *Eroidi* ovidiane. Anche la Yourcenar vi chiama alla ribalta Fedra e Saffo. Ma alla lettera preferisce la confessione di tipo teatrale: si pensi all'*aveu*³⁹ della *Phèdre* raciniana, emblema dell'amore-passione.

Rispetto alla terza persona dell'*Apollo tragico*, in *Clytemnestre ou le crime* il ricorso alla prima persona permette il gioco serio dell'io tra sé e il personaggio, gioco⁴⁰ di sovrimpressione a cui si accen-

³⁷ LOMBARDI 2007, 223, nota 1.

³⁸ Gli aforismi che inquadrano come una cornice le narrazioni e i monologhi di *Feux* sono come frutti personali ricavati dagli *Esercizi* ignaziani applicati alla propria psiche e alla propria scrittura.

³⁹ L'episodio di Clitennestra è pubblicato dalla Yourcenar con il titolo significativo – per le ascendenze classiche e raciniane – di *Aveux de Clytemnestre* in «La Revue de France» (9, 3, mai-juin 1936, 54-62).

⁴⁰ L'esercizio introspettivo, psicologico e letterario, sui differenti miti della passione permetteva a Yourcenar di fare parlare il suo sentimento stornandolo e allontanandolo da sé tramite l'erudizione, spostandolo in una dimensione universale portatrice di senso. Nella pelle del personaggio la donna si racconta attraverso la scrittura come se il racconto fosse quello del personaggio. *Feux* danno conto di una grave malattia d'amore e dei primi sintomi di guarigione (presenti in maniera più evidente negli aforismi che inquadrano gli interventi dei personaggi richiamati alla ribalta dalla scrittri-

nava. L'evocazione magico-simpatica di nove personaggi del mito (otto pagani e uno cristiano – Fedra, Achille, Patroclo, Antigone, Lena, Maria Maddalena, Fedone, Clitennestra, Saffo) è incorniciata da aforismi, dietro i quali, secondo la grande tradizione classica del *Grand siècle*, le istanze dell'io vengono universalizzate, manifestazioni di una saggezza eterna:

«Si dice pazzo di gioia. Si dovrebbe dire: saggio di dolore»
 «Non mi ucciderò. Ci si dimentica così presto dei morti»
 «Dio mio, rimetti il mio corpo tra le tue mani»
 «In aereo, accanto a te, non temo più il pericolo. Si muore sempre da soli»
 «Non esiste l'amore infelice: si possiede solo quel che non si possiede. Non esiste l'amore felice: quel che si possiede, non lo si possiede più»
 «Un cuore è forse sporco. Appartiene al tavolo anatomico e al banco del macellaio. Io preferisco il tuo corpo»
 «Non esistono amori sterili. Le precauzioni non servono. Quando ti lascio, ho in fondo a me il mio dolore, come una specie di orribile bambino»
 «Amare con gli occhi chiusi, è amare come una cieca. Amare con gli occhi aperti, è forse amare come un pazzo: è accettare perdutoamente. Ti amo come una pazza»
 «Ho conosciuto giovani venuti dal mondo degli dei [...]»
 «L'amore è una punizione. Siamo puniti di non aver potuto rimanere soli»,
 «Non essere più amata, è diventare invisibile. Non ti accorgi che ho un corpo»⁴¹.

ce) tramite un processo d'individuazione, psicologico-alchemica, al quale contribuisce naturalmente l'azione del fuoco (BIONDI 1990, 552). Il dolore costruisce l'anima e la scrittura dell'autrice, che vuole dirsi non dirsi, pensare e raccontare la passione come un teorema complesso, paradossale ed ermetico. Vuole illustrarla, spiegarla, mascherarla dietro i sentimenti erotici di un Altro. Attraverso l'incarnazione dell'Altro si portano in scena i disordini del proprio spirito e della propria carne. Rispondendo a Matthieu Galey (GALEY 1997, 98, 79), la scrittrice riconosce che *Feux* sono un monologo personale, ma esteriorizzato, disincarnato. Certo sono io, dice, ma come via d'accesso verso grandi immagini dell'umano. Il mito di Clitennestra unifica tutti i disastri affettivi; riassume tutte le sofferenze, riaffiorate, come da una falda sotterranea, in Marguerite innamorata di André. La Yourcenar, nella nostra prospettiva, è stretta da un «amore di simpatia» (il sintagma è nell'intervista) nei confronti della Cassandra dell'*Apollo tragico* e della successiva *Clytemnestre*.

⁴¹ YOURCENAR 1982, 1106, 1139, 1106, 1061, 1062, 1069, 1078, 1083, 1105, 1117, 1126.

Frammento di un possibile dialogo a distanza con il bell'indifferente André Fraigneau, quest'ultimo aforisma: «Non essere più amata, è diventare invisibile. Non ti accorgi che ho un corpo»⁴², ci introduce a *Clitennestra o il crimine*. Il monologo ruota attorno all'invisibilità della donna innamorata e della sua folle passione non corrisposta. Per sant'Ignazio ogni uomo progredisce o regredisce imitando l'esempio positivo o negativo di altri uomini, finché non trova soluzione nell'imitazione di Cristo: «non sono più io che vivo, ma Cristo vive in me» (San Paolo). Per Yourcenar personaggi come Clitennestra, prima, e Adriano, poi, vivranno in lei come nessi di mutamento interiore.

Clytemnestre ou le crime/Clitennestra o il crimine fa dunque parte di *Feux* (1935-36), una raccolta, come si è accennato, di nove poemi in prosa, intervallati da aforismi che li collegano fra loro, dedicati a grandi personaggi del mito greco e cristiano, dei quali si costituisce una sorta di galleria di ritratti (in terza persona) o autoritratti (in prima persona) psico-fisici.

Cominciati nel 1935 durante un viaggio sul Mar Nero con l'amico e amante (secondo la biografa M. Goslar), Andreas Embirikos, psicanalista greco, questi poemi anamnesticici in prosa (consigliati dallo stesso psicanalista?), tra cui quello che vede protagonista Clitennestra omicida, parlano dunque – per il tramite di controfigure maschili e femminili⁴³ assunte dall'autrice – della sua passione non corrisposta per il divino, apollineo, e per questo mortifero, André Fraigneau.

I fuochi d'Argolide, che annunciano l'arrivo del re Agamennone, si trasformano in tragiche fiamme d'amore come quelle che consumano Fedra, anch'essa controfigura della Yourcenar in *Feux*, o divorano Pirro che un colpo di fulmine fa innamorare dell'Andromaca raciniana tra i bagliori dell'incendio di Troia. Nell'ardore sensuale di Neottolemo, anch'egli amante non amato, si specchia l'autrice che utilizza, occorre qui sottolinearlo una

⁴² YOURCENAR 1982, 1125.

⁴³ Com'è noto, la bisessualità quale intermittenza dei sensi sarà costantemente difesa dall'autrice. Andreas, che esercita ad Atene, studia i miti come strumenti per comprendere meglio la psiche (GALEY 1997, 46).

volta di più, i miti sia come strumenti d'iniziazione verso una conoscenza di sé improntata alla filosofia di «San Socrate»⁴⁴ sia come mezzi stilistico-retorici di universalizzazione delle proprie esperienze umane e sentimentali. In *Clytemnestre ou le crime* la donna e la scrittrice si esprimono entrambe con la voce della regina, zimbello di un Agamennone indifferente.

Dicendo io la regina si presenta ai giudici di un tribunale-teatro, giudici che possono essere sia i membri di un coro classico sia gli spettatori moderni di una messa in scena di questa confessione-monodramma. Lo sguardo di Clitennestra ricostruisce per noi il luogo: è posta davanti a una gradinata dalla quale innumerevoli occhi (immagine surreale della colpa) la osservano e giudicano; hanno le mani sulle ginocchia, i piedi nudi, la bocca crudelmente chiusa. Clitennestra ricostruisce per loro il delitto, valorizzando se stessa nell'azione, devalorizzando il debole Egisto senza forze, incapace di tutto. La concisione e condensazione del racconto dell'omicidio è giustificata dalla conoscenza che di questo gesto i giudici hanno già fino alla noia: Clitennestra ne svela l'ipocrisia tutta borghese di uomini dalla vocazione criminale repressa; così rileva l'ipocrisia tutta borghese delle loro mogli che hanno sognato almeno una volta nella loro vita di comportarsi come lei.

La prossimizzazione del testo non riguarda solo la riflessione sull'atteggiamento morale dei giudici, ma concerne anche la sovrimpressionazione di luoghi antichi, come Micene e la Grecia, con luoghi moderni: lo sportello di una stazione o lo scampanio a festa all'arrivo di Agamennone; una stanza da bagno con un porta-asciugamani o l'ufficio della polizia dove Oreste si reca per denunciare la madre alla giustizia; oppure affiora nell'impiego di termini come «cambrioleurs», per definire i ladri o «congé» di otto giorni, per indicare il permesso dall'esercito che Agamennone in dieci anni non ha mai chiesto per tornare a rivedere la sposa, o «chemise», camicia, in riferimento all'abbigliamento del re, o ancora «ardoise de l'école», per la lavagna dove Clitennestra, bambina, ha imparato a fare i conti, apprendimento utile alla gestione della futura casa di Agamennone. E ancora, l'«horloge», l'orologio

⁴⁴ YOURCENAR 1991, 1683.

che scandisce il tempo dei dieci anni d'attesa, le «souper du soir», la cena, le «fusil», il fucile del marito con cui Clitennestra va a caccia in sua assenza per imitarne le azioni; e poi c'è le «facteur», il postino, che porta le lettere di Agamennone nelle quali il re dalla lontana Troia augura alla moglie un «bon anniversaire», un buon compleanno, e le «grandes vacances», le vacanze estive, in cui Clitennestra, adolescente, scambiava nel bosco i baci con i cugini, e la nave di Agamennone che si avvicina finalmente alla Grecia a ogni «tour d'hélice», a ogni giro d'elica; mentre «l'instituteur», il maestro, concede un giorno di vacanza agli scolaretti di Micene per festeggiare il ritorno del re. «Une enveloppe», una busta, poi, contiene la lettera anonima scritta dalla stessa Clitennestra per far ingelosire (senza riuscirci) il marito, lettera che sporge da una delle tasche del re appena giunto alla reggia.

Prima di uccidere il suo sposo con l'ascia, Clitennestra immagina di farlo morire in un incendio del quale sarebbe stata ritenuta responsabile non lei bensì una lampada a petrolio. Modernizzazione, familiarizzazione, prossimizzazione del mito, che Yourcenar ricercava per rendere, del mito, la consistenza perpetua. Ma non solo il mito è nostro contemporaneo: la nostra realtà, come quella vissuta con André Fraigneau, è fatta di miti. Questa Cassandra degli anni Trenta, infine, non profetizza ispirata da un dio, ma legge la mano come una zingara.

Il componimento è una riflessione sul tempo: sui quarant'anni di Clitennestra, sul suo invecchiamento⁴⁵, di cui si rende conto allo specchio; e con il tempo cronologico, una riflessione sul sincronico, come sovrapposto nel soffietto di una fisarmonica o compresso in un origami. Clitennestra ha l'impressione che i giudici abbiamo già dato più volte il loro verdetto; che la sua testa sia già stata tagliata sulla piazza pubblica (da una lama di coltello che

⁴⁵ Nell'*entretien* con Pivot del 1979, la Yourcenar dà una sua interpretazione psico-sociale del femminile in Europa e in Francia, dove la donna ha l'impressione che la sua vita ingrigisca insieme ai suoi capelli; dove o è disprezzata o rispettata troppo. Nell'occidente europeo, aggiunge, di norma soltanto alle donne si chiede la fedeltà; per una donna che invecchia, il problema fondamentale è di temere di perdere l'amore; l'esistenza si gioca unicamente sull'amore e sull'abnegazione che questo sentimento porta con sé (Pivot 2004).

evoca quello di una ben più moderna ghigliottina). La regina sembra rivivere, in una sorta di contrappasso⁴⁶, un eterno giudizio: Clitennestra usa la parola inferno a proposito della sua esistenza dopo il delitto. Morta, ritorna dunque in scena per l'ennesima volta. È la sua eternità, condannata a ripetere il delitto, e prima ad aspettare il marito, per poi vederlo accarezzare la sua rivale Cassandra, e prima ancora sarà sua moglie e griderà di piacere nel letto nuziale, e poi sarà di nuovo abbandonata. Il fantasma di Agamennone la perseguiterà per sempre. Non si può uccidere definitivamente un fantasma. Fantasma amletico che perseguita e perseguiterà per sempre Clitennestra.

Ricorrendo a tre (vista, udito, tatto) dei cinque sensi, il cui utilizzo fa parte integrante degli *Esercizi spirituali*, attraverso la voce di Clitennestra la Yourcenar ricostruisce il luogo della vicenda, disegna i personaggi, riflette su di loro per trarne le proprie verità.

Nella ricostruzione del luogo e dell'omicidio i colori sono fondamentali, si gioca sul rosso e sul violetto. Il rosso non è solo quello dei papaveri con cui l'estate adorna la strada di Micene all'arrivo di Agamennone, non è solo quello del famoso tappeto sul quale il re camminerà per recarsi inconsapevolmente verso la morte, né quello sparso nel bagno, è il colore del sangue di Clitennestra, della sua verginità perduta, del suo parto. Questo spargimento del proprio sangue è l'orgoglio della donna; una rivendicazione sul sangue del marito che vira nell'immagine mentale del bianco colore del liquido seminale. Il campo semantico del rosso comprende il sacrificio di un Agamennone-toro, incarnazione di un nuovo minotauro (mostro nel labirinto interiore della regina), ma che perdendo le sue forze virili viene accostato ad un impotente bue, a un castrato. Clitennestra continua ad amare il marito anche invecchiato, ad apprezzarne comunque la prestanza fisica. Il desiderio nei suoi confronti è dichiaratamente carnale. Agamennone è un dio dalla corazza d'oro come Apol-

⁴⁶ In questo periodo Yourcenar scrive un testo d'ispirazione dantesca dedicato alla storia infelice di Pia: *Le dialogue dans le marécage* | *Il dialogo nella palude*. Con la Clitennestra di *Feux* | *Fuochi* Marguerite comincia a uscire dalla palude dei sentimenti erotici in cui si è invischiata con Fraigneau e in cui invece affonda Pia.

lo; André Fraigneau è un dio antico sopravvissuto fino ai nostri giorni. André è la manifestazione del fatto che *Les dieux ne sont pas morts* (1922), come recita il titolo di un'opera della Yourcenar.

Clitennestra viene valorizzata come sposa innamorata perduto del marito, sostanzialmente fedele: la relazione con il giovane Egisto è da un lato una maternità mancata, essendo la regina frustrata dall'assenza di Agamennone, e dall'altro il mezzo inutilmente sperato di fare ingelosire il re, imitandolo nei suoi tradimenti.

Agamennone le era stato predestinato prima della nascita di entrambi; era la sua anima gemella; l'altra metà di sé come insegna l'eros platonico; il maschile con il quale realizzare la congiunzione degli opposti, l'androgino delle origini, un nuovo Orfeo per una nuova Euridice (personaggi su cui Marguerite Yourcenar riflette in questo periodo), coppia assoluta e eterna, in cui l'uno si fonde nell'altro: «Ho accettato di fondermi nel suo destino come un frutto nella bocca [...]»⁴⁷ dice in un aforisma di *Feux*. Platonicamente, lo ha cercato con gli occhi per individuarlo tra tanti uomini che non corrispondevano a colui che Clitennestra stava cercando. La malattia erotica, che avvicina Clitennestra agli altri personaggi di *Feux* (tra cui Fedra e Saffo), non è solo divina o platonica predestinazione, è anche vocazione; vocazione all'*amour-fou*. Ma la predestinazione e la vocazione appaiono anche come il risultato di un'educazione. Sono riferibili a una 'geologia' sociale. La famiglia, la società favoriscono queste concezioni così come tutta una letteratura fiabesca 'al femminile'. Possiamo ipotizzare un'allusione alla *Bella Addormentata* quando Clitennestra parla della propria nascita e della ferita che sanguina al momento di intrecciare trama e ordito pensando all'uomo per il quale quei tessuti erano destinati: «È per lui che la mia nutrice mi ha fasciato [...] per l'applicazione ho lasciato cadere qua e là delle gocce del mio sangue sul morbido tessuto»⁴⁸.

Le grandi mistiche sono serve di Cristo, Clitennestra lo sarà del marito. Ma la predestinazione a questo tipo di rapporto fra

⁴⁷ YOURCENAR 1982, 1120.

⁴⁸ *Ibidem*.

uomo e donna deriva da una sorta di 'geologia' umana, di stratificazioni di tradizioni e mentalità parentali, in generale, e femminili, in particolare; è il contributo della realtà psico-sociale agli archetipi dell'inconscio collettivo di cui il mito fa parte:

I miei genitori [nel senso di un condizionamento del sistema sociale e educativo equiparato ad una predestinazione] me l'hanno scelto: e anche rapita da lui all'insaputa della mia famiglia, avrei una volta di più obbedito ai voti di mio padre e mia madre, poiché i nostri gusti vengono da loro, e l'uomo che amiamo è sempre quello sognato dalle nostre antenate⁴⁹.

Nella succitata intervista rilasciata a Galey, Yourcenar sottolineava la cecità della critica che non aveva mai considerato l'importanza, per la comprensione delle sue opere, dell'educazione mistico-religiosa da lei ricevuta. Piccola, vestita, come accennato, da sant'Elisabetta, la santa che correva nel letto tra le braccia dello sposo amato carnalmente e spiritualmente, Marguerite Yourcenar vorrebbe evidentemente rivivere con Fraigneau questa esperienza che risulta impossibile. Il suo femminismo è quello delle mistiche, è quello delle donne attratte anima e corpo dal marito, amato a tal punto, come le mistiche imitano Cristo, da diventare come lui, che soffrono di astinenza, di abbandono, quando Cristo non parla loro, è assente, non si mostra: «Mi sostituivo poco a poco all'uomo che mi mancava e che era in me. Finivo col guardare con gli stessi suoi occhi il collo bianco delle serve» confessa Clitennestra agli spettatori e giudici⁵⁰.

Agamennone, rientrato a Micene, continua a essere indifferente, freddo, lontano. Non lo brucia nemmeno il fuoco della rivalità nei confronti di Egisto. Clitennestra si aspettava per questo di essere uccisa, o almeno stretta in un ultimo abbraccio mortale, penetrata nel corpo da un'arma bianca sanguinosamente fallica.

Gli *Esercizi spirituali* di Marguerite-Clitennestra si riassumono in uno degli aforismi di *Feux* che abbiamo citato: «Cessare di

⁴⁹ YOURCENAR 1982, 1120.

⁵⁰ YOURCENAR 1982, 1121.

essere amata, è diventare invisibile. Tu non ti accorgi che ho un corpo».

È questa piccola grande riflessione spirituale è frutto della distillazione alchemica, provocata dal fuoco d'amore, è la saggezza ricavata dalla meditazione e contemplazione ignaziane condotte dalla donna e scrittrice Marguerite Yourcenar sulle Clitennestre della storia e del mito.

ABSTRACT

In *Apollon tragique*, an exercise in style written in the third person on the myth imprinted in the "brevitas", which was written for a review of luxury voyages in Greece, Marguerite Yourcenar takes a temporal overlap that recalls the filmic overlays of Jean Cocteau. She shifts the centre of the fable of Agamemnon's murder from Clytemnestra to Cassandra, who is represented to us with the emphasis and energy of a vividly-coloured advertisement image, in her deadly relationship with the God that she spurned. The writer projects her unrequited love for André Fraigneau on the clash between Phoebus and Apollo, the luminous apparition of death that shines in the sky of Mycenae at midday. Thus she undertakes the first stage of an initiatory inner voyage. By means of the fire of passion that feeds a psychic alchemy (C. G. Jung) which is dear to Marguerite Yourcenar both as a woman and an author; she reaches a point of self-identification through the integration of this acute narcissistic wound, a Socratic self-knowledge which she had constantly researched. The themes of fire and unrequited love return in *Clytemnestre ou du crime*. A new exercise in style rewritten in the first person, this text is a long confession based on the events which bring about the death of Agamemnon and Cassandra and the description of the horrid crime. The husband-killing queen (like Phaedra, and like the same Marguerite who suffer the fires of unrequited love) speaks before a tribunal/theatre of judges/spectators. The reconstruction of the crime (times, movements, gestures, looks, places and scenic objects) and the reflections/meditations that accompany her monologue reveal themselves as a sort of autobiographic Ignatian exercise, which is both literary and psychic. Yourcenar gives herself a voice through one of her doubles, who penetrates her psyche profoundly by way of depersonalisation, identification, magic, metempsychosis, correspondence, universality, sympathy, connection, assembly, collage, overlapping, sedimentation, condensation, overlay of times of the fable, overlay of human personalities, and infinite self-rewritings.

KEYWORDS

Unrequited love - fire - Yourcenar - Clytemnestra - Cassandra - Phaedra - Agamemnon - Phoebus - Apollo - Ignatian exercise - Socratic self-knowledge - monologue - psychic alchemy - rewriting.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHELARD G., *La psychanalyse du feu*, Paris 1992.
- BIONDI C., *Neuf mythes pour une passion*, «Bulletin S.I.E.Y.», 5, 1989, 27-33.
- BIONDI C., «*Feux*» di Marguerite Yourcenar. *Un'autobiografia che indossa panni antichi*, in G. Allegri (a c. di), *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'Occidente. Studi in memoria di Maria Bellincioni Scarpat*, Roma, 550-557.
- BIONDI C., *Le mythe de l'androgynisme dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar et de Michel Tournier*, in S. e M. Delcroix (a c. di), *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours 1995, 39-48.
- BODY J., *Marguerite Yourcenar et l'Ecole des Annales: réflexions sur les « possibilités »*, in S. e M. Delcroix (a c. di), *Roman, histoire et mythe dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours 1995, 49-57.
- DICOPOULOU V., *Le Voyage en Grèce, la découverte de l'Egée*, in *Marguerite Yourcenar et la Méditerranée*, études rassemblées par Camillo Favertani, Clermond-Ferrand 1995, 41-47.
- DI ROCCO E., *Marguerite Yourcenar e Clitennestra. Riscrivere il primo complotto della storia della letteratura*, «Intersezioni», 3, 25, 2005, 555-563.
- GALEY M., *Les yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris 1997.
- GARAVINI F. (a c. di), *Controfigure d'autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, Bologna 1996, *Introduzione*, 7-28.
- GENETTE G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982 (ed. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997).
- GOSLAR M., *Yourcenar «Qu'il eût été fade d'être heureux»*, Bruxelles 1998.
- LELONG A., *Le parcours mythique de Marguerite Yourcenar, de Feux à Nouvelles orientales*, Paris 2001.
- LILAR S., *Le couple*, Paris 1963.
- DI LOYOLA I., *Esercizi spirituali*, Cinisello Balsamo 1996.
- LOMBARDI M., *Pia e Alceste. Il teatro della coppia*, in PINZUTI 2007, 223-242.

- MAURI D., *Miti antichi e religiosità in alcuni testi teatrali di Marguerite Yourcenar*, «Studi di Letteratura francese», 16, 1990, 215.
- MAURON C., *De métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris 1963.
- ORVIETO P., *Marguerite Yourcenar. Il mito, Elettra e Teseo* in PINZUTI 2007, 203-222.
- PINZUTI E. (a c. di), *Marguerite Yourcenar. Sulle tracce «des accidents passagers»*, Roma 2007.
- PIVOT B., *Marguerite Yourcenar*, Paris, DVD, «Les grands entretiens de Bernard Pivot», 2004.
- POIGNAULT R., *Les deux Clytemnestre de M. Yourcenar*, in *La scène mythique*, «Bulletin S.I.E.Y.», n° 9, novembre 1991, 25-48.
- POIGNAULT R. (a c. di), *Le sacré dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, Tours 1993.
- POIGNAULT R., *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar: littérature, mythe et histoire*, Bruxelles, 2 voll., 1995.
- RICCIULLI P., *Hadrien nel labirinto: dalla maschera alla forma*, «Micromégas», 17, 1-2, gennaio-agosto 1990, 81-92.
- DE ROSBO P., *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Paris 1972.
- SARDE M., *Vous, Marguerite Yourcenar. La passion et ses masques*, Paris 1995.
- SAVIGNEAU J., *Marguerite Yourcenar*, Paris 1990.
- SPENCER-NOËL G., *Zenon, ou le thème de l'alchimie dans L'œuvre au noir de Marguerite Yourcenar*, Paris 1981.
- TERNEUIL A., *Marguerite Yourcenar et Jean Cocteau: une amitié littéraire*. Séance publique du 15 novembre 2003: Marguerite Yourcenar, le sacré du siècle [en ligne], Bruxelles 2007. Disponible sur: <http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seances publiques/15112003/terneuil.pdf>
- YOURCENAR M., *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris 1962.
- YOURCENAR M., *Théâtre I, Théâtre II*, Paris 1971.
- YOURCENAR M., *Le Labyrinthe du Monde, II, Archives du nord*, Paris 1977.
- YOURCENAR M., *Cœuvres romanesques*, Paris 1982.
- YOURCENAR M., *Les Charités d'Alcippe*, Paris 1984.
- YOURCENAR M., *Essais et Mémoires*, Paris 1991.
- YOURCENAR M., *Lettres à ses amis et quelques autres*, éd. établie, présentée et annotée par M. Sarde et J. Brami avec la collaboration d'Elyane Dezon-Jones, Paris 1995.

FEDERICA BOERO

Un *Filottete* inedito di Derek Walcott

Derek Walcott, poeta originario dell'isola di Saint Lucia, chiama in causa più volte nella sua prolifica carriera artistica il mondo e la cultura greca antica, con predilezione per il teatro e per l'epica. Proprio in seguito alla pubblicazione di *Omeros*, suo celebre poema in esametri che rivisita l'*Iliade* su di un assoluto sfondo caraibico, Walcott riceve nel 1992 il Premio Nobel per la letteratura. In *Omeros*, oltre alla cameriera Elena e ai due pescatori, Ettore e Achille, che si contendono l'amore di lei, spiccano diversi personaggi d'ispirazione classica, tra i quali aedi, Omero in persona e soprattutto Filottete: un pescatore ferito alla cavaglia da un'ancora arrugginita e affetto da una piaga in apparenza inguaribile. Dell'eroe tessalico, però Derek Walcott aveva già scritto dieci anni prima del Nobel in *The Isle is Full of Noises*, singolare rilettura non solo del personaggio Filottete, ma dell'intera tragedia sofoclea. La prima messa in scena del dramma, presso il John W. Huntington Theater di Hartford, in Connecticut, risale al 1982. Il copione risulta non essere mai stato pubblicato. L'esito dell'analisi che segue in questo articolo porta a determinare con buona sicurezza che Derek Walcott, della cui lettura diretta dei classici greci si è sempre discusso, in quella fase della sua vita creava avendo sul tavolo un *Filottete* di Sofocle¹.

La traduzione da me approntata e utilizzata nel presente contributo si basa principalmente su una versione elettronica dello scritto, conservata presso l'Università di Miami. Precedentemente avevo realizzato un'altra versione della traduzione, basandomi sul testo di un dattiloscritto conservato alla Thomas Fisher Rare

¹ Considerando le traduzioni in lingua inglese di *Filottete* di Sofocle, disponibili negli anni in cui Derek Walcott scrive il dramma, la presenza di alcuni calchi testuali dimostra il probabile utilizzo dell'edizione JEBB 1904.

Book Library dell'Università di Toronto, che riporta numerose annotazioni a penna dell'autore e anche alcune sviste tipografiche, dovute al carattere di 'bozza' del documento². La versione di Miami risulta cronologicamente successiva a quella conservata a Toronto, in quanto contiene modifiche anche rilevanti, come l'eliminazione o lo spostamento di battute e l'introduzione di parti, che in alcuni casi alterano sensibilmente la vicenda, esprimendo la volontà del poeta di migliorare la resa scenica del lavoro. La traduzione da cui sono tratte le citazioni di questo articolo tiene conto delle due versioni del testo, nel tentativo di restituire un dramma il più possibile fedele alle intenzioni dell'autore³.

Come nel più conosciuto *Omeros*, in *The Isle is Full of Noises* è già chiara la volontà di coniugare mito e modernità in un contesto tanto caro e familiare per Walcott, come quello dei Caraibi. La vicenda narrata ruota attorno alla figura del settantenne Sir Lionel Robinson, il primo (e l'unico) ad aver ricoperto la carica di Primo Ministro della Federazione delle Indie Occidentali, un'entità geopolitica con capitale Trinidad, realmente esistita dal 1958 al 1962 e comprendente numerose isole un tempo colonie del Regno Unito⁴. Il parallelismo con *Filottete* nasce dal fatto che Robinson si è volontariamente isolato dal resto della popolazione di Santa

² La Thomas Fisher Rare Book Library conserva un fondo relativo all'opera di Derek Walcott, che non raccoglie solo scritti di poesia e drammi, ma anche *storyboards*, disegni e schizzi dell'autore, nonché scritti in prosa appartenenti al periodo compreso tra i primi anni Ottanta e la metà degli anni Novanta. Nel 2011, la biblioteca ha ospitato una mostra su Walcott, *How Beautiful My Brethren and Sistren: Derek Walcott, Life and Work* (11 ottobre - 6 aprile 2011), curata da Jennifer Toews, in cui fu esposta un'ampia selezione di materiale originale proveniente dall'archivio, in modo da tratteggiare un quadro completo della vita e della carriera artistica del poeta, da *O Babylon!* fino a *Omeros*.

³ Per quanto riguarda lo stile della composizione, il dattiloscritto conservato alla Thomas Fisher Rare Book Library sembra presentare, in alcune parti, una versificazione piuttosto libera, che la versione elettronica del dramma, su cui è principalmente basata la mia traduzione, non segue. Tuttavia, nel dattiloscritto della Thomas Fisher Rare Book Library, si nota come la prima sezione del prologo (il battesimo di James) e i cori di *Vox Populi* e *le Three Unities* siano sicuramente concepiti in versi dal poeta. Per questo, preferisco seguire la versificazione originale del dattiloscritto, che risulta anche più coerente con la cifra stilistica dell'autore.

⁴ In occasione dell'insediamento del primo parlamento delle Indie Occidentali a Trinidad, nel 1958, a Walcott fu commissionato dall'University College of the West Indies *Drums and Colours*, un dramma 'epico' che celebra quattrocento anni di storia locale (WALCOTT 1961).

Marta e ha fissato la propria residenza in una grotta in riva al mare a Pigeon Island, in segno di protesta contro la politica corrotta del governo vigente⁵. Egli ha solo un fucile subacqueo con sé, suo unico mezzo di difesa e in pratica di sostentamento, ed è affetto da una ferita maleodorante alla gamba, che gli provoca vere e proprie crisi di dolore. Essa sembra avere un'origine morale più che materiale, in quanto viene definita «il segno della sofferenza del popolo, il segno della corruzione del potere»: guarirà quando l'isola tornerà in mano agli onesti⁶.

«Be not afeard; the isle is full of noises, sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not»: è la battuta, da *La Tempesta* di Shakespeare (Atto III, Scena II), di Caliban, il figlio selvaggio e deforme della strega Sycorax, un tempo libero, padrone di se stesso e dell'isola su cui ora signoreggia lo spodestato Duca di Milano, il mago Prospero. Il mostruoso Caliban, reso schiavo, lotta per riprendersi la libertà e l'isola, complottando col servitore Stephano affinché uccida Prospero e assuma il potere. Con le parole che Walcott riprende per dare titolo al suo dramma, Caliban rassicura il naufrago riguardo alla natura dei tanti suoni che popolano l'isola, sulla quale regna la potente magia del sovrano. A Santa Marta non c'è magia. I «rumori» sono le voci della povera gente:

SIR GEOFFREY

L'unica cosa che importa

qui è la vita, vita di una tale incredibile povertà da non contare

[nulla,

qualunque cosa tu pensi di aver portato a termine.

⁵ Dietro lo pseudonimo di Santa Marta è celata l'isola di Saint Lucia, mai nominata nel testo, in quanto Pigeon Island, dove Sir Robinson vive, è un isolotto situato a Gros Islet, nella regione settentrionale di Saint Lucia. Una volta separata dall'isola da un braccio di mare, Pigeon Island fu artificialmente collegata alla costa occidentale di Saint Lucia nel 1972, tramite una strada rialzata, costruita con la sabbia scavata per realizzare il Rodney Bay Marina, una vasta area attrezzata per l'attracco di megayachts con ristoranti e centri commerciali. Nel 1979, Pigeon Island è stata nominata parco nazionale.

⁶ WALCOTT 2012, 27 (Atto II, Scena II). Le citazioni fanno riferimento all'impaginazione presente nella versione elettronica del dramma, prodotta nel 2012 da Alexander Street Press e in possesso dell'Università di Miami. Nostra la traduzione italiana.

Non sono molte le persone che possono tollerare questo monotono
 [anonimato
 ed è per questo che fanno rumori. L'isola è piena di essi, ma, siccome
 [tutti parlano
 in contemporanea, tono e volume del loro gridare
 aumentano fino a raggiungere l'intensità del delirio.
 L'opposto di ciò è una noia tombale⁷.

Ma i rumori dell'isola caraibica sono anche il frastuono che fanno i politici, la musica delle *steel band*, i canti di *Vox Populi* (un moderno coro di cantanti di partito e danzatori di Calipso), il rimbombo del mare, e poi gli altoparlanti e le sirene della polizia, le urla... Un insieme di rumori che si fa sempre più concreto e insopportabile, per poi venire a mancare completamente nell'epilogo, in cui la quiete serale prefigura l'eventualità che un nuovo inizio sia finalmente possibile. Sir Lionel, come Filottete, come Caliban, sono tre individui emarginati, tre individui contro. Filottete contro i capi Achei, che, dopo averlo ignobilmente abbandonato, ora vogliono il suo arco magico; Caliban contro Prospero; Sir Lionel Robinson contro la politica corrotta di Papa Henry e dei suoi scagnozzi, che vogliono snaturare l'isola e persino i suoi abitanti, trasformandola in un paradiso per turisti. Cruciale è dunque il peso che la politica assume nel dramma, come accade in molte delle rivisitazioni di *Filottete* degli ultimi quarant'anni del Novecento, da Yannis Ritsos a Heiner Müller, da Dario Fo a Seamus Heaney. Attorno all'eremita walcottiano gravitano due personaggi che, per caratteristiche e dinamiche, richiamano Odisseo e Neottolemo: il Primo Ministro dell'isola di Santa Marta, Papa Henry, uomo corrotto e senza scrupoli, che desidera impossessarsi del fucile di Sir Lionel e radere al suolo

⁷ «The only thing that matters here is life, a life of such incredible bareness nothing counts, whatever you think you've achieved. Not many people can stand that flat anonymity, so they make noises. The Island is full of them, but everybody's talking at the same time, so pitch and volume of their shrieking increases to the pitch of delirium. The opposite of that is deadening boredom» (WALCOTT 2012, Atto I, Scena II). Il dramma è scritto in un inglese 'intermedio', misto di vernacolo e lingua letteraria, che è utile a simulare la genuinità della parlata locale dell'isola caraibica, risultando comunque accessibile al pubblico internazionale. Sono frequenti le forme creole, le contaminazioni dal francese e le forme più propriamente appartenenti allo *slang* americano.

la grotta per togliersi di mezzo uno scomodo avversario, e James, figlio di Achille, l'alleato politico dell'eremita ai tempi della gloriosa federazione. Proprio il ragazzo, allevato dallo zio Papa Henry dopo il suicidio del padre, viene incaricato di sottrarre l'arco con l'inganno: Walcott ripropone così le linee guida della tragedia sofoclea, conferendo, però, al giovane figlio di Achille un carattere più determinato e consapevole rispetto a quello di Neottolemo, che lo porta a una ribellione decisamente precoce. È James, non Sir Lionel, a determinare l'azione, a sviluppare un profondo senso di rifiuto nei confronti della politica dello zio e ad avversarne i progetti, schierandosi nella lotta dalla parte dell'eremita. Il giovane diviene così il vero protagonista del dramma, mentre al Filottete walcottiano spetta più propriamente il ruolo di 'protagonista morale'.

Ad aprire il dramma è un prologo, che tramite *flash back* riporta l'azione al giorno in cui Sir Lionel battezzò James, ancora bambino, in riva al mare. Il rito, officiato dal Presidente per volere del padre Achille, si ammanta di una sacralità profana, con l'obiettivo di infondere in James il rispetto delle proprie radici e l'amore viscerale per una patria ancora in attesa di riscatto, travagliata dalla colonizzazione e dalle lotte di potere. Non si tratta soltanto dell'amore per la propria isola, ma di quello per l'intero arcipelago, la «catena» di isole che costituisce nel suo complesso la nazione caraibica e che, soltanto mantenendo unite le forze, può aspirare ad acquisire un concreto spessore politico. La scena è introdotta da un coro di tre membri, che, inneggiando alla potenza della «roccia dei tempi», investe l'isola di Santa Marta di una valenza quasi divina, della stessa carica mistica e primitiva ravvisabile, dieci anni più tardi, nella palpitante Saint Lucia di Omeros.

(Una spiaggia. All'alba. Entra un coro di tre membri, seguito da Robinson, da un ragazzo mezzo nudo, Jamie, e dal padre del ragazzo, Achille).

CORO

(Cantando)

Oh vicino alla roccia

che è più potente di me,

la mia anima con i suoi conflitti

e le sue paure volerebbe:
 nella tempesta della vita,
 nel suo vasto, aperto mare,
 benedetta roccia dei tempi
 mi sto nascondendo dentro di te.
 Nascondendo dentro di te,
 nascondendo dentro di te,
 benedetta roccia dei tempi,
 mi sto nascondendo dentro di te⁸.

SIR LIONEL

(Il ragazzo si inginocchia)

Con queste mani piene di sale,
 io semino la tua carne.

Le lacrime che corrono giù, lungo le tue guance,
 sono il sale della tua gente.

Il balsamo è amaro.

(Mette le mani a conchetta e versa acqua sulla testa del ragazzo)

Immergo la tua testa
 in un oceano di memoria.

Una volta. Perché tu veda le ossa
 dei tuoi antenati

sotto lo scanalato fondo del mare.

(Immerge di nuovo la testa del ragazzo)

Due volte. Perché li dimentichi,
 perché le loro ossa sono come catene
 appese attorno al tuo collo,

e il futuro è un tutto già gravato in se stesso.

(Lo immerge di nuovo)

Tre volte per ricordarli,

tre volte, per la promessa.

(Lo immerge per l'ultima volta)

Ora guarda in alto, Jamie,
 guarda laggiù.

Vedrai la foschia blu di un'isola,

e se ti trovassi su quell'isola,

vedresti la foschia blu

di un'altra isola dopo ancora,

⁸ «Chorus: O close to the rock that is mightier than I, my soul in its conflict and terrors would fly: in the tempest of life in its wide, open sea, thou blest rock of ages I'm hiding in thee. Hiding in thee, hiding thee, thou blest rock of ages, I'm hiding in thee» (WALCOTT 2012, 3, Prologo).

e così via, e così via, finché
 non sapresti che ogni isola è come un anello
 della catena che io ti stringo attorno,
 affinché tu la serva fino alla morte.
 Ascolta il lungo, sofferente silenzio della tua gente.
 Non c'è nulla su questa spiaggia,
 né le impronte di un uomo,
 né assi di legno su questa roccia
 dove i galeoni vennero a frantumarsi.
 Il muschio si spande oltre la bocca
 della grotta morta,
 incrosta il bordo del pozzo da cui bevve tuo padre,
 con le sue verdi dita nasconde i vecchi nomi,
 del suo verde silenzio riempie i cantori morti sotto la roccia,
 che porta i loro nomi incisi.
 Sono loro che ti stanno chiamando, ragazzo.
 Ascolta le voci che provengono da questa pietra.
 Rigirala nella tua mano come un diamante,
 esamina ogni sua sfaccettatura
 fermata nella luce del sole,
 guarda in che punto brilla, in che punto è offuscata,
 vedi se si tratta di un gioiello, di uno smeraldo,
 di oro degli stolti o di una comune pietra.
 Questa è la tua isola.
 Questo è tuo figlio.
 Devo tornare al lavoro.
 (*Esce. Il coro lo segue, ripetendo «Oh vicino alla roccia etc.» Achille abbraccia suo figlio, poi lo avvolge in un asciugamano*)

ACHILLE

Qualsiasi cosa accada a tuo padre, Jamie, qualsiasi cosa accada
 a questa federazione di isole che sta cadendo a pezzi come una
 [catena arrugginita...
 Qualsiasi genere di accuse e scandali loro mi addebitino,
 ricorda che tuo padre fu un uomo onesto, un pacifico guerriero.
 Custodisci questa pietra per tutta la tua vita. Custodiscila,
 [ricordando che,
 come un favore a me, una forma di leale aiuto, il grande politico
 [Sir Lionel Robinson
 ti battezzò di fronte al mare. Lui, la cui forza
 tenne teso come un arco questo arcipelago. Non è colpa sua
 che la corda si sia allentata... È stato soltanto un semplice rituale.
 [Un ricordo

per il tuo padre stanco e confuso.
(Suona il clacson di una macchina, con misurata insistenza)
 Vieni, ragazzo, Sir Lionel è un uomo impegnato⁹.

La seconda parte del prologo scaturisce senza soluzione di continuità dalla prima, segnando il ritorno della narrazione al presente. Il fragore dei suoni marini sulla spiaggia cresce fino a diventare un applauso, che introduce al monologo di Sir Geoffrey Thwaite, ambasciatore inglese dei Caraibi. Egli, pur essendo personaggio attivo del dramma, riveste anche il ruolo di narratore onnisciente, in qualità di spettatore *super partes* delle vicende legate alla politica locale:

SIR GEOFFREY

Ci saranno sempre versioni differenti riguardo agli avvenimenti che ebbero luogo a Pigeon Island, la residenza estiva di Ernest Henry, a quel tempo Governatore¹⁰ della Repubblica delle Indie Occidentali di Santa Marta. Ernest Henry, Primo Ministro, clamorosamente e variamente conosciuto dalla sua gente, una popolazione approssimativa di duecentomila Africani, tremila Indiani, cinque famiglie di creoli francesi e una manciata di mercanti siriani, come Doc, Uncle o Papa. Santa Marta è stata indipendente sin dalla disgregazione della Federazione Unita delle Indie Occidentali, una breve alleanza che durò tre anni, guidata da un unico Presidente, egli stesso nativo di Santa Marta e mio collega di un-tempo-lontano-lontano¹¹ al Magdalen College, Sir Lionel Robinson. Il mondo delle nazioni in via di sviluppo conobbe Sir Lionel, il mio compagno d'armi, come parte di quella tradizione che produsse nazionalisti formati ad Oxford, come Nehru in India, Sir Grantley Adams nelle Barbados, Norman Manley in Jamaica, e così via. Uomini della stessa generazione, che furono in amicizia con liberali di Bloomsbury come Keynes e Sir Stafford Cripps, uomini che ricevettero domande sollecite circa il futuro dell'Impero da parte di persone come mio padre, Walter Thwaites, uomini che videro l'Impero andare in pezzi, crollare al suolo, ai loro piedi. Mio padre fu un tempo segretario coloniale nelle Barbados, e fu nelle Barbados che mi ritrovai Ambasciatore del Regno Unito dopo che la Federazione fu distrutta. Da allora Sir

⁹ WALCOTT 2012, 3-5.

¹⁰ *Chief Minister*: capo del governo di uno stato sub-nazionale (in questo caso, una colonia britannica d'Oltreoceano).

¹¹ Lett.: *Once upon a time*.

Lionel, il grande e ardente oratore, il solitario lupo nero del Magdalen College, autore di diversi libri, aveva vissuto su Pigeon Island per anni come un amareggiato anacoreta, poiché, per dirla in maniera brutale, puzzava. Puzzava come Filottete per via di una vescica, una ferita purulenta che lo aveva condotto in una grotta enorme sulla costa sottovento di Pigeon Island, col soffitto a volta come una chiesa, a trafiggere pesci con l'arco di Filottete. Ma, per riguardo nei confronti della sua gente, egli emetteva il suo fetore sottovento. Il Primo Ministro Papa Henry, in segno di rispetto per le passate gesta politiche di Sir Lionel, permise a questo suo predecessore, ora conosciuto ai pescatori come Crusoe, di rimanere indisturbato nella sua grotta. Ma nel corso del singolo *weekend* in cui mia moglie, Isadora Campter, ed io fummo ospiti di Papa Henry a Pigeon Island, gli eventi subirono un'accelerazione che rese la presenza di Sir Lionel laggiù sempre più indesiderabile. Nei fatti il suo sfratto era già stato previsto con impazienza¹².

Dopo aver brevemente conosciuto Sir Lionel, nel prologo, come un *leader* energico e stimato, sta a Sir Geoffrey presentarlo per come è diventato nel corso degli anni, dopo la disgregazione della federazione di cui era Primo Ministro e soprattutto dopo la scelta dell'isolamento. Il paragone con *Filottete* si dimostra calzante, anche per via della ferita maleodorante che affligge l'uomo e che lo costringe a vivere sottovento, in modo da non ammorbare l'aria dell'abitato. Papa Henry concede a Sir Lionel di dimorare presso la grotta, finché la sua presenza non viene a ostacolare la nuova vocazione turistica dell'isola. L'abbattimento della grotta per fare spazio a un nuovo hotel con tanto di casinò sembra, tuttavia, essere più che una necessità un pretesto, utile a eliminare un personaggio scomodo, che con la propria condotta di vita rischia di fomentare moti di ribellione contro il governo vigente, notoriamente corrotto.

Il fine settimana in cui l'Ambasciatore e sua moglie, Lady Isadora, sono ospiti a Pigeon Island corrisponde al tempo in cui si svolge l'azione del dramma. A fare da sfondo alla vicenda è la spiaggia, rappresentante costante e silenziosa della natura dell'isola: da un lato si intravede la grotta di Sir Lionel, dall'altro una

¹² WALCOTT 2012, 5-6 (Prologo).

grande casa a vetrate. All'inizio del primo atto, entra in scena una piccola e variegata comitiva: Papa Henry guida alla scoperta di Paradise Beach, il sito dove sorgerà l'hotel, Sir Geoffrey e sua moglie, Babsie, Ministro della Sicurezza, il nipote James, l'Arcivescovo, Mr. Oates e Mr. McGregor, due investitori americani, oltre ad alcuni giornalisti, un fotografo e il coro di cantanti e danzatrici di Calipso filogovernativo, chiamato «*Vox Populi e le Three Unities*». Anche in questa scena, sulla spiaggia ha luogo un rito, ma dal sapore diverso da quello precedentemente descritto nel prologo. Papa pone la pietra angolare del nuovo hotel e dichiara, di fronte alla stampa, di compiere quel gesto per commemorare la visione di se stesso, quando, bambino, si inginocchiò su quella sabbia e ascoltò le voci degli antenati sepolti sotto di essa. È lampante il riferimento al battesimo di James, alle parole di Sir Lionel e alla pietra che per l'eremita simboleggiava la divinità dell'isola e la promessa di preservarla e rispettarla, qui svilita e ridotta a pietra angolare, in nome di guadagni futuri, acquisibili solamente tramite uno sfruttamento selvaggio del territorio.

PAPA

Ora, ho speso una notte intera a studiare le piante e il *design* di questo hotel, un *resort cum marina cum supermarket* di frutti di mare sarebbe la solita, vecchia, anonima, monotona merda! Io voglio arte.

Io voglio un hotel che incuta la soggezione di un tempio, nel nome di quel ragazzo che pianse per la sua gente.

Datemi una pietra.

(*Gli viene porta una pietra*)

Qui c'è la pietra angolare. Da qui inizierà un nuovo stile di vita per questo villaggio di maiali, sudice ghiande, degradazione e appena un irrilevante pugno di voti!

Sozzura. Povertà. Sporcizia.

(*Un Coro ripete le sue parole: "Sozzura. Povertà. Sporcizia"*).

Questo è il luogo dove io nacqui. Tutto ciò che facevano qui erano le tre P: pescare, picchiarsi e pomiciare...

Non lo citate questo¹³!

¹³ WALCOTT 2012, 6 (Atto I, Scena I).

Dopo la fotografia di rito per i giornali che celebra l'atto di fondazione, il coro formato da Vox Populi e le Three Unities intona un canto che descrive in toni gioiosi e trionfalistici la «visione» del nuovo *grand hotel*, «un palazzo di corallo con trecento camere, per poker, baccarat e bagatelle», che avvicinerà l'isola al continente, rappresentando per i suoi abitanti un'occasione di riscatto all'insegna dell'accoglienza turistica:

VOX POPULI

Guarda i camerieri nel nostro *grand hotel*,
cortesi e sorridenti mentre fanno i loro cori,
perché è risultata tanto bella la visione,
che ha condotto i loro avi in catene a queste rive!
Il personale è felice, ora la vita ha uno scopo.
Il prodotto nazionale lordo è in ascesa.
Tengono i vassoi in equilibrio, agili come delfini,
fanno luccicare i loro denti d'avorio e fanno roteare gli occhi¹⁴.

L'intero canto del coro è progettato in modo da conferire alla scena precedente una patina di squallore e di amarezza: il tema dell'asservimento al turismo e alle sue logiche distruttive, fondamentale per Walcott e centrale in numerosi suoi lavori, è sintetizzato nell'immagine degli abitanti dell'isola, ridotti a stirpe di camerieri sorridenti e compiaciuti, afflitti da una nuova forma di schiavitù, questa volta non imposta dall'esterno, ma 'autoimposta' in nome di una logica economica degradante¹⁵. È a questo

¹⁴ «Vox Populi: See the waiters in our grand hotel, polite and smiling doing their chores, because the vision turned out so well that brought their chained ancestors to these shores! The staff is happy, now life has a purpose. The national gross product's on the rise. They balance trays as deft as the porpoise, gleam their ivory teeth and roll their eyes» (WALCOTT 2012, 8, Atto I, Scena I).

¹⁵ Artefici di questa conversione al 'turismo selvaggio' sono gli speculatori, cui Walcott riserva uno spazio nell'Inferno dantesco della Soufrière, in *Omeros*: «I traditori | che, eletti in carica, vedevano la terra come paesaggi | per gli hotel e promuovevano a camerieri i figli | degli altri, mentre i loro imparavano qualcos'altro» (WALCOTT 2003, 491). Vittima della logica turistica è anche uno dei protagonisti di *Omeros*, Ettore, che muore perché, rinnegata l'attività tradizionale di pescatore, ha deciso di darsi al nuovo mestiere di taxista per turisti e ai più facili guadagni che esso può offrirgli: «Aveva pagato il prezzo di aver lasciato il mare, | che gli era sembrato infido e spietato, | per fare il taxista; stava facendo i soldi, | ma tutti quei soldi lo facevano vergognare dei lunghi | pomeriggi passati a gridare lungo il molo per rimorchiare | clienti» (WALCOTT 2003, 393).

genere di futuro che si oppone Sir Lionel, fautore di una vecchia politica che ha come bandiera la salvaguardia della dignità del popolo e il rispetto per il lascito morale degli avi, le cui voci ancora risuonano nella natura di Santa Marta. Papa getta polvere negli occhi della povera gente dei villaggi, affamata dalla carestia, priva di dottori e infrastrutture, offrendo loro come unico compromesso per uscire dallo stato di indigenza la distruzione della loro identità culturale. Si fa portavoce del dissenso espresso dalla popolazione nei Consigli di villaggio il pescatore Punkin, che sottolinea lo stridente contrasto tra la povertà diffusa nell'entroterra e la costruzione sulla spiaggia di un hotel da milioni di dollari con capitale straniero. Papa irride il goffo tentativo di protesta dell'uomo, facendosi beffe delle esigenze dei suoi connazionali. Il dialogo è però interrotto in modo brusco da un'entrata in scena inattesa: quella di Sir Lionel che appare significativamente su un'altura, posta alle spalle del gruppo. Walcott lo presenta come una «figura cenciosa, barbata, cosparsa di polvere». Trasporta un fucile subacqueo dall'aspetto minaccioso. L'arrivo di Sir Lionel è preannunciato dal suo fetore, che ammorba l'aria circostante:

PAPA

Ma cos'è questa puzza? [...]

PAPA

Guarda! Dietro di te! [...]

PAPA

Il vecchio piede-che-puzza in persona!

PAPA

Dio, Dio, oh Gesù Cristo, il fetore!

Ci sta soffocando! È persino difficile vederlo a causa del tanfo.

Le nostre narici lo vedono meglio dei nostri occhi!

Ma portateglielo! Offritegli il pacchetto che gli abbiamo portato.

PAPA

Guarda, se ne sta andando! Sir Lionel!

Sir Lionel! Aspetta! Aspetta dannato granchio! Il bastone! Papa!

Hai visto il suo bastone?¹⁶ Stava trasportando l'arco!

¹⁶ *Rod* significa letteralmente bastone. Qui è riferito al fucile subacqueo citato so-

PAPA

Non ho visto un bel niente! Nessuno qui ha visto niente e questo
[vale
anche per la Stampa. Niente! [...]

La Stampa non ha visto nulla di irregolare. Avete capito?
Benissimo. Sì? Avete una domanda?

REPORTER

Signore, il paese intero sa che lei ha a che fare con un famoso
[occupante abusivo
proprio di quest'area destinata all'hotel. Lo abbiamo appena visto.
Mr. Lionel Robinson, il precedente Primo Ministro.

PAPA

È cosa risaputa, Sir. Vada avanti.

REPORTER

Bene, cosa intende fare il governo?

PAPA

In questo gioco le persone diventano matte o si convertono alla
[religione.

Tutti sanno che il nostro primo¹⁷ Primo Ministro,
non solo di quest'isola, ma, anche se per breve tempo,
di tutta la nostra perduta federazione,
fece molto per questo paese e per i Caraibi nel complesso.
Bene, ora ha fatto di quel buco un pozzo nero del suo personale
[rimorso.

(Risata)

VOX POPULI

Cavalò fuori!

PAPA

Se sceglie di acquattarsi sulla strada verso il progresso come uno
[stronzo

pra. Anche l'arco («the bow»), nominato da Babsie nella stessa battuta, sta a indicare l'oggetto, di cui forse il bastone è una parte. Altrove Walcott adopera termini diversi per indicare l'arma di Sir Lionel, più concretamente realistici, come *spear* o *speargun*.

¹⁷ Il primo a ricoprire la carica di Primo Ministro, in senso cronologico. La Federazione delle Indie Occidentali fu una realtà politica di breve durata: fondata il 3 gennaio 1958, venne sciolta il 31 maggio 1962 per problemi di politica interna. Con capitale a Trinidad, essa comprendeva molte isole che erano state colonie del Regno Unito, incluse Trinidad e Tobago, Barbados, Jamaica, le isole Leeward e le Windward. L'intendimento era quello di creare un'unione politica che sarebbe divenuta indipendente dalla Gran Bretagna, come già la Canadian Confederation, l'Australian Commonwealth o la Central African Federation.

che medita chiuso in se stesso, sono spiacente, ma il progresso
[dovrà spianarlo.]

Ho offerto a Mr. Robinson le cure di uno dei migliori psichiatri,
gli ho spesso offerto le facilitazioni del mio *bungalow* personale
qui sopra. Ma la colpa lo ha condotto
alla sua grotta, lontano dalla vista dei suoi simili.
Dovrà esserne cavato fuori, questo è tutto. Sa di stare
su una proprietà del Governo.

REPORTER

Egli ha detto: quando mi sarà strappato di mano questo fucile¹⁸,
quando questo bastone sarà preso da Joshua¹⁹,
allora la mia gente sarà libera.

PAPA

Che altro ha detto?

REPORTER

Sostiene che le spiagge sono proprietà pubblica.

PAPA

La nostra disputa, precisamente. Il Governo è il pubblico.
Per il modo in cui puzza, egli potrebbe essere semplicemente
[accusato di inquinamento,
ma legalmente la sua caverna è sette piedi al di là
della linea di alta marea. Bene, gli ingegneri necessitano di
[quell'area supplementare:
se spianare il piccolo promontorio che sta difendendo si renderà
[necessario,
esso sarà spianato. Stanotte, a mezzanotte²⁰.

¹⁸ *Spear* significa letteralmente fiocina, mentre *speargun* è il fucile subacqueo.

¹⁹ L'oracolo di Sir Lionel è volutamente oscuro. Il nome Joshua rivela un possibile riferimento biblico a Giosuè (più avanti, è citato anche Giobbe). Giosuè deriva dall'ebraico *Yehoshu'a*, che significa YHWH è salvezza. Prima di morire sulla riva orientale del Giordano, Mosè designa Giosuè come suo successore e lo incarica di attraversare il fiume e di condurre il popolo alla conquista di Canaan. Dio incoraggia Giosuè a essere forte e ad appoggiarsi nel suo ruolo di guida alle leggi della Torah. Egli ottiene così l'aiuto delle tribù insediate ad est del Giordano e conquista il paese. L'ebraico *Yehoshu'a* sembra essere stato tradotto nel greco biblico Ἰησοῦς (Gesù). Il nome Giosuè si carica per questo di un duplice significato, combattente e messianico, che ben si addice nelle intenzioni di Sir Lionel al personaggio di James. È lui, infatti, che dovrà condurre il popolo, con il proprio esempio, alla rivolta e alla salvezza.

²⁰ WALCOTT 2012, 10-12 (Atto I, Scena I).

Sir Lionel entra in scena inaspettatamente, solo per una brevissima apparizione. Papa esorta il suo braccio destro, Babsie, a raggiungerlo per consegnargli un pacchetto contenente denaro. Della scaltrezza di Odisseo non sussiste pressoché traccia in Papa, che ritiene di poter comprare con una bustarella un uomo così ostinato da autoesiliarsi per più di dieci anni in una grotta. Come l'Itacese, però, il politico considera che affrontare l'eremita rappresenti un serio pericolo per la propria incolumità e preferisce non avvicinarlo personalmente²¹. Walcott mette in evidenza il fucile subacqueo come accessorio distintivo di Sir Lionel sin dalle note di scena, sottolineandone l'evidente aspetto minaccioso. Più avanti nel dramma, Papa afferma che esso non avrebbe affatto carattere magico, ma che sono alcune credenze diffuse nei villaggi ad alimentare la fama della sua pericolosità quasi ultraterrena. La carica mistica di Sir Lionel e della sua ferita è tuttavia messa in rilievo proprio dal Primo Ministro, che, appena riconosciuto l'uomo sull'altura, invita frettolosamente l'Arcivescovo a fare un esorcismo nei suoi confronti, per scacciare *obeah* e il *voodoo*, retaggi di una «antica insensatezza», e «ripristinare l'ozono» nell'aria. A caricare di mistero la figura dell'eremita è anche il reporter che accenna a una sorta di oscuro oracolo, da lui pronunciato in precedenza: «quando mi sarà strappato di mano questo fucile, quando questo bastone mi sarà preso da Joshua, allora la mia gente sarà libera». Inutile dire che l'oracolo profetizza l'azione liberatrice di James, futuro possessore dell'arco/fucile subacqueo. Anche il ragazzo è presente alla scena e viene coinvolto dallo zio nel dialogo coi giornalisti, affinché, in qualità di figlioccio di Sir Lionel, si dichiari pronto a portare avanti una «missione di vigilanza costante sul padrino. Per spiegare ogni cosa e chiarire ogni malinteso».

²¹ Numerose sono le manipolazioni del personaggio di Odisseo presenti nella produzione teatrale e poetica di Walcott. Oltre che in *The Isle is Full of Noises*, l'Itacese compare come protagonista in *The Odyssey: A Stage Version* (1993), che rielabora le vicende narrate nell'*Odissea* di Omero. A Odisseo sono, inoltre, dedicati le poesie *Sea grapes* (in *Sea Grapes*, 1976) e il personaggio di Don Juan in *The joker of Sevilla* (1974). Walcott ama cogliere nel peregrinare del protagonista omerico caratteri comuni con la propria esperienza di vita migrante, divisa tra entusiasmo e nostalgia. Per questo motivo, seppure non nominato esplicitamente, Odisseo ritorna di frequente nei suoi scritti con una molteplicità di identità differenti. Si veda in proposito: THIEME 1999, 151 sgg.

James non ha intenzione di svolgere l'incarico conferitogli pubblicamente dallo zio, ma preferisce trincerarsi in un più che eloquente silenzio. Come nel *Filottete* sofocleo, il figlio di Achille rappresenta inizialmente una pedina in mano a Papa/Odisseo: il suo compito è quello di convincere l'opinione pubblica e di fare pressione su Sir Lionel, in modo che egli accetti la bustarella. A differenza di Neottolemo, tuttavia, il personaggio di James non subisce un'evoluzione, determinata dal passaggio da inconsapevole a consapevole riguardo al carattere ignobile dell'azione da compiere, perché egli risulta da sempre a conoscenza della logica turistica e filoamericana dello zio, verso il quale, pur senza nascondere il proprio disaccordo riguardo alle sue idee, ha mantenuto un comodo stato di non belligeranza. Dopo la morte del padre, è stato lo zio ad allevarlo ed egli è cresciuto, facendo la bella vita a sue spese. Solo con il concretizzarsi del progetto dell'hotel e con la minaccia diretta a Sir Lionel, il giovane sembra abbandonare le posizioni utilitaristiche che gli erano valse l'incarico di Ministro della Cultura nel governo dello zio e opporsi concretamente ai suoi obiettivi. La presenza dei *mass media* complica ed estremizza il dissidio interiore di James, le cui esitazioni, per volontà di Papa, non devono essere colte dai giornalisti: lo zio si affretta così a giustificare il rifiuto del nipote di rilasciare dichiarazioni alla stampa, attribuendo proprio a lui l'idea di realizzare il *grand hotel*. L'atteggiamento ostile di James pare stupire lo zio, ma non gli investitori americani, Oates e MacGregor, che deridono il giovane apostrofandolo come un personaggio ipocrita, che fa lo schizzinoso davanti ai soldi stranieri e si scaglia contro il gioco d'azzardo, accusandolo di corrompere la morale della sua gente, ma che poi, nei fatti, ama divertirsi e vivere da mantenuto. È proprio MacGregor a rivelare a Papa come il nipote abbia già tentato concretamente di danneggiare la loro collaborazione, tramite la sua attività di editore del giornale dell'isola. Ciò scatena tra i due un violento scontro verbale, che segna la fine del pacifico *status quo*:

MACGREGOR

Vuoi vedere l'ultimo scherzetto di Jamie, paparino?
Questo scrittore di merda di tuo nipote?

Credevamo che James avrebbe fatto una grande promozione per noi
 [nel vostro giornale,
 in aggiunta all'inserzione di cui abbiamo pagato la pubblicazione.
 [Vuoi dare un'occhiata al giornale, Pops?
 La grande edizione della domenica...? Un foglio bianco.
 Un intero foglio fottutamente vuoto.
 C'è la testata con il motto
 Vox populi, Vox Papa, e affanculo tutto il resto.
 Leggi qui... Se trovi qualcosa da leggere.
 (*Porge a Papa il giornale*)

PAPA

(*Sfogliando velocemente le pagine*)

Ma cos'è questo? James, cosa cazzo significa? Pubblichiamo
 un giornale senza niente dentro! Il partito investe soldi nel giornale
 e tu questa settimana fai uscire una roba del genere!

(*Voltando le pagine mentre continua*)

Vuoto. Vuoto. Vuoto. Pagine numerate. Vuoto. Vuoto. Vuoto...
 Cosa significa, eh? Silenzio? Ho ragione, amico mio? Silenzio.
 Il silenzio significa disprezzo, giusto...? Bene, tu maledetto stronzo,
 [chi diavolo
 pensi che lo capirà? Tutti i negri penseranno che sia successo
 perché sei andato a dormire e ti sei svegliato troppo tardi per
 [riparare al tuo personale
 fallimento! E sei debitore a questo partito del costo della
 [pubblicazione,
 qualunque esso sia, ed estinguerai il debito col tuo stipendio,
 [collega. E ciò
 include il denaro per la pubblicità che ci hai fatto perdere. Quindi
 [ti sto facendo causa io,
 come editore di questo giornale, e ti sta facendo causa anche il
 [mio partito. E ciò
 significa, negro, che devi lavorare almeno tre o quattro anni in più
 per estinguere questo debito, a meno che tu non voglia finire in
 [tribunale.

BABSIE

James, sei diventato matto? Sei pazzo?
 Vuoi dire questa dannata cosa a tutta la città?

PAPA

Cosa cazzo c'è che non va, James? Non riesci a scorgere la poesia
 nell'economia? Trovi un hotel di lusso da trecento stanze

su questa spiaggia piena di cacca di maiale poco romantico?
 [Che succede?
 Non riesci a trovare una parola che faccia rima con New Aegean
 [Enterprises? Bene, bene,
 dammi un minuto e te la dirò... Con New Aegean Enterprises
 [che prezzi che hai²².
 Ragazzo, non aprire nemmeno la tua boccaccia maledetta.
 So cosa sei pronto a dirmi, riesco a vederlo... Come ho tradito la
 [mia visione
 e trasformato questo posto in un serbatoio di camerieri! Ebbene,
 [alla malora,
 che lo sia! Quando il vecchio Crusoe versò il sale sulla tua testa
 [e celebrò
 quel rituale da Giovanni Battista, fu te che benedisse, non me.
 [Me ne hai dato
 in prestito una parte, ma questo non ti dà il diritto di disprezzare!

JAMES

Quelle pagine vuote non riuscirebbero mai a rendere l'idea
 del disprezzo che provo per me stesso. Per tutto ciò che ho ingoiato...

PAPA

Il Jack Daniel ti sei abbondantemente ingoiato,
 quello importato e fornito da me. E quello non si chiama disprezzo,
 [socio,
 ma privilegio...

JAMES

Dipendenza!

PAPA

Previdenza sociale! Assistenza familiare! Non mi dispiace che
 [tu debba dipendere
 da me per entrambi i sussidi. Ti do il Dipartimento per la Cultura
 e tu lo incasini con un *set* completo di merdosa nostalgia africana.
 [Sei grasse
 donne culone con l'*headtie*²³, che cantano dei tempi andati.
 [La gente non
 vuole quello con cui tu perdi tempo! Loro vogliono quello che
 [vedono sulle riviste,
 in TV e nei film, vogliono quello che tu dici di odiare.

²² Lett.: «The price is right for New Aegean Enterprises».

²³ *Headtie*: copricapo-*foulard* portato dalle donne dell'Africa occidentale e meridionale.

Proprio come te, che preferisci un rifornimento di vinello da
[cento gradi alcolici
a un cortile pieno di luppolo fermentato.

JAMES
Guarda, lasciami andare.

PAPA
Andare dove?

JAMES
Lasciami soltanto libero.

BABSIE
(*Canta*)
Per favore lasciami libero, lasciami andare.
Perché non ti amo più.

PAPA
Tu e Crusoe, insieme? Disaffezione? Ebbene,
non posso permetterlo. Non posso permetterlo adesso. Non adesso.

JAMES
Hai il tuo *clown* di professione
che crepa dalle risate quando vuoi.
Non hai bisogno di un poeta di corte, tanto quanto hai bisogno
[di un giullare di corte.
Hai descritto un cerchio completo
per tornare al tuo villaggio natale, e questo cerchio
per me vale zero.
Tu trasformi tutti quelli che ti sono d'attorno in camerieri,
e io sono stanco di servirti.

PAPA
Stanco di servirmi? Chi ha vissuto servendo chi? Chi si è preso botte
e insulti nel tuo interesse, per te? Il nobile contadino signor
[Nero-che-soffre
con le sue costose camicie... Quando tutti
venivano da me a gridarmi come mai mio nipote fosse un rifiuto
[e un parassita? Sai
quante volte ho pianto per te? Servirmi? Bada...
Non combinare più casini questo weekend, hai capito?

JAMES
Impara a obbedire.

PAPA

Giusto. No. Impara a cooperare.

JAMES

E a bruciare all'Inferno per il mio silenzio?

PAPA

Sei già all'Inferno, Jamie. Siamo tutti all'Inferno. Anche qui a Paradise. La gente non ha idea di cosa vuole, Jamie.

Lo sai. Entrambi lo sappiamo. Tutti e due lo sappiamo.

Ma perlomeno io cerco di darglielo qualcosa.

JAMES

Un altro grand hotel.

PAPA

Sì, un altro grand hotel. Un nuovo grand hotel, dove potresti startene a poltrire dietro a un Tom Collins doppio e, con la tua bocca straziata dal dolore, mentre emani sarcasmo da ubriacone a secco,

[potresti fare osservazioni riguardo ai valori perduti, immerso nell'aria

[condizionata.

E potresti burlarti del *limbo* come di una perduta forma d'arte e del *calipso* andato corrompendosi. Ok, ok! Vai a dirlo ai cantanti

[di Calipso...

Sai cosa ci perdi, Jamie? Ci perdi

la schiavitù. Tu ci perdi la schiavitù, davvero. Quando tutto

[era semplice: uno,

due, tre. Devi imparare a ricevere e a dare ordini,

prima di darne a un familiare. Ora stringiamoci la mano, e andiamo

[a prenderci un *drink*.

JAMES

Non puoi mettermi in trappola in questo modo. No.

PAPA

Mi abbracci? Mi stringi? Mi colpisci? Non coprire i tuoi occhi,

[giovannotto,

non volgerli lontano da me come se fossi una sorta di sudiciume.

Questo qui

è tuo zio, tuo zio, Jamie. Se non ci fossi io, chi potrebbe ispirarti

una sofferenza così pura e creativa, un turbamento tanto verboso?

JAMES

Tu, figlio di una cagna. Tu, calcolatore, ipocrita, masturbatore,

figlio di una cagna, tu potresti convertire chiunque alla tua cricca.

PAPA

(Facendosi il segno della croce e abbracciandolo)

Un voto in più, giusto?

(Agguanta James ridendo, poi si discosta e si rivolge a Oates e MacGregor, che si sono tenuti lontani dal confronto)

Signori, ci sono volute un po' di parolacce e di pianti, ma è tutto
[a posto.

Le cose sono sistemate. Andiamo a berci su. Chiameremo questa
[edizione
del giornale la raffigurazione della vacuità e delle vuote prospettive
dell'imperialismo bianco... un solenne, pubblico scherzo²⁴.

Subito dopo lo scontro verbale tra James e Papa si colloca la seconda entrata in scena di Sir Lionel, la cui venuta, così come la prima, è improvvisa e preannunciata solo dal suo insopportabile fetore. Questa volta, Papa è pronto a mettere in atto il suo inganno. Sebbene esso sia studiato in maniera plausibile e preveda persino due fasi distinte – la prima affidata a Babsie e la seconda, qualora la prima fallisca, riservata a James – al centro della questione resta la bustarella, che dovrebbe persuadere l'inamovibile Sir Lionel a lasciare la grotta, svilendo nel contempo l'aura di integrità morale che lo contraddistingue. James si dichiara subito incapace di affrontare il padrino e Papa lo rassicura esponendogli il piano:

PAPA

È tutto a posto, Jamie. Babsie lo affronterà per primo. Forse accetterà la bustarella. Quando sentirà le condizioni, che sono più che

[generose.

Ma, in qualsiasi modo, dobbiamo disarmarlo. Prendete la sua arma. Il fucile subacqueo non è magico, ma, quando si invecchia, si tende a credere in ciò di cui si dubitava da giovani: *obeah*, spiriti, cose del genere. Se ne è spaventati addirittura. Io voglio quel fucile

[subacqueo.

Prendete l'arco. Proviamo con Babsie prima. Se non funziona, allora dipenderà da te... Sarà il tuo turno, Jamie. Tu, che a lui

[sei affine,

gli racconterai che hai lasciato il partito perché è troppo corrotto.

Di' che ti ho ingannato, che non ho mai dato a tuo padre ciò

[che meritava,

²⁴ WALCOTT 2012, 16-20 (Atto I, Scena I).

un magnifico funerale di Stato con tamburi e colpi di cannone.
 Dio, questa spiaggia brucia! Quando gli parlerai, Babsie,
 per favore digli che gli voglio bene. Ma che ero impegnato.
 Potrebbe farsi uccidere. Lo sai.
 Prova a salvargli la vita. Il gioco è 'prendere l'arma'.
 È con quella che resta in vita. Ricorda, Babsie, tu eri il suo autista.
 Vieni, James. Vuoi che ti veda?

JAMES

Non voglio vederlo²⁵.

Papa e James escono a questo punto di scena per non essere scoperti e lasciano a Babsie il compito di mettere in atto la prima fase del piano. È interessante notare come Walcott rielabori il discorso di Odisseo, che, in Sofocle, invita Neottolemo a parlare a Filottete della disputa intorno alle armi di Achille e a dimostrarsi adirato per l'ingiustizia subita, trovando un parallelo nel mancato funerale di Stato concesso al padre di James. Questa seconda fase del piano non sarà messa in atto nella vicenda drammatica, in quanto il giovane non ha, da subito, intenzione di ingannare il padrino, ma testimonia una conoscenza non superficiale della tragedia da parte del poeta.

Babsie finge di essere il figlio di Mr. Hinds, l'uomo che un tempo guidava l'automobile presidenziale. Indossati berretto e giacca da autista, siede in attesa di Sir Lionel. Egli, almeno inizialmente, pare cadere nel tranello:

SIR LIONEL

Hinds? Mr. Hinds?

(Babsie si gira, leva il berretto)

BABSIE

No. Il figlio di Mr. Hinds. Jack.

SIR LIONEL

Dov'è tuo padre? Morto?

BABSIE

No. No, Sir Lionel. È ancora qui. In pensione.

²⁵ Ivi, 21.

SIR LIONEL

Un brav'uomo. Mi portava in giro in macchina,
quando mi nascondevo dietro i vetri a prova di proiettile.
(ride. Pausa)

BABSIE

Che c'è che non va, signore?

SIR LIONEL

Assomigli un poco a Hercules.

BABSIE

Me lo dicono in tanti. Lei lo conosce?

SIR LIONEL

Hercules. Babsie. Lo conoscevo.
Un uomo affaccendato e accanito.

BABSIE

LO SO.

SIR LIONEL

PUZZO.

BABSIE

No, Mr. Robinson. Ho il raffreddore.

SIR LIONEL

Di' a tuo padre che mi hai visto.
(*Crusoe fa per andarsene*)

BABSIE

Sir Lionel?

SIR LIONEL

Niente Sir. Mi chiamano Crusoe. Cosa c'è?

BABSIE

C'è stata una cerimonia qui.

SIR LIONEL

Ho sentito tutto quel rumore di fronte all'acqua.
Il grand hotel. Devo andare, ragazzo.

BABSIE

Voglio aiutarla.
Conosco la sua bontà nei confronti di mio padre.

SIR LIONEL

Ripagami restando lontano dagli avvoltoi.

BABSIE

So chi intende.

SIR LIONEL

Prendili a sassate, ragazzo, ti stanno volteggiando intorno.

BABSIE

Qualunque cosa. Quel vecchio fucile subacqueo. Me lo dia.
Gliene procurerò uno nuovo.

SIR LIONEL

Il tuo nome è Jack, come il mio. Jack, di' a tuo padre
che quei cavalieri ornati di cimiero che fanno il cambio della
[guardia
sono il mio corteo, che per il rimorso io siedo qui e piango
la morte della balena, digli che sono un eremita,
ma anche un imbroglione, che ho un transistor...
Mi dà i risultati del *cricket* e la *top ten*,
ma ho bisogno di batterie. Digli di mandarmi un po' di batterie.

BABSIE

Che mi dice della vecchia arma?

SIR LIONEL

Senza di questa, non sono niente.
Ogni alba significa una sospensione dell'esecuzione
per me. Prendo la vita come un uomo alla deriva
prende l'acqua, sorso dopo sorso. Adesso loro vengono da me
e dicono: "La tua caverna è una pubblica seccatura. Il tuo odore
offenderà i visitatori. Dovremo rimuoverti con un bulldozer,
come fossi immondizia". Ebbene, io non mi muovo, Mr. Hinds.
Sistemeranno il loro monumento a Mammona da un'altra parte.
[Non vicino alla mia grotta.

BABSIE

Dov'è la grotta?

SIR LIONEL

Accanto a quella nodosa uva di mare²⁶. Laggiù.
È contrassegnata dalla scritta: CHI ENTRA ABUSIVAMENTE SARÀ
[PERDONATO.

Che importa al governo?

²⁶ *Sea grapes*: *Coccoloba uvifera*, comunemente detta uva di mare, pianta nativa dei Caraibi e delle spiagge costiere del Sud della Florida. *Sea grapes* è anche il titolo di una poesia di Walcott, dedicata a Odisseo, che dà nome alla raccolta omonima del 1976.

BABSIE

Gli importa. Dicono che il Primo Ministro
per lei fu come un figlio.

SIR LIONEL

Figli? Figli? Figli mortali? Non per me.
Fui benedetto con l'essere sterile.
Tentai di insegnare qualcosa a suo nipote,
ma anche lui è corrotto.

BABSIE

Dicono che la sua grotta è posta di fronte all'Africa.

SIR LIONEL

Potrebbero metterla ovunque piaccia loro.
Più o meno sta di fronte a New York. Impara la geografia,
quei buchi di culo metafisici mi usano come un simbolo.
Sai che mi mettono su tutte le *brochure*?
"L'isola ha anche il suo esclusivo, autentico eremita".
Allora ho chiesto loro un *per diem* da parte del Ministero del Turismo.
Quei fottuti me lo hanno rifiutato.

BABSIE

Signore, lei ha tuttora amici.
Quelli che ancora la amano.

SIR LIONEL

Amano me?

BABSIE

Un gruppo di noi.
Esiste un fondo che crearono mio padre e i suoi amici.
Hanno una casa per lei. Un pezzo di terra.
Se non se ne va, vecchio uomo, la schiacceranno.
Ad ogni modo, sono a disposizione ventimila dollari. Per iniziare.

SIR LIONEL

Ti racconterò una vecchia storia, Mr. Hinds;
se non mi segui,
poi chiedi al mio compagno d'armi, Sir Geoffrey.
Per fare un parallelo con la modernità, ascolta.
Prima che Troia diventasse un mucchio di rovine – riposa in pace,
[Omero!

Cercherò di farti giustizia
– dopo la morte di Achille,
Odisseo fu inviato in cerca del più grande arciere dei Greci,

senza il quale, diceva l'Oracolo, Troia non avrebbe potuto essere
[presa.

Il grande arciere era stato abbandonato dai suoi compagni
di navigazione su di un'isola, una molto probabilmente simile
[a quella laggiù,

colline fitte di vegetazione, sabbia bianca,
fondali di smeraldo, poco profondi, ed acque sferzate dal vento
[sotto nuvole

che somigliano a code di cavallo.

Era stato abbandonato là perché aveva una ferita,
il cui puzzo si levava sin nell'alto dei cieli;
niente avrebbe potuto guarirla, nemmeno qualche erba
o uno stupido sale marino. Ad ogni modo Odisseo,
accompagnato dal figlio di Achille, Neottolemo,
tornò indietro per lui. Sicuri come se avesse fatto loro segnali
[di fumo,

essi vennero guidati dal suo fetore.

Una volta giunti sulla riva, quella cagna dal multiforme ingegno
[di Odisseo

riuscì a impadronirsi del grande arco,
servendosi di Neottolemo per guadagnare la fiducia dell'arciere
che aveva venerato il padre di lui, Achille. Ma quello non era
[il mio arco.

Corri indietro, cane, e riferisci a quel ragazzino
che deve escogitare qualcosa di meglio di questo.

Mr. Hercules, un regalo con le condizioni è una tangente.

Guarda! Foglie! Belle foglie verdi, rosse e viola.

Dì loro che Filottete disse di no²⁷!

(Apri il pacchetto e sparge il denaro)

²⁷ «SIR LIONEL: I'll tell you an old story, Mr. Hinds or ask my fellow knight at arms, Sir Geoffrey. To make a modern parallel listen. Before Troy was ruins. Lie back, Homer! I'll try to do you justice. Following Achilles' death, Odysseus was sent to find the greatest bowman of the Greeks, without whom, said the Oracle, Troy could not be taken. The great bowman had been abandoned by his shipmates on an island, one very much perhaps like that one there, thick hills, white sand, emerald shallow and wind-whipped water under horsetail clouds. Abandoned there because he had a wound which stank to high heavens; nothing could heal it, neither herbs or the sea's salt cunt. Anyway, Odysseus, accompanied by Achilles' son, Neoptolemus, had come back for him. As sure as if he'd signalled them with smoke they steered by his stench. Once ashore, that nimble-witted bitch Odysseus, using Neoptolemus to gain the trust of the bowman who had worshipped his father, Achilles, managed to capture the great bow. But not mine. Run back dog and tell that little boy he got to come better than that, Mr. Hercules. A gift with conditions is a bribe. Look! Leaves! Pretty green and red and purple leaves. Tell them Philoctetes said no!» (WALCOTT 2012, 24, Atto I, Scena I).

BABSIE

Sei un pazzo!

Filottete chi?

(Sir Lionel gli punta addosso il fucile subacqueo. Babsie raccoglie il denaro, si gira)

Tu non sei pazzo, tu fai paura!

Stai giocando a fare il pazzo per evitare il processo!

Hai soldi in quella caverna o in Svizzera.

Hai rubato fondi pubblici

e hai cominciato a giocare a far l'eremita.

E non hai dato niente al padre di James.

Lo hai lasciato andare a suicidarsi per la vergogna,
mentre tu giocavi al martire!

E sei andato in ritiro prima che mettessero
il tuo sedere in carcere!

Noi lo seppelliremo il tuo culo, Robinson.

Noi seppelliremo personalmente il tuo culo!

Questo partito seppellirà il tuo culo!

Faremo saltare in aria quella grotta e costruiremo il complesso.

Prima di mezzanotte, stanotte!

Segnati ciò che dico!

SIR LIONEL

Vendetevelo tutti voi negri, metti in vendita anche te stesso,

ragazzo, ma non mi muoverai di qui. Non mi muoverai di qui!

(Cade sulla sabbia, urlando di dolore. La risacca risuona. Poi zoppica via, usando il fucile subacqueo come una gruccia)²⁸.

Il tentativo di Babsie non va a buon fine, perché Sir Lionel capisce di trovarsi davanti a un impostore nel momento in cui questi insiste troppo forzatamente sulla consegna del fucile subacqueo e sulla necessità che egli lasci la grotta. Prima di smascherare Babsie, però, l'eremita gli racconta la storia di *Filottete*, riconoscendo metateatralmente un'affinità tra la sua vicenda personale e quella dell'eroe sofocleo e, di conseguenza, tra il ruolo di Papa e quello di Odisseo, che definisce «cagna dal multiforme ingegno». Sir Lionel inizia la narrazione con l'inciso: «Riposa in pace, Omero! Cercherò di farti giustizia». L'invocazione pare evidentemente inappropriata, in quanto, seppure nel *Catalogo delle navi* dell'*Iliade*

²⁸ Ivi, 21-25.

Filottete sia nominato con riferimento al suo abbandono a Lemno, al dolore per la ferita e al fatto che presto «gli Argivi dovranno ricordarsi di lui» (*Iliade* II, 724-725), il discorso di Sir Lionel è piuttosto incentrato sull'inganno di Odisseo per ottenere l'arco, argomento esclusivo della tragedia sofoclea. Facendo un piccolo balzo in avanti nella narrazione, è utile confrontare questo brano con una battuta che Sir Geoffrey pronuncia quasi in conclusione della seconda scena del primo atto, commentando con rassegnazione e, ancora una volta, in termini metateatrali il tradimento della moglie con Papa:

SIR GEOFFREY

La Storia si ripete, io cerco di non farlo. [...] Mia moglie, come
la donna per la quale Troia divenne una nuvola di polvere,
[una pianura di pietre
ardenti sotto la cenere... l'ingenua squaldrina che fu venduta
[a Menelao.

Menelao, che non era nientemeno che il sottoscritto. La Storia
si ripete in un altro azzurro arcipelago²⁹.

Leggi Sofocle. Dopo sarai più obiettivo,
più divertito e ci riuscirai a vedere per quello che siamo:
[semplici personaggi,

reincarnazioni un poco più sordide.

Ciò che sta avendo luogo qui non è nulla di nuovo.

Niente del genere. Cos'è questo arcipelago?

Un Egeo senza dèi... Senza templi a causa della loro assenza.

Solo memoria. Quanto c'è di tutto ciò è solo una donna³⁰.

²⁹ Questo verso tocca un tema molto caro a Walcott: quello del mare, come protagonista silenzioso e immutabile della Storia, *trait d'union* per genti di epoche e luoghi diversi che sulle sue sponde hanno vissuto, combattuto e formato civiltà con culture lontanissime, eppure spesso legate da miti fondanti comuni. In riferimento, si vedano le poesie *The Sea is History* (in WALCOTT 1979), *Archipelagoes* e *Gros-Ilet* (entrambe in WALCOTT 1987), in cui il poeta si rivolge a Elpenore, istituendo un paragone tra l'Egeo e il mar dei Caraibi: «This is not the grape-purple Aegean. | There is no wine here, no cheese, the almonds are green, | the sea grapes bitter, the language is that of slaves».

³⁰ «SIR GEOFFREY: History repeats itself, I try not to. [...] My wife, like the woman for whom Troy became a cloud, a plain of smouldering stones – the ingenuous slut who was sold to Menelaus. Menelaus being none other than your truly. History repeats itself in another blue archipelago. Read Sophocles. Then you'll be more detached, more amused, and see us for what we are: Simply characters, a little more sordidly reincarnated. What's happening here's not new. None of it. What is this archipelago. An

Sir Geoffrey istituisce un amaro parallelismo tra la vicenda di Isadora e il mitico rapimento di Elena, moglie di Menelao, nonostante alla base dell'adulterio di Isadora non vi sia un rapimento, quanto piuttosto una spontanea infatuazione nei confronti del potente e carismatico Papa, che con il beneplacito del consorte sfocia nel tradimento e, in seguito, addirittura in una proposta di matrimonio³¹. L'ambasciatore, conscio del carattere ciclico della Storia, non commette l'errore di Menelao e, piuttosto che scatenare una personale 'guerra di Troia', preferisce rassegnarsi alla sconfitta. Per comprendere i fatti che hanno ispirato la sua rassegnazione, Sir Geoffrey consiglia a James di leggere Sofocle: per la vicenda narrata in *Filottete*, è citato Omero, mentre, nel caso di Elena, si fa riferimento a Sofocle, che non tramanda scritti relativi al triangolo iliadico. Si potrebbe pensare a una svista, ma questo scambio, così architettonicamente studiato, sembra essere più frutto d'intenzione che di un errore e potrebbe forse celare la volontà del poeta di 'depistare' il suo pubblico. Tanto più che dal dramma emerge chiaramente la conoscenza che, già nel 1982, Walcott ha di *Filottete* e non si potrebbe altrimenti spiegare un'attribuzione a Omero della tragedia. Questa osservazione si inserisce, però, in un'indagine più ampia, volta a stabilire se i tanti riferimenti del poeta agli elementi di cultura greca antica, presenti nella sua produzione artistica, siano frutto di una lettura diretta dei testi classici o solo di conoscenza indiretta. In un'intervista appena successiva alla composizione di *Omeros*, ma precedente la sua pubblicazione, Walcott dichiara: «I don't know the Iliad and I don't know the Odyssey. I've never read them. [...] I'm not boasting about it; it's ignorance not to have read them. [...] I always found it hard to penetrate past all those gods, and all those endless battles and who did what to whom»³². Anche all'interno di *Omeros*, in un dialogo surreale tra se stesso personaggio e la statua di Omero, il poeta ritorna sulla questione e confessa, in questo caso, di non aver letto l'*Odissea* «per intero»: «I never read

Aegean without gods – no temples for their absence. Only memory. What in all that is one woman» (WALCOTT 2012, 35, Atto I, Scena II).

³¹ Al re di Sparta, Walcott dedica una poesia intitolata *Menelaus* in WALCOTT 1987.

³² BAER 1996, 173.

it [...] Not all the way through. [...] Those gods with hyphens, like Hollywood producers [...] The gods and demi-gods aren't much use to us»³³. Questa precisazione è chiarita, in parte, poco più avanti nel poema, dove si legge a proposito dell'episodio del Ciclope: «Blue stories | we recited as children lifted with the rock | of Polyphemus»³⁴. In conclusione, Walcott nega di aver letto i poemi omerici, ma ricorda come il programma scolastico coloniale contemplasse la lettura di brani tratti dall'*Odissea*: per questo, all'epoca della composizione di *Omeros*, egli conosceva già, almeno sommariamente, la storia di Odisseo e verosimilmente aveva letto anche brani tratti dall'*Iliade*. Sicuramente il successivo *The Odyssey: A Stage Version* dimostra una puntuale conoscenza dell'*Odissea* a partire dal 1992, forse frutto di una lettura successiva, propedeutica alla composizione. Dietro alla provocatoria affermazione di Walcott di non aver mai letto i poemi omerici, è celata una motivazione ideologica, ovvero la volontà da parte dell'autore di emanciparsi dall'ingombrante bagaglio classico, che è alla base della sua preparazione culturale e che rappresenta per lui l'estremo atto di prevaricazione del dominatore inglese nei confronti del popolo caraibico. La scuola nelle colonie prevede un'educazione esclusivamente fondata sulla letteratura, sulla storia, sulla mitologia dei paesi occidentali, che non tiene in alcun conto l'esistenza di un sostrato culturale locale, degno di essere studiato e così legittimato. Ribadendo l'autonomia di *Omeros* dall'*Iliade* e, in generale, della propria arte dalla tradizione greca/occidentale, il poeta rivendica l'originalità e la genuinità della cultura delle Indie Occidentali, che occupa una dimensione del tutto nuova, nata dall'incontro e dalla convivenza di influssi sociali, linguistici e religiosi diversi. È proprio in quest'ottica che va letto anche lo scambio di citazioni testimoniato in *The Isle is Full of Noises*, che pare più che mai artificioso. Se da un lato Walcott sottolinea la relazione tra i due arcipelaghi, quello caraibico e quello

³³ «Non l'ho letto. [...] Non fino in fondo. [...] Quegli dèi dai nomi composti, come produttori di Hollywood. [...] Gli dèi e i semidei non ci servono un gran che» (WALCOTT 2003, 478-480).

³⁴ «Storie tristi | che recitammo da bambini innalzati insieme allo scoglio | di Polifemo» (ivi, 546).

greco, affacciati sulle sponde di un unico immenso mare, dall'altro si conferma in questo modo il più grande cantore dell'indipendenza e dell'originalità del suo popolo.

Una volta ribadito il parallelismo esistente tra la propria vicenda e quella di *Filottete*, Sir Lionel torna bruscamente alla realtà, sottolineando l'intenzione di non cedere il suo 'arco' in mano altrui, a differenza di quanto fatto dall'eroe tragico, e soprattutto di non accettare bustarelle. La scena si conclude con l'ennesimo ammonimento riguardo al termine fissato per la distruzione della grotta, a mezzanotte. Nel frattempo, *l'entourage* di Papa Henry prepara un *party* in onore dell'ambasciatore e di sua moglie. La seconda scena del primo atto si apre con un breve *a parte* di Sir Geoffrey, in cui è espresso per la prima volta il sopraccitato paragone tra Lady Isadora e Elena di Troia³⁵. La donna, bellissima e

³⁵ Nell'opera di Walcott, sono presenti diversi personaggi femminili, che riprendono il nome Elena e che, almeno in quattro casi, sono protagonisti di vicende che rivisitano il triangolo amoroso iliadico: oltre a Lady Isadora, Helen è personaggio di *The Odyssey, A Stage Version* (1993), in cui riveste il suo ruolo classico; ma anche di *Omeros*, in cui risponde a questo nome una sensuale cameriera mulatta di Saint Lucia, contesa tra due spasimanti, il tassista Ettore e il pescatore Achille; infine, in *Ione* (1957), Helen è la sorella dell'omonima protagonista, che tradisce il marito scatenando una guerra tra tribù rivali (i capi delle due tribù sono fratellastri e ciò suggerisce un riferimento alla guerra scatenata dai fratelli rivali per antonomasia, Eteocle e Polinice). Helen ritorna anche in *Pantomime*, dramma del 1978 che rivisita *Robinson Crusoe* di Defoe. Il personaggio di Elena è, poi, citato anche nella poesia di Walcott: si vedano *Homecoming: Anse La Raye* (in WALCOTT 1969) e *Midsummer, XXV* (WALCOTT 1984): «I tell you a promise brought to me by the surf: | You shall see transparent Helen pass like a candle | flame in sunlight, weightless as woodsmoke that hazes | the sand with no shadow». Elena di Troia è così importante nella produzione di Walcott, anche perché ella è verosimilmente la più nota rappresentante del mondo classico nell'isola di Saint Lucia e forse la prima con cui il poeta sia venuto a contatto nella sua giovinezza: «Of classic stories | on the barber's wooden shelf, the closest, of course, | was Helen's» (WALCOTT 2003, 447). Saint Lucia stessa è chiamata la 'Elena dei Caraibi', dal momento che Inglesi e Francesi si scontrarono ben tredici volte per garantirsi il dominio, accaparrandosi alternativamente un'isola di importanza strategica, affacciata a Ovest sul mar dei Caraibi e ad Est sull'Oceano Atlantico. In *Omeros*, la cameriera Elena viene esplicitamente ad assumere con la sua bellezza, la sua forza e il suo spirito di indipendenza, il carattere di personificazione dell'isola. Anche in Lady Isadora, la 'Elena' di *The Isle is Full of Noises*, si riscontrano caratteristiche che la avvicinano in qualche modo a Santa Marta. Lady Isadora è divisa tra il marito, portavoce degli ex colonizzatori inglesi, e Papa Henry, rappresentante del nuovo, corrotto ceto dominante. Spinta dalla sete di riscatto, finisce col cercarlo tra le braccia sbagliate ed è costretta a vedere infranti i suoi sogni di gloria.

sensuale, è presentata mentre sorseggia un *cocktail* e guarda verso il mare, «ritta nella ventosa luce del sole»:

SIR GEOFFREY

(*rivolgendosi al pubblico*) Avrei potuto vedere
la brezza marina scolpire il suo chitone quella mattina e soffiare
indietro i capelli, come fosse stata ritta sui bastioni a osservare
[le galee schierate.

(*si volta e si avvicina a lei*)

Sembri Elena che passa in rassegna le galee prima che salpino
[per Troia³⁶.

LADY ISADORA

Non sarebbe meraviglioso, Geoffrey, se la vita
potesse giustificare tutta la tua ricerca?
Se questo arcipelago con tutto il suo azzurro riecheggiare fosse l'Egeo,
se io fossi stata realmente Elena,
e tutta la tua poesia e il tuo rumore fossero stati fatti
attorno a un culo di cavallo? Io... Io stavo guardando se riuscivo
[ad individuare

la sua grotta.

Com'era lui, Geoffrey, prima che incominciasse a puzzare così
[ignobilmente?

Non hai portato i binocoli, vero?

SIR GEOFFREY

No. Ho pensato che ci sarebbe già stata troppa attività
[di *bird-watching*

con te nei dintorni, col tuo seno provocante,
aggressivamente appuntita e mezza nuda sotto i vestiti.
Era uno dei più grandi statisti del nostro tempo.
La grotta ad ogni modo è laggiù, in quella direzione,
cara. Verso la nostra amata madrepatria.

LADY ISADORA

Stai pensando ancora alla cara Cornovaglia,
amore? Perché ci rimugini sopra? Non sei in esilio.

³⁶ «SIR GEOFFREY: I could see this, as the sea-wind sculpted her chiton that morning and blew back her hair, as if she stood on the ramparts surveying the ranged galleys. (Turns and approaches her) You look like Helen reviewing the galleys before they leave for Troy» (WALCOTT 2012, 26, Atto I, Scena II).

SIR GEOFFREY

Sì. Quanto è terribilmente facile dire 'cos'è' l'esilio? E allontanarne
[l'idea.

Le lampadine, i disegni su di un soffitto, il sonno, il latte e la noia
sono ovunque uguali. I bambini, le farfalle, le domeniche...

Ah, ma non lo sono, lo vedi che non lo sono. In quello sta

[la punizione.

La pietra che Ovidio vede ai suoi piedi nel paese del suo esilio
non è una pietra comune. È una pietra di un paese diverso.

[Le pietre

che conosce a casa sua sono state lucidate dal suo sguardo
fino a brillare, a furia di rimirarle. Sono pietre con cui si sente

[a proprio agio.

Sono differenti, capisci? È un dolore sorprendente, cuore mio.

Mi manca il colore di un pugno di terra del Sussex. Mi strazia
di più della notizia di un massacro avvenuto da qualche parte.

[Forse è come

anche a quelle povere anime, giù, giù nel profondo, manca l'Africa.

[Un dolore

che non va mai via. L'unica cosa che importa

qui è la vita, vita di una tale incredibile povertà da non contare

[nulla,

qualunque cosa tu pensi di aver portato a termine.

Non sono molte le persone che possono tollerare questo monotono

[anonimato

ed è per questo che fanno rumori. L'isola è piena di essi, ma, siccome

[tutti parlano

in contemporanea, tono e volume del loro gridare

aumentano fino a raggiungere l'intensità del delirio.

L'opposto di ciò è una noia tombale. Come l'esilio.

LADY ISADORA

Tu non sei stato esiliato. Tu sei un ambasciatore.

Non esiliano gli ambasciatori.

Li nominano. Gli ambasciatori.

SIR GEOFFREY

O li frustrano.

Mandandoli lontano, su rocce come questa.

Sono l'ambasciatore ideale: faccia di ghiaccio, sorriso di serie,
immobile ovunque mi spostino.

LADY ISADORA

Dimettiti. Ma non aspettarti che io ti accompagni indietro.

SIR GEOFFREY

Questo lo so, cara. Tu non sei patriottica. Tu stai ovunque ti fai
[il letto.

LADY ISADORA

Un'altra citazione. Sei un fascio di vecchie citazioni.
Bene, quando vai, non scordare di portarti dietro anche la tua poesia.

SIR GEOFFREY

Leggo e scrivo poesie, perché mi intorpidisce.
La disperazione mi ha condotto alla noia e la noia
alla filosofia. Ho raggiunto l'altopiano della politica,
dove fa fresco, e non ho intenzione di abbassare lo sguardo.
Tagliami la gola piuttosto di vedermi mostrare
un milligrammo di simpatia verso i tuoi tentativi di affermarsi
e i tuoi peccatucci. E se tu sei capace di ascoltarmi o no è irrilevante.
Entriamo. Il rumore del *party* sta crescendo³⁷.

Lady Isadora/Elena è un'avventuriera, capace di amare tutti gli uomini e di non amarne realmente nessuno. Sfrutta il proprio fascino per ammaliare Papa, perché la vita con Sir Geoffrey non si è rivelata eccitante, come credeva potesse essere la vita di un ambasciatore. Il marito è un uomo di prestigio, di potere, con un incarico che lo porta a viaggiare in terre esotiche e che non dovrebbe lasciare spazio alla noia, ma il suo animo da poeta fa sì che egli viva nella costante nostalgia della Cornovaglia e che non tragga godimento dai propri privilegi, come invece fa Papa. Sir Geoffrey è stanco di viaggiare e, rassegnato al tradimento della moglie, fa di necessità virtù, esprimendo la speranza che qualcuno al Ministero degli Esteri, mosso da pietà nei confronti di «quello che ha perso la moglie per un babbeo caraibico», gli conceda un soddisfacente pensionamento. Ritorna l'immagine della pietra, fondamentale nel battesimo di James, pietra angolare dell'hotel di Papa e qui, invece, «pietra di un paese diverso», simbolo dell'esilio e dell'angoscia che accomuna le sorti di Sir Geoffrey e di Ovidio³⁸. Il sentimento della nostalgia per il paese d'origi-

³⁷ Ivi, 26-28 (Atto I, Scena II).

³⁸ L'importanza simbolica dell'immagine della pietra/roccia è confermata dall'elevato numero di volte, rispettivamente trentaquattro e quindici, con cui i termini *stone* e *rock* ritornano nel dramma con diverso valore e funzione.

ne è tema caro a Walcott: l'Africa esercita un fortissimo richiamo su Achille, protagonista di *Omeros*, che, pur vivendo nell'isola di Saint Lucia, sente un inappagato senso di appartenenza alla terra da cui i suoi avi furono strappati con la tratta degli schiavi, per essere deportati nelle colonie d'Oltreoceano³⁹. Partendo da presupposti diversi rispetto a Sir Geoffrey, che rappresenta il punto di vista di un britannico, quindi pur sempre di un 'colonizzatore', anche James soffre di un analogo senso di privazione: il suo è un distacco non solo dalla terra delle origini, ma anche dalla patria intesa, in senso lato, come quel bagaglio di valori e di principi, un tempo rappresentati dal padre e ora incarnati da Sir Lionel. Nonostante il giovane non si sia del tutto allontanato da quell'ideologia, gli è mancata la forza di combattere attivamente per essa e di opporsi al regime di corruzione e disfacimento, instaurato dallo zio. L'unica evoluzione possibile nel carattere del personaggio sta proprio in questo progressivo rafforzamento della volontà di opporsi alla politica di Papa, che sfocia nell'aperta ribellione e nella rinnegazione del proprio essere, con il finale rifiuto persino del proprio nome:

LADY ISADORA

(Si accorge della presenza di James, giù di sotto)

Chi è là? James? Perché non rispondi?

Mi hai fatto spaventare.

(Si avvicina scendendo qualche gradino)

JAMES

Perché non è il mio nome.

LADY ISADORA

Non è James? È un soprannome?

³⁹ Tuttavia, nei suoi scritti e nelle interviste, il poeta non manca di sottolineare come l'identità della 'nazione' caraibica non debba essere cercata nella cultura genetica africana, così come neanche in quella dei colonizzatori, ma in un nuovo patrimonio sociale e culturale, nato dalla commistione dei diversi influssi, unico nel suo genere. I Caraibi, e Saint Lucia in particolare, si configurano come una sorta di *melting pot*, in cui elementi africani, inglesi e francesi convivono e si mescolano, dando vita a un originale sistema, prefigurazione della società multietnica e multiculturale del mondo futuro. Testimonianza evidente di questo processo è la lingua di Saint Lucia, il *patois*, largamente parlato, nonostante la lingua ufficiale sia oggi l'inglese.

JAMES

È il nome che mi avete dato.

LADY ISADORA

Io?

JAMES

Lei. La sua gente.

LADY ISADORA

Oh. Ho compreso. Come dovrei chiamarti, allora?

JAMES

In nessun modo. Non ho nome.

LADY ISADORA

Ulisse. Odisseo. Il vagabondo.

Uno che vaga tra le isole alla ricerca di casa.

Così è come Geoffrey ti vede. Oppure Neottolemo,
figlio di Achille dai capelli di miele. Quale di questi?

JAMES

Non sono un fottuto Greco.

LADY ISADORA

Che nome allora?

JAMES

Un nome è un rumore. Ho scelto un rumore.

Significa cacciatore di leoni. È una delusione,

ma ho bisogno di un altro genere di rumore. Ho bisogno

[di silenzio⁴⁰.

James non ha ancora chiaro il nome che sceglierà per sé, ma respinge l'idea di Lady Isadora che gliene suggerisce uno greco, come Odisseo o Neottolemo: è in cerca di «un altro genere di rumore», che lo ricollegghi alla patria di origine e non all'*epos* di una terra non sua, che canta miti fondanti per la cultura dei colonizzatori. «Our myths are ignorance, theirs are literature»⁴¹, dichiara provocatoriamente Walcott nel verso conclusivo della poesia *White Magic*. In questo verso più che altrove, si condensa tutta la forza della sua rivendicazione intellettuale, la stessa che

⁴⁰ WALCOTT 2012, 39 (Atto II, Scena I).

⁴¹ *White Magic*, in WALCOTT 1987, 38.

lo porta a ridimensionare la dipendenza della propria arte dalla tradizione europea e a ricondurre i punti di contatto tra culture cronologicamente e geograficamente lontane all'esistenza di un sostrato comune a tutta l'umanità, che rivela un'intima connessione tra la natura e la sensibilità dell'uomo. Ajamu rinnega il suo *alter ego*, Neottolemo, e guarda all'Africa, a un nome che recuperi questo rapporto diretto con la natura e che accordi nuovamente significato e significante, estromettendo la mediazione linguistica europea⁴². Non è necessario servirsi di miti altrui, perché il mare di Ajamu e di Walcott, quello dei Caraibi, «has its own *Iliad*»⁴³. Tuttavia resta innegabile la profonda correlazione tra la produzione artistica del poeta e la cultura classica.

Il fattore che scatena il definitivo risvegliarsi di coscienza del giovane è innanzitutto la minaccia di demolizione della grotta del suo padrino, ma un'altra sollecitazione a combattere è data dall'amore per Patience, maestra di scuola e cameriera, che sogna di poter un giorno fuggire dall'isola alla volta di Toronto, con la speranza di avere là una vita migliore. Patience muove un rimprovero a James, per lei rappresentante, così come suo zio, di una casta elitaria che non si cura degli interessi dei villaggi. Suo padre è morto tagliando legna sulle colline e, per questo, lei ne identifica l'assassino nell'isola, cogliendo una forma di giustizia e di naturalezza nel fatto che a ucciderlo sia stata proprio la patria, che tanto amava. «Ma chi di voi morirebbe nel modo in cui è morto mio padre, per la cosa che dite di amare? Per il vostro paese?» chiede la ragazza. «Nessuno di voi. Neanche uno. Badate solo a voi stessi come chiunque altro. Il giorno in cui uno di voi morirà in questo modo, crederò in te»⁴⁴. Alla sfiducia nel governo, da parte sua, fa da contraltare una forma di adesione inconsapevole all'ottica di Sir Lionel. Anche Patience è legata in un certo modo all'eremita, in quanto, sin da ragazzina, è lei

⁴² Questo concetto è fondamentale nella poetica di Derek Walcott e trova corrispondenza in *Omeros*, il cui titolo (che non utilizza la forma inglese "Homer", ma ricalca la forma classica) intende riportare il nome del poeta all'origine, al suo genuino significante.

⁴³ *The Villa Restaurant*, in WALCOTT 1987, 26.

⁴⁴ *Ivi*, 46.

l'incaricata di portargli il cibo, lasciandolo su una roccia appena fuori dalla grotta.

Anche James decide di raggiungere Sir Lionel, accompagnato in barca da Punkin, lo stesso pescatore che si era fatto portavoce, nella prima scena del primo atto, della protesta dei Consigli di Villaggio contro la politica di Papa. Punkin, che come seconda attività traghetta i turisti sulla barriera corallina con una barca dal fondo di vetro, si rivela detentore di un rapporto privilegiato con l'eremita, cui talvolta offre qualche pesce. Anch'egli è il rappresentante, insieme a Patience, di una popolazione povera e inerme, che guarda con sfiducia alla classe corrotta dei politici e che, pur condividendo gli ideali di Sir Lionel e Achille, è rassegnata a non vederli trionfare. James chiama i pescatori «i veri eroi della storia», scatenando un'amara riflessione di Punkin sull'inutilità di qualsiasi ribellione dal basso, priva di coordinazione e destinata a ripiegare su se stessa, come fa la marea ogni sera. James raggiunge la grotta di sua spontanea iniziativa. Nonostante Papa abbia indicato il suo intervento come piano B, da attuare in caso di fallimento dell'inganno di Babsie, la visita del giovane al padrino non è guidata dallo zio, ma solo dalla volontà di conoscere personalmente uno spirito affine al padre Achille, affinché gli indichi la via da percorrere per la salvezza della propria gente. Quando James e Punkin raggiungono la grotta, essa risulta apparentemente vuota:

PUNKIN

Non c'è. La grotta è vuota. Deve essere andato in giro a pescare
 [col fucile subacqueo
 o a camminare. Il piede non deve fargli male... Perché quando
 il dolore lo trafigge come una lancia e incomincia a gridare
 [e a lamentarsi, lo puoi sentire
 da un capo all'altro dell'isola intera e credimi, capitano, è a nome
 [di tutti noi che si lamenta.
 Non per una sola isola. Spero che tu abbia uno stomaco di ferro.
 [Adios.
 Verrò a ricondurti indietro personalmente. Dammi solo due
 [monete, sir.
 Una per ciascun occhio. Grazie.
 (Esce. Torna cantando)

Ah! Tiene piranha addomesticati, eh.
Fai attenzione che non ti mordano.
(*Esce cantando*)⁴⁵

In realtà, Sir Lionel è presente, ma resta nell'ombra, sul fondo della cavità. Si riporta di seguito l'intera scena dell'incontro tra James e l'eremita, fino alla conclusione del secondo atto:

(*La grotta. Bagliori del fuoco. Crusoe, indistinto, in un angolo di essa. James entra*)

JAMES
Crusoe?

SIR LIONEL
Sono qui, figliolo, vieni avanti.

JAMES
Non riesco a vederti.

SIR LIONEL
Si presume che la direzione sia quella esatta.
Io posso vederti, comunque. Il mare
che è dietro di te. Il sole. L'acqua d'argento.
Da anni ti stavo aspettando.
Ho ascoltato ogni cosa su di te alla radio.
La tua celebrità. Le tue poesie. I tuoi articoli.
No, non venirmi vicino. Puzzo.
La puzza viene da questo piede. Resta
dove la brezza marina riesce a pulire l'aria,
dove senti solo l'odore della sabbia calda e delle alghe
essiccate. Resta lì e parla con voce sommessa. Come un vagabondo.
Come qualcuno che va alla deriva.

JAMES
Voglio vedere la tua faccia. Voglio vederla
per amore di mio padre, dopo venticinque anni. La faccia dell'uomo
che mi battezzò.
(*Sir Lionel fa alcuni passi verso la luce*)
Oh Gesù, Gesù!

⁴⁵ Ivi, 50 (Atto II, Scena II).

SIR LIONEL

Questa piaga è la vostra politica. Per fortuna non c'è odore adesso.

[Perciò guarda!

(Flagella le ferite con un ramoscello di uva di mare)

Per tutte queste isole.

Sono il servitore di Dio, in passato Sir Lionel Robinson. Asciugati

[i piedi

sulla spiaggia e chinati per entrare nella mia grotta.

JAMES

Gesù, Sir Lionel! È molto solitario qui dentro.

SIR LIONEL

La solitudine prima è tristezza, poi virtù.

Ho dato vita ai miei amici dai bagliori del fuoco, agili cacciatori

[che balzano

da una parte all'altra di questo muro rosso, quando contorco

[le mie dita. Qui, figlio,

posso dare inizio e fine a intere civiltà. In principio erano le ombre, *la vida es sueño*. La vita è un sogno.

(Facendo gesti con le mani)

Guarda solo le mie mani. Questa ombra è lo squalo, è una macchina

[divoratrice.

Non può dormire. Devasta i muri che girano attorno alla sua stanza, l'oceano, reso furioso dalla fame e dall'insonnia. Posso fare il Papa,

[Gesù,

Adamo, Noè, dragoni, conigli e il cinghiale dalle zanne appuntite

[come sciabole, grazie anche ai miei personalissimi

effetti sonori. Ti spaventerei, cacasotto. C'è anche la tua ombra,

e con quella la profezia è completa.

JAMES

Intendi dire che io sono il nulla.

SIR LIONEL

Sei l'ombra di quell'individuo, oppure l'individuo di quell'ombra.

[Questo è tutto ciò

che so, traine tu le tue conclusioni. Io non ho una scuola.

[L'unica scuola a seguire le mie lezioni

è una scuola di pesci. L'unico ammaestramento che ho ricevuto

[è quello del delfino, che salta

sempre alle conclusioni. Vieni da me con niente in mano,

[io non ti do niente in cambio.

E come sta la pattumiera meccanica?
Il loro nuovo Dio?

JAMES

Ha sparso immondizia per tutta la sua isola-ritiro. È venuto qui
[per far penitenza,
in contemplazione, accompagnato da metà del suo gabinetto,
[da un arcivescovo,
da un gruppo rock personale, da un sarto, da un ambasciatore
[e dalla sua moglie vogliosa, e...

SIR LIONEL

James, guarda nel tuo cuore marcescente e poi giudica gli altri. Chi
è più corrotto? Tu, per aver ignorato la cosa così a lungo, o loro,
[per i quali
la corruzione è una pratica, una professione come un'altra?
[Tu, per aver ignorato
i principi di tuo padre, o loro, per i quali i suoi principi
erano semplicemente l'opposizione? Adesso tu arrivi e ti viene
[la nausea per la situazione mondiale.

JAMES⁴⁶

C'è un grido che si aggira dentro di me, in attesa di liberarsi.

SIR LIONEL

Quel grido è il tuo nome. È sepolto come il tuo cordone ombelicale
[nel suolo
del vecchio paese. Quando la tua bocca lo troverà, tu diventerai
[ciò che realmente sei.
Poi agirai, di conseguenza.

JAMES

In pieno giorno, questa mattina, ho visto il corno della luna nuova
su campo blu e, sulla sua punta, una singola stella. Questo
[è accaduto alle otto,
nella luce del sole. Sembrava una bandiera.

SIR LIONEL

Quella è la tua bandiera, la tua insegna.
Quello è il vessillo che tu porteresti in battaglia, la bandiera
che avresti legato al tuo fucile,
(Alza il fucile)
in un'altra vita. E con un altro nome.

⁴⁶ Le due battute successive erano state eliminate a penna dal dattiloscritto di Toronto, ma compaiono reintegrate nella versione digitale di Miami.

Non Neottolemo, forse. Ma qualcosa di musulmano.
Battezzati.

JAMES

Un nome è niente.

SIR LIONEL

Un cane risponde a un nome. Un momento dopo, il cane inizia
[ad assomigliare
al suo nome. Non è proprio la stessa cosa con gli uomini.
La condotta di un uomo è ciò che gli dà nome.
Se dovessi battezzare tuo padre oggi, lo chiamerei
"Colui-al-quale-il-suo-paese-infranse-il-cuore".
Ma quando lottava, lui lottava come Achille.
Lo buttarono su di un cumulo di letame come un cane morto.
Tengo questo bastone, questo fucile subacqueo, in suo nome.

JAMES

Allora dallo a suo figlio.

SIR LIONEL

Sei un uomo diviso in se stesso. Ho visto rocce divise dall'azione
[del mare,
così come l'Atlantico divise la Storia. Non c'era un ponte
[che formasse un arco sopra di esso,
ma tu devi fondere quelle due metà: il presente con il passato.
Quando incontrai il collega Sir Geoffrey Thwaite al Magdalen,
[ci divertimmo
a confrontare i due arcipelaghi. L'Egeo e questo qui.
Gli insegnai la mitologia africana, lui mi insegnò quella greca,
e scoprimmo ciò che ogni scolaro conosce, l'universalità del mito.
Lui crede nella reincarnazione. Io credo che, a meno che
[non riusciamo a congiungere
quelle metà, non possiamo considerarci ancora nati. È così che
[ho avuto le mie piaghe,
la cui origine è psichica malgrado la sofferenza che mi procurano
[sia del tutto reale. Quando lasciai le cariche pubbliche
insieme a tuo padre e, una volta che tuo padre, diffamato,
[si fu tolto la vita,
vidi la corruzione crescere, le piaghe
germogliarono e fiorirono come bocche, che cantavano in memoria
[di Filottete.
Avevo la ferita, avevo il fucile subacqueo come arco e stavo
[aspettando
il figlio di Achille per salvarmi da questa isola putrescente.

Neottolemo. Ma tu non sei il figlio di tuo padre.
 Tu sei un qualcosa chiamato James. Darei l'arco solo a un uomo
 [che lotta
 per ciò che vuole⁴⁷.

JAMES
(Sommessamente)
 Non Neottolemo. Non James. Ajamu.

SIR LIONEL
 Ajamu? Cosa significa?

JAMES
 Ho sentito questa espressione stamattina sulla spiaggia.
 Ajamu. Il nome è Yoruba. Significa 'colui che lotta
 per ciò che vuole'.

SIR LIONEL
 E cos'è che Ajamu vuole?

JAMES
 Il nome di mio padre riabilitato, una sepoltura rispettabile,
 Sir Lionel Robinson rinato, onestà,
 splendore e, se necessario, la morte
 dell'uomo maligno.
 Ma Ajamu non ha armi. Mi presti il fucile?

SIR LIONEL
 Non fui io da solo a tendere questo arco.
 Lo tesi con tutta la forza del partito.
 Curvai l'intero arcipelago con esso.
 Il fucile subacqueo? Per cosa fare con esso?

JAMES
 Per uccidere mio zio.

SIR LIONEL
 Niente affatto, amico. Inoltre, è possibile che quel furbo
 bastardo ti abbia mandato qui per questo. Tu gli ubbidisci sempre.

⁴⁷ «SIR LIONEL: I got my sores that way, despite all their real agony their origin is psychic. When I left public office with your father, and, after your father in shame took his own life, after I saw corruption on the increase, the ulcers budded and flowered into mouths that sang in memory of Philoctetes. I had the wound, I had the speargun as my bow, and I've been waiting for Achilles' son to save me from this rotting island. Neoptolemus. But you are not your father's son. You are something called James. I'd give it to a man who fights for what he wants» (WALCOTT 2012, 53, Atto II, Scena II).

JAMES

Crusoe, ascolta. La mia pelle va a fuoco.

La mia pelle è una camicia di fuoco.

SIR LIONEL

Brucia. Tu sei la benzina del popolo.

JAMES

Il mio nome mi brucia.

La mia lingua sembra carbonizzata, sento la mia voce
come se provenisse da molto lontano.

SIR LIONEL

È l'altro tuo nome.

JAMES

Sento un linguaggio perduto sulla punta della lingua.

SIR LIONEL

(Furioso)

Non tirarmi più addosso tutta la sofferenza del mondo.

Il mare spegnerà le fiamme.

Il mare ti rivestirà di freschi lini.

Sarai plasmato dal suo movimento come un bambino.

JAMES

La foresta della morte s'infittisce attorno a me.

Le onde stordiscono i miei sensi.

Non c'è nome per la mia febbre. Sono un cespuglio
che sta andando a fuoco, senza fumo.

La mia mano è un granchio morto, dalla sua conchiglia
fu sottratto il mio dono.

Non ho potere! Non riesce a vederlo!

(Piange)

SIR LIONEL

Potere, so tutto riguardo al potere! Un momento dopo
inizi a credere che le macchine corrano grazie al tuo potere,
che la luna si alzi e il sole si posizioni
nel tuo buco di culo e che, a parte il fatto di morire,
non ci sia niente che tu non possa controllare. Ma, Jamie,
non c'è bisogno di mentire. Hai assaporato l'estasi
di condividere il potere, o di stare accanto a quelli che lo esercitano.
Per quanto occasionalmente ne hai fatto uso, ti è diventato dolce.
Lo so. Quello che nessuno sa mai è il momento

in cui il tuo compiacimento per un tale potere diventa una ragione
[di vita.

Non riavrà più l'innocenza.
La sua verginità. È persa come il tuo Eden. L'Africa.

JAMES
Allora mi devi aiutare!

SIR LIONEL
Dannazione, nessuno di voi mi capisce!
L'unica saggezza che possiedo è il riconoscere
di non avere saggezza. Questa grotta...
È solo una grotta asciutta, dove resta il denaro
di un vecchio uomo morto.
Speranza? Cos'è la speranza? È andata dispersa.

JAMES
Forse sono solo stanco. Non lo so.
Solo che sento di avere inspiegabilmente voglia di piangere.
Oggi, per una ragazza che vuole andarsene di qui.
Per Patience.

SIR LIONEL
Non l'ho mai vista. Mi porta il cibo⁴⁸!

JAMES
Sono andato alla loro chiesa questa mattina, come sono solito fare,
[e ho guardato
i fiori gialli sul bianco altare, e ho sentito la piccola campana,
e ho ricevuto l'ostia sottile col vino, e mi è quasi venuto da vomitare.
Mi sono sentito come un traditore, stavo perdendo la fede che non
[ho mai avuto,
e sto cercando il motivo per cui dispiacermene.

SIR LIONEL
Non farmi altre domande. Questa non è saggezza.
Datti un nome nuovo. Qualsiasi spunti sulla tua lingua.
Ciò di cui ti ho parlato non riguarda la saggezza, ma una visione.

JAMES
Volevo venerare quella ragazza.
Loro corromperanno anche lei. Lei è l'ultima.
Un giorno sei stato tu a leggere una favola in casa di mio padre.

⁴⁸ Entrambi i manoscritti riportano, forse per una svista tipografica, *the good* e non *the food*.

Quando ero solo un bambino. Ricordi? Io ricordo di un uomo
[che giunse
dalla Sibilla, dove stava appesa nella grotta, a Cuma, e le chiese
[cosa desiderasse, e la Sibilla gli rispose...

SIR LIONEL

Apothanein thelo. Desidero morire.

Ma la sofferenza della Sibilla stava nel fatto che lei era immortale.

JAMES

Mi sento come la Sibilla.

SIR LIONEL

Io te lo insegnai. Era il tempo in cui leggevo libri.

In cui leggevo poesie. Prima che trovassi versi migliori
[sulla fragile pagina
di una foglia morta di mandorlo⁴⁹.

Adesso sono in pace con la vita, mentre voi tutti siete distratti!

Quando penso al fosforo, mi viene in mente:

granelli di paradiso danzavano sull'arenaria per la cupa Isaish.

Perciò, da quando ho perso la religione, ho trovato Dio

[nelle guizzanti anguille
di luce che si contorcono gioiosamente! Ora, quale di voi bastardi
priverà un vecchio uomo di questo?

JAMES

SEI ONESTO? NON SO PIU' A CHI CREDERE!

Dammi quella cosa sanguinante!

(Afferra il fucile subacqueo. Lo punta contro Sir Lionel)

⁴⁹ L'evoluzione di Sir Lionel da 'poeta dei fatti e delle cose umane' a 'poeta della natura' rispecchia il percorso verso la consapevolezza della propria arte, che Walcott descrive in *Omeros* come una guarigione operata in lui da Saint Lucia. In una sorta di incubo dantesco, Walcott riconosce i poeti, alla cui cerchia anch'egli apparteneva, coloro che sono condannati eternamente per aver asservito i propri versi a epopee che hanno al centro soltanto l'uomo e la Storia: «In one pit were the poets. Selfish phantoms with eyes | who wrote with them only, saw only surfaces | in nature and men, and smiled at their similes, || condemned in their pit to weep at their own pages. | And that was where I had come from. Pride in my craft» (WALCOTT 2003, LVIII, 3). *Omeros* salva Walcott dalla dannazione e apre i suoi occhi alla contemplazione della vera poesia, quella scritta nelle pagine della natura, che si sottrae alla storicità degli avvenimenti umani: «The morning's gift | was enough, but holier than that was the crab's lift- | ed pincer with its pen like the sea-dipping swift. || [...] The ocean had || no memory of the wonderings of Gilgamesh, | or whose sword severed whose head in Iliad. | It was an epic where every line was erased || yet freshly written in sheets of exploding surf | in that blind violence with which one crest replaced | another» (WALCOTT 2003, 500-502).

SIR LIONEL

Spara. Spara. Sono stanco.

JAMES

Sir Lionel! Un vecchio truffatore in una grotta, terrorizzato da Dio,
[che si nasconde
dalla gente, un'intera generazione che tu guidasti giù
[da una scogliera.

Un falso profeta e un porco? Dove sono i soldi?

SIR LIONEL

Quali soldi? Io non ho soldi, ragazzo. Tutto ciò che ho è questa
[ricorrente
e immortale cancrena, una piaga che sconcerta i medici.

[E che lancia fitte
che fioriscono nell'agonia, quando ci rifletto profondamente.

[Dillo a Lady Isadora,
quell'acida puttana.

JAMES

Bugiardo! Truffatore!

SIR LIONEL

Pensa a chi ti stai rivolgendo! Ricordatelo!

JAMES

Babsie dice che gli prendesti dei soldi!
Scava! Cane! Cane! Ora non mi fido più di nessuna di voi cagne!
Scava e, mentre stai scavando, abbaia!
Scava e trova quel denaro. In ginocchio!

SIR LIONEL

Non mi metto in ginocchio per nessun uomo, ragazzo!
Non fui un corrotto!

JAMES

Tu puzzi di corruzione!

SIR LIONEL

Dio si è abbattuto con queste piaghe su di me, ragazzo.
[Come fece con Giobbe.

Lui mi guarirà. Non fui un corrotto.

Sono il segno della sofferenza del nostro popolo, il segno
della corruzione del loro potere.

JAMES

Ti ucciderò. Poi vedrò.

SIR LIONEL

Va' avanti! Spara. Oh Dio! Oh Dio! Dio!

(Urla e rovina a terra)

Le lance! Lance ardenti! Attraverso le mie gambe. Il mio inguine!

[Sudo! Sudo!

(Tregua)

Guarda, sono bagnato nell'argento vivo. Mercurio. Mercurio.

Messaggero... Guarda!

(Riprende il dolore)

Ora, ora sta tornando indietro. Granchi. Lance. Lame calde

[che mi recidono i muscoli,

la piaga sta fumando.

(Grida)

Mettimi l'arco tra i denti.

E lasciami, lasciami... Morderlo!

(Ajamu esegue, accarezzando i capelli di Crusoe. Il vecchio è bagnato di sudore)

Ti prego, ti prego. Oh Dio, tutte le dannate divinità!

Oh, mi vergogno. Le lacrime vengono giù da sole, sai?

Non posso evitarlo. Mi sento molto debole.

Mi hanno lasciato molto debole.

(Tregua)

A volte le lacrime escono davvero a fiotti.

Posso lavarmi le mani dentro di esse.

Oh Jamie, Jamie...

JAMES

Ajamu. Prendo questo arco.

Dopo che avrò fatto ciò che devo con esso,

non ci sarà più altra sofferenza.

SIR LIONEL

Portami con te, Ajamu. In una casa,

con luce elettrica, con un letto caldo, con le lenzuola

e col bambino incoronato come ai vecchi tempi.

(Piange)

AJAMU

Questo arriverà, capitano mio, padre mio,

comandante della mia anima.

(Piangendo anch'egli, corre fuori sulla spiaggia. La grotta con il vecchio retrocede, Ajamu sta in piedi sulla spiaggia, nudo fino alla vita. Incomincia una danza, i tamburi della risacca rimbombano e si mescolano con gli antichi tamburi dell'iniziazione di un guerriero)

(Con voce sommessa)

Oh, quando l'arco potente sibilò e la freccia si confisse
 nel leone, come un albero piantato
 nella sabbia dorata, io corsi
 attraverso i fili d'erba che cantavano come lire
 per il re caduto, con le loro coste
 ondeggianti, e mille mosche
 ronzavano quali gioielli attorno al sovrano morto.
 Fui davvero un guerriero. Dimenticai
 il mio nome. Mi vestirono
 di bianco, presero l'arco dalla mia mano
 e mi ferirono con la fede, finché la mia mente
 si corruppe e il mio pensiero divenne una piaga
 in cui ronzavano le mosche,
 e mi diedero un libro
 al posto dell'arco potente
 e mi diedero un ramo
 che chiamarono ulivo,
 e mi dissero, Amen,
 di avere orgoglio delle mie piaghe,
 di battezzare le mie cicatrici,
 di mutare le manette in rose
 e in fiori per le mie catene,
 e io dimenticai l'altro mio nome
 che urlavo sopra alla nave morta
 del leone, strisciai tra le sue costole
 e feci la traversata di un oceano,
 che i fiumi in mia memoria asciugarono dalla sete.
 Ora Ajamu è qui.
 Attente a voi, iene!
 Attenta, carogna!
 Ajamu è qui!
 (*Scappa via. Il rimbombo del mare*)⁵⁰.

Il dialogo tra Sir Lionel e James è suddiviso in quattro sezioni: la parte iniziale, di presentazione reciproca, è seguita dall'attacco di Sir Lionel al giovane e al suo stile di vita corrotto; si passa poi a una terza sezione in cui James accusa Sir Lionel di essere un truffatore e infine, dopo la crisi di dolore dell'uomo, giunge la riconciliazione tra i due. Attribuendosi un nuovo nome di origine nigeriana, Ajamu, James porta a compimento l'evoluzione da

⁵⁰ WALCOTT 2012, 50-60 (Atto II, Scena II).

imbelle Ministro del governo di Papa a guerriero, che lotta per la rinascita di Sir Lionel e, insieme a lui, della vecchia politica, in grado di garantire la salvezza dell'isola e dei suoi abitanti. James è «la benzina del popolo», capace di infiammare gli animi e dare inizio alla rivolta dei villaggi. Memore della vicenda sofoclea, l'eremita non ritiene di potersi fidare del nipote di Papa, quindi non gli affida il suo arco/fucile: è lui a sottrarglielo con la forza, per poi restituirglielo solo quando, in preda a fitte lancinanti, egli chiede di poterlo mordere. Davanti alla sofferenza dell'uomo, la violenza di James lascia spazio alla compassione. L'oracolo può finalmente compiersi e Ajamu si scatena in una danza di iniziazione rituale che precede la battaglia, ricordando la morte del padre e la perdita della propria innocenza. La scena dell'incontro tra James e Sir Lionel risulta piuttosto confusionaria e presenta due protagonisti, che assumono atteggiamenti motivati in apparenza più dalla follia che da ragionamenti lucidi. Walcott recupera l'acuta crisi di dolore di Filottete durante l'incontro con Neottolemo e rivisita, seppure in tempi brevissimi, la riconsegna dell'arco da parte del giovane, che tuttavia perde tutta la sua rilevanza psicologica, non rappresentando un ripensamento da parte di James, ma solo un istintivo atto di pietà. Dall'incontro/scontro tra i due personaggi, risulta chiaro come l'autore diminuisca intenzionalmente la carica eroica di Sir Lionel/Filottete: egli mantiene il proprio carattere di irriducibilità per quanto riguarda la capacità di resistere, asserragliato nella sua grotta, alle proposte allettanti di Papa, ma, per il resto, è presentato come un vecchio che usa il fucile a mo' di gruccia e che sopravvive grazie al cibo portato da Patience, passando le giornate a proiettare ombre cinesi sulle pareti. Questa caratterizzazione 'riduttiva', che distanzia Sir Lionel dallo stoico guerriero sofocleo dall'arco infallibile, è utile a mettere in risalto la figura di James, ragazzino un po' fanatico che agisce senza un piano preciso e coerente, ma che si affida all'istinto e alla mania di rivalsa. Queste caratteristiche sono rese evidenti soprattutto nel terzo atto del dramma, in cui Ajamu sferra, in solitaria, il suo attacco alla compagine di Papa Henry. Inutile dire che questa sezione conclusiva si distacca completamente dalla tragedia

sofoclea. Narratore dell'azione è ancora Sir Geoffrey, che racconta nel consueto *a parte* come, durante una «camminata meditativa» notturna attorno alla casa sulla spiaggia, gli capitò di imbattersi in Ajamu. La narrazione lascia spazio direttamente alla recitazione: il ragazzo, mezzo nudo e incrostato di sabbia, punta il fucile subacqueo contro l'ambasciatore, mentre questi cerca di convincerlo dell'inutilità di un gesto violento. Ajamu ha a disposizione una sola fiocina. Secondo quanto espresso nell'incontro con Sir Lionel, è nelle sue intenzioni uccidere Papa, non Sir Geoffrey, che ha solo la sfortuna di trovarsi sul suo percorso. Tuttavia c'è un imprevisto: mentre tiene sotto tiro l'ambasciatore, Ajamu vede una luce nella camera da letto di Babsie e comprende che Patience si è concessa a lui, in cambio del suo influente aiuto per lasciare l'isola. Accecato dalla gelosia, entra nella stanza e spara a Babsie, sprecando così l'unico colpo del fucile di Sir Lionel e vanificando ogni proposito di uccidere Papa. Poi fugge verso la grotta, portando Patience con sé.

SIR GEOFFREY

Improvvisamente l'isola era piena
di rumori – sirene, acute come le urla
del Ministro infiocinato, che conducevano il cacciatore
all'originario, primitivo santuario della grotta⁵¹.

Ajamu si asserraglia nella grotta con la ragazza, per guadagnare tempo e per pensare alla prossima mossa da compiere. Ora che anche Patience, l'ultima persona da lui ritenuta ancora innocente, è stata corrotta dalla cerchia di Papa, l'odio divampa in lui e gli fa rivedere i propri obiettivi: non è più solo lo zio a dover essere ucciso, ma vanno eliminati «tutti loro». In una sorta di delirio di onnipotenza, James, ragazzo confuso e in cerca di una guida, si emancipa da Sir Lionel, si impossessa della grotta in sua assenza e si sostituisce a lui:

AJAMU

Diedero poca attenzione al mio predecessore,

⁵¹ Ivi, 61 (Atto III, Scena I).

ma per me ora ci sono sirene, altoparlanti, fischianti luci ad arco
 e una donna singhiozzante! Sono un sacco di rumori,
 per un uomo solo. Oh, ho dimenticato le barche a motore che
 [ci girano intorno
 e gli elicotteri di Stato. È abbastanza
 per assordare i vecchi dèi⁵².

Improvvisamente la voce di un altoparlante irrompe nella grotta: prima MacGregor, poi Sir Lionel cercano di persuadere James a consegnarsi. Il ragazzo, però, ricordando le parole pronunciate dal vecchio durante il loro incontro («Brucia. Tu sei la benzina del popolo»), è convinto di cogliere nell'appello dell'eremita una sorta di messaggio cifrato, che lo induce a liberare Patience e a predisporre il proprio suicidio. Pensa di essere stato usato da Sir Lionel, così come capitò a suo padre, e che egli abbia orchestrato ogni mossa, in modo da arrivare a quella precisa situazione. Si convince che le sue preghiere siano una recita per la gente, ma sottintendano l'invito a suicidarsi, innescando la rivolta civile e dandogli argomenti sufficienti per riprendere il potere. In realtà, le parole accorate dell'eremita, che addirittura lo implora di consegnare l'arco, il simbolo della sua lotta, sembrano dettate realmente dal timore che il ragazzo compia un gesto sconsiderato, ma James è ormai in preda alla pazzia: cade a terra ridendo selvaggiamente e rotola sul pavimento della grotta, in maniera simile a come faceva Sir Lionel durante le sue crisi. Infine, si dà fuoco. Si suicida come Achille, testimoniando, con il sacrificio per la propria isola, di possedere anch'egli quel valore aggiunto che Patience riconosceva solo a suo padre.

Il dramma si conclude con un'ultima scena, che descrive gli avvenimenti successivi alla morte di James. La grotta è fatta saltare con la dinamite e Sir Lionel è posto sotto custodia. Papa è ancora al governo dell'isola, ma il suo potere vacilla. Anche Lady Isadora, intenta a fare le valigie, ha deciso di abbandonarlo. L'unico modo che il politico ha per non crollare è paradossalmente quello di sfruttare a proprio vantaggio il suicidio del nipote strappandolo all'opposizione, facendo di lui un martire, ucciso

⁵² Ivi, 63 (Atto III, Scena II).

dalla Storia e dalla sofferenza del suo popolo, commemorandolo con un mese di lutto e con un premio per la poesia etnica. Attorno al *leader* si stringe il suo variegato gruppo di adulatori, formato da Babsie e da *Vox Populi e le Three Unities*, che intonano un coro in onore della «roccia», la loro piccola isola, per la quale continuano a rivendicare rispetto e considerazione. Con una tecnica già usata nel prologo del dramma, il passaggio da una sezione all'altra della scena è sottolineato dai suoni: alle grida gioiose del coro segue improvvisamente il silenzio, interrotto solo dai rumori del mare e dal tintinnare lugubre di una campanella, che precede l'arrivo della processione per il funerale di James. Il corpo, avvolto nella bandiera federale su richiesta di Sir Lionel, è caricato sulla barca di Punkin. Le note sceniche sottolineano che si tratta di un rito africano e che Papa, *Vox Populi* e le *Three Unities* indossano abiti bianchi e fasce per i capelli, come nella scena iniziale del battesimo di James. Si intona un nostalgico canto di addio all'Africa e ad Ajamu, mentre Patience e le altre donne danzano e agitano i tamburelli⁵³. Sopraggiunge anche Sir Lionel, che pronuncia un sentito compianto funebre, in cui ricorda James come colui che, con la sua forza e il rispetto per le sue radici, lo ha costretto ora «a continuare ad amare, ad essere forte, accanito e instancabile come il mare». Perché, grazie al sacrificio di James, Sir Lionel è guarito e la sua piaga non emette più nessun odore, ma anzi profuma di erbe. La ferita morale e politica dell'eremita si rimargina parallelamente al risvegliarsi della coscienza civile del suo popolo, che nelle due complementari testimonianze, sua e di James, trova lo stimolo per scatenare l'insurrezione nelle piazze. «L'infiammata orazione» di Sir Lionel, con la forza dirompente di un Marcantonio shakespeariano, è la miccia che alimenta la rabbia del popolo e che dà il via a un processo incontrovertibile. Il ruggito del mare, elemento essenziale e onnipresente nella poetica di Walcott, si confonde col ruggito della gente per il suo re, Ajamu. Sono dati alle fiamme gli Uffici del Governo, Babsie è ucciso, l'esercito cam-

⁵³ Questo 'addio all'Africa', cantato in onore di Ajamu, sottintende il fallimento di una visione, che vagheggia il nostalgico recupero della cultura africana e, di conseguenza, l'affermazione della nuova identità culturale, comune a tutte le isole dell'arcipelago.

bia schieramento, dando il bentornato all'antico *leader*, Sir Lionel.

L'epilogo del dramma spetta alla voce narrante, Sir Geoffrey, che ritorna con la mente al giorno successivo al funerale e alla rivolta popolare, quando, insieme con la moglie, si imbarcò sull'aereo che li avrebbe condotti lontano dall'isola:

SIR GEOFFREY

Guardai indietro verso l'isolotto immerso nella sera.
Non c'erano rumori. Avevo il sole negli occhi
ed essi piangevano. Ma non era per il sole, questo lo sapevo.
Erano lacrime, lacrime di esultanza, per la gioia
della guarigione, l'asse del mondo ristabilito,
il meraviglioso mormorio dell'equilibrio, la luminosa, cara
pace. La possibile repubblica⁵⁴.

La guarigione di Sir Lionel permette la guarigione di Santa Marta, perché grazie al miracolo avvenuto all'eremita, interpretato come il segno di una volontà superiore, la gente comprende che la ribellione è possibile e modifica la Storia dell'isola⁵⁵. È proprio con l'entrata in scena trionfale, tra gli applausi, del Presidente della nuova Repubblica di Santa Marta, Sir Lionel Robinson, che si chiude il dramma. L'eremita cencioso e maleodorante che abitava la grotta in riva al mare ha lasciato spazio a un uomo «in completo elegante e panciotto», che fa inchini e benedice il pubblico «piano, umilmente, con il suo bastone».

In conclusione, anche se Walcott esprime, già negli anni di *The Isle is Full of Noises*, la volontà di emanciparsi dalla cultura classica mediata dai colonizzatori (atteggiamento che diviene esplicito nelle interviste collaterali alla pubblicazione di *Omeros*), è innegabile che in questo dramma, come nella maggior parte delle rac-

⁵⁴ «SIR GEOFFREY: I looked back to that islet in the evening. There were no noises. The sun was in my eyes, and my eyes ran. But it wasn't the sun, I knew that. Tears, tears of exultation, the joy of healing, the world's axis restored, the beautiful hum of balance, luminous, grateful peace. The possible republic» (ivi, 75, Atto III, Scena III).

⁵⁵ In *Omeros*, al contrario, è l'isola, Saint Lucia, a guarire Filottete dal suo male, fornendogli un'erba sconosciuta che rimargina la sua ferita, e a guarire allo stesso modo anche Walcott, che durante un onirico percorso sotto la guida di Omeros, trova nel vulcano della Soufrière una nuova consapevolezza di se stesso e della propria identità poetica. Cfr. in proposito BOERO 2012.

colte poetiche e, poi, nelle grandi riletture dei poemi omerici, sia riscontrabile la precisa intenzione di riferirsi ai modelli classici. In *The Isle is Full of Noises*, addirittura, questa intenzione non si esprime solo nella rilettura della vicenda sofoclea e nella caratterizzazione di alcuni personaggi, ma coinvolge l'intera struttura del dramma. E Walcott si premura di sottolineare il concetto nella terza scena del terzo atto:

SIR GEOFFREY

Tutto era accaduto in un solo giorno, attraverso un'unica azione,
in un singolo luogo. La tragedia classica aveva conservato
le sue prerogative: le unità erano state rispettate.
C'erano stati un re, un coro, una profetessa, una singola
violenta azione, un arcipelago ed il mare,
immacolato, che non può essere macchiato da sangue umano.
E questi paralleli, curiosamente, mi diedero un asciutto conforto⁵⁶.

Tramite le parole di Sir Geoffrey, il poeta rivendica orgogliosamente il rispetto delle tre regole aristoteliche. C'è da dire che, se la tragedia di James/Ajamu si sviluppa e si conclude effettivamente in un solo giorno, la vicenda narrata dal dramma nella sua interezza, comprensiva delle scene del funerale, della rivolta e della partenza di Sir Geoffrey, si snoda nell'arco di tre giorni. Tuttavia, questa considerazione non sottrae nulla alla straordinarietà di *The Isle is Full of Noises*, che rilegge *Filottete* in maniera più che originale, descrivendo un protagonista che sceglie spontaneamente di isolarsi dalla comunità, come già accadeva nelle sole rielaborazioni di Ghiannis Ritsos (1965) e di Robert Silverberg (1969), ma che, invece di ritirarsi su di un'isola deserta o su un pianeta disabitato, resta nella sua isola, poco lontano dai propri concittadini, continuando a essere supportato e ad avere sporadici contatti con alcuni di loro, nell'attesa che si compia ciò che l'oracolo ha predetto. Walcott scrive un dramma impegnato, in cui

⁵⁶ «SIR GEOFFREY: All had happened in a single day, a single action, in a single place. The classic tragedy had kept its courtesies, the unities had been observed. There was a king, a chorus, a prophetess, a single violent action, an archipelago and the sea, unstained unstainable by human blood, and these parallels, curiously, gave me a dry comfort. I watched the stick-small agitated figures on the empty beach and can only hazard what their gestures meant» (WALCOTT 2012, 67, Atto III, Scena III).

condensa le proprie aspirazioni a una politica responsabile, che salvaguardi la natura dei Caraibi e l'identità di chi vi abita, un dramma concepito come un invito alla propria gente a fare fronte unico contro il capitalismo, che rischia di mutare profondamente il volto del paese, e a scoprire orgogliosamente un'identità caraibica, originale e coesiva. Solo un dramma corale può veicolare un messaggio di tale portata: per questo, Walcott fa sì che Sir Lionel, pur isolandosi dalla comunità, non se ne distanzi troppo, restando di essa parte integrante.

ABSTRACT

The article analyzes Derek Walcott's unpublished drama *The Isle is Full of Noises*, staged in 1982, focusing on the scenes that reveal a closer connection to Sophocles' *Philoctetes* and show that Walcott read the tragedy directly. The protagonist of Walcott's drama is the elderly Sir Lionel Robinson, who was the first Prime Minister of the Federation of the West Indies. The parallel with *Philoctetes* stems from the fact that Robinson has voluntarily isolated himself from the rest of the population of the main city and has set up residence in a cave by the sea at Pigeon Island, in protest against the corrupt politics of the current government. He only has a speargun with him, that both is his only means of defense and his livelihood; and he is suffering from a smelly and very painful wound to his leg which, however, seems to have a moral rather than material origin, as it is called «the sign of the suffering of the people, the sign of the corruption of the power», and it will heal only when the island will be back in the hands of honest leaders.

KEYWORDS

Derek Walcott *Philoctetes* unpublished *The Tempest* Shakespeare Sophocles *The Isle is Full of Noises* Translation

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BAER W. (ed.), *Conversations with Derek Walcott*, Jackson 1996.

BOERO F., *Filottete in Omeros di Derek Walcott*, «Maia» 64, 2012, 103-113.

JEBB R.C. (ed.), *The Philoctetes of Sophocles*, Cambridge 1904.

THIEME J., *Derek Walcott*, New York 1999.

WALCOTT D., *Drums and Colours: An Epic Drama*, «Caribbean Quarterly» 7, 1961, 1-104.

WALCOTT D., *The Gulf and Other Poems*, London 1969.

WALCOTT D., *The Star-Apple Kingdon*, New York 1979.

WALCOTT D., *Midsummer*, New York 1984.

WALCOTT D., *The Arkansas Testament*, New York 1987.

WALCOTT D., *Omeros*, trad. it. a cura di A. Molesini, Milano 2003.

WALCOTT D., *The Isle is Full of Noises*, Alexandria 2012 (versione elettronica inedita).

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2016