

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2014 - nuova serie, numero 4

Edizioni ETS

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

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,
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 978-884674220-9

5	MASSIMO CACCIARI La doppia Dike. Lettura dell' <i>Oresteia</i>
19	ENRICO CORTI Dalla paura tragica alla concordia politica nel teatro di Eschilo
41	LUCIANO CANFORA Aiace, la volpe, il leone: l'incessante riflessione sofoclea sul potere
53	FRANCA PERUSINO Andromaca, l'anti-Medea?
65	SETH L. SCHEIN The Scene with the False Merchant in Sophokles' <i>Philoktetes</i>
83	GIOVANNI CERRI Recitazione e conversione nel <i>Filottete</i> di Sofocle
93	SILVIA BIGLIAZZI Edipo dopo Shakespeare: mito e tragedia nel dramma di Dryden e Lee
129	ELENA ROSSI LINGUANTI Un'altra storia: <i>Medea in Athens</i> di Augusta Webster
159	AUGUSTA WEBSTER <i>Medea ad Atene</i> [da <i>Portraits and Other Poems</i> (1870), traduzione di Elena Rossi Linguanti]
179	GIORGIO IERANÒ <i>L'Agamemnone</i> secondo Ezra Pound
205	MARIA PIA PATTONI Quel che resta del mito. La traccia di Euripide in <i>Alceste</i> di Samuele di Alberto Savinio

MASSIMO CACCIARI

La doppia Dike. Lettura dell'*Oresteia*

Nasce dalla riflessione sulla tragedia (e sulla filosofia nell'epoca tragica dei Greci) quella suprema esigenza che muove tutto lo *Zarathustra* di Nietzsche per liberare-redimere la volontà dal «macigno 'così fu'», per trasformarla in una «volontà che crea», capace di dire: «ma così volli che fosse... ma io così voglio! Così vorrò!». Inesorabile il passato, impotente la volontà contro ciò che già è compiuto – così recita «*lo spirito di vendetta*» che chiama se stesso pena, punizione. Come *de-cidersi* dalla sua catena? Come far emergere dalla sua roccia la figura, la *forma* in cui l'esserci individuo si concili al tempo, vincendone la voracità? Necessità, certo, che ogni parte sia connessa al tutto e come tale, in questa misura, si riconosca. Quintessenza dell'*hybris* sarebbe pensare di potersi disciogliere da tale tremenda armonia. Ma è nient'altro che dura *tirannia* quella del passato? «Ahimè, ahimè, guardate, voi, potentissime maledizioni dei morti, voi, tiranne dei morti (*nerteron tyrannides*), che cosa resta degli Atridi...» (*Coefore* 405-407), invoca Oreste. Se «i morti uccidono i vivi» (*Coefore* 886), allora altra salvezza non sarà data che l'oblio, unico balsamo sarà la «saggia» Lethe di Oreste, o la «Notte signora» invocata dal Coro, nella tragedia di Euripide (*Oreste* 174-175; 213).

Le catene di Ate serrano Oreste; non vane apparenze, realissime le cagne della Madre lo inseguono furiose (*Coefore* 1053-1054). Ma come sfuggire al loro morso senza essere perseguitato da quelle del Padre? Dike contro Dike – ma sempre Dike che ha radice profonda, inconcussa nel passato, nel sangue delle madri e dei padri. Le Erinni ne sono immagine spaventosa: le vergini decrepite sono figlie del passato, «*palaiai paides*», ne abitano la tenebra più arcaica, e da quel fondo inaccessibile scagliano la loro freccia, la freccia che viene dai morti (*Coefore* 286). La loro Dike riguarda soltanto coloro che dimorano nell'Ombra mala del Tartaro

(*Eumenidi* 68-69), alla loro sola *time* essa è rivolta: «Noi, *martyres*, testimoni, *orthai*, giuste, inflessibili, garanti di vera giustizia *tois thanousin*, per i morti, ecco appariamo, a reclamare finalmente il debito di sangue» (*Eumenidi* 318-320). Ciò che fu: macigno che nessuna forza di volontà sembra poter smuovere, nessuna *catarsi* risanare. I morti sono sottratti al tempo; la loro Dike è eterna. Il mortale diviene, *muore*. Il morto è sacro, è eternamente. Dissidio metafisico, che nulla ha di psicologico, e neppure di morale. La Dike di Ade esige fondamento eterno, mentre quella del mortale, e cioè del vivente-diveniente, non può che essere abitatrice del tempo. Come potrà perciò competere con la potenza della prima? Solo dimostrando che il tempo dei mortali (il tempo che i mortali *sono*) è potente abbastanza da *purificare*, che il tempo concede rimedio, medicina, non solo oblio o consolazione, che sa alla fine guarire e la volontà conciliarsi a esso. Follia? Cieca speranza? È, comunque, l'insegnamento conclusivo non solo dell'Oreste eschileo, il termine a cui tende il suo *mythos*: «Tutto lava (*kathairei*) Chronos invecchiando» (*Eumenidi* 286), ma esso ritorna anche in Sofocle (Chronos è un dio benevolo, *eumares*, capace di *darci una mano*: *Elettra* 179) e in Euripide (tremenda è la *lype*, il dolore per la colpa commessa, che affligge Oreste, ma vi è cura: *Oreste* 399). In *kathairei* va ascoltato il timbro della *katharsis*, non della *kathairesis*; il verbo non può qui venire inteso come significasse un cancellare, un distruggere, un dimenticare. Nulla viene infatti dimenticato. E tantomeno possiamo parlare di perdono. Tuttavia il passato, nel passare del tempo che ci invecchia, sembra poter infine essere concepito come nostro, poter diventare nostro *presente*. Come possono *figlio-e-figlia*, *sorella-e-fratello* assumere in sé, nella propria vita, il passato, e sentirsene eredi, riconoscendone cioè la potenza? Non continua a essere un macigno per la volontà presente, che ne vincola l'agire, che ne contrasta la libertà? Dal passato non emergono di continuo i dèmoni più neri? È davvero pensabile trasformarne le maledizioni in benedizioni?

Il passato è dominato dal coro dei padri e delle madri. Ma è un coro dissonante, fatto di due diversi passati, divisi da un solco altrettanto profondo di quello che distingue entrambi dal tempo dei mortali. Nessun essere più della donna avverte quella radice

– e figure di donna sono infatti le *Semnai*, le vergini venerande che esigono che il debito sia pagato, e cioè il rispetto dell'*Ordine* arcaico, proclamato dal *mythos tre volte vecchio*: odio contro odio, colpo mortale contro colpo mortale, che soffra la pena chi lo infligge (*Coefore* 309-314). Vendetta? Termine troppo debole ed equivoco per esprimere la situazione. Non si tratta qui di un diritto individuale, di una colpa commessa contro un 'privato', che chiama su di sé comunque la pena. Le *Semnai* difendono un Ordine-Dike, che ha valore cosmico, che i *nomoi* debbono osservare, ma che resta irriducibile al loro piano, a quello del 'diritto'. È lo Zeus di sotterra il loro Zeus. Antigone ne è la menade fedele, loro le guardiane ferree e orrende. Antigone gli obbedisce amando, loro distruggendo. La suprema Legge, non scritta, infinitamente superiore a ogni *nomos poleos*, è per la donna quella della casa, del focolare, dell'*oikos*, fondata sul legame del sangue. Per suo decreto si appartengono madre e figli, fratello e sorella. Essa vale per Clitemnestra come per Antigone o per Elettra. Solo tra consanguinei si spartisce vita e morte. Fidanzato o marito sono *altri*. La Legge più antica, precedente e pre-potente ogni scrittura, trova nella donna il suo campione. Eppure, ecco il tragico: proprio nei confronti della donna sembra che tale Legge non si possa o non si voglia più esercitare. Il colpo mortale inferto a Clitemnestra viene 'superato'. Quello contro Agamennone punito secondo l'antica Parola. Alla donna, che ci appare sulla scena tanto più forte, una leonessa (*Agamennone* 1258-1259), ferma nel suo proposito, maturato negli anni, non vien data alcuna 'ragione'. E così neanche alla figlia sgozzata, 'persona' di Artemide. Invece, al condottiero così facile da persuadere, così freddo al suo ritorno nell'incontro con la sposa, pronto a dividerne il letto con la preda troiana, gli Olimpici concedono vendetta. La sua anima non vagherà *mal-contenta* per l'Ade come quella del padre di Amleto. Ed è solo contro Egisto (vendicatore del padre a sua volta) che Amleto si sarebbe comunque scagliato, fosse stato un eroe tragico, un eroe della decisione, e non il simbolo della moderna *insecuritas*. Il pensiero di poter vendicare il padre anche sulla madre, se può averlo sfiorato un istante, Amleto l'ha subito rimosso. Oreste, invece, sa bene l'orrore del suo gesto, il bando che lo attende; in Euripide giun-

gerà a chiamare *amathia*, follia, il vaticinio di Apollo e a chiedersi se non fosse stato un demone maligno a pronunciarlo (*Elettra* 969-981). Tuttavia lo compie. E verrà purificato. Non solo, allora, due Dikai, ma la Dike di sotterra è doppia a sua volta. A essa la donna si appella invano; mentre lei va errando con le ferite destinate a restare aperte e sanguinanti, le Erinni dormono (*Eumenidi* 94). Tacciono ormai le dee della Terra?

Straordinaria scena, rammemorante la catastrofe di un Evo, nella quale si stacca dal fondo mediterraneo-pelasgico, matriarcale più insondabile la Dike dei nuovi dèi olimpici, *ladri* dell'antica Dike («Ah figlio di Zeus, *epiklopos pelei*, da ladro vivi» *Eumenidi* 149), capaci di umiliare divinità antichissime. Per tutti il passato è un macigno, eppure solo al giovane dio è concesso conciliarsi a esso. La donna lo subisce e basta. Al suo fare succede il puro *pathein*, inguaribile sofferenza. Chi agisce deve patire (*Coefore* 313), questa parola vale per tutti i mortali, maschi e femmine. Ogni azione sta al centro di cerchi infiniti di effetti. Ma soltanto ai giovani dèi è dato il potere, *kratos*, che l'agire, nel senso del *dran*, non si concluda nel *drama* di un patire immedicabile. Agendo essi debbono, sì, soffrire, ma soffrendo agiscono ancora, e precisamente agiscono l'atto supremo, quello dell'apprendere, e apprendendo infine si purificano. Anche Clitemnestra *fa*, decide in perfetta coscienza, senza pentimento: «questo ho fatto e certo non lo nego» (*Agamennone* 1380 – l'eroe assume in sé *radicitus* il proprio destino, e Clitemnestra ha qui la stessa voce della figlia Elettra e di Antigone, *alektra* anch'essa, entrambe private del letto nuziale, ed entrambe pronte a scendere in lotta col proprio stesso sangue per realizzare ciò che hanno deciso: Elettra contro Crisotemi, Antigone contro Ismene), ma il suo fare non ha rimedio, non trova medicina. Il pathos sempre *fiorisce*, *anthei*, per chi non è morto (*Coefore* 1009); per nessun mortale, maschio o femmina, vi è 'salvezza'. E tuttavia per Oreste il pathos *fiorisce* fino al *mathos*, balsamo indispensabile per vivere ancora, mentre il proprio *dran* condanna Clitemnestra a una sofferenza infinita. Per lei non si armonizzano le grandi massime fatali, i due principi inalterabili: «Chi agisce deve patire» (*Agamennone* 1564) e «Solo a colui che ha sofferto Dike accorda il *mathein*» (*Agamennone* 249-250). Per

lei non si apre la strada del *phronein*, e cioè quella della 'grande Legge': «*to pathei mathos*» (ivi 176-178). Vince il macigno del passato solo chi lo *comprehende* in sé, lo riduce a contenuto del suo sapere, soltanto colui la cui *mens* è giunta ad afferrarlo, a tenerlo in pugno. Questa *catarsi* non è concessa a Clitemnestra. Il suo *pathos* rimarrà senza 'misura', folle dolore, non saprà temperarsi nel *phronein*. Certo, per tutti tremendo è decidere: «*dysmacha d'esti krinai*» (*Agamennone* 1561); sempre l'agire nel senso tragico del *dran* comporta una *krisis*, un mutamento di stato, una catastrofe. E tutti lo devono imparare. Ma al dolore di Clitemnestra sembra proibito 'svolgersi' fino al *mathos*. Né il figlio, nel proprio sapere, mostra l'intenzione di 'assumere' in sé quella pena. Egli non ha una parola di comprensione per il *dran* e il *pathos* della madre. Egli ne rimane essenzialmente l'assassino. E dalle Erinni è abbandonata. Eppure anche Clitemnestra, dopo il suo delitto, aveva pregato che la catena di sangue degli Atridi si spezzasse; ma nessun dio l'ha ascoltata. Agamennone, l'assassino di sua figlia, delle cui colpe e della cui *hybris* il Coro si mostra ben consapevole (*Agamennone* 799-804; perfino del *kleos*, della fama immortale dell'eroe, dubiterà l'ultima sapienza tragica: Euripide, *Oreste* 17), continuerà invece a ricevere gli onori della sua città. La 'famiglia' è ormai quella in mano agli dèi dell'Olimpo e della polis, quella fondata sul potere del maschio. Senza il suo potere essa sarebbe impensabile, e perciò è lui che va 'salvato'.

Potente rimane la memoria della Madre – della Notte del suo grembo, più arcaico di ogni paternità: «Oh Notte madre mia – invocano le Erinni, dèmoni-custodi di questa memoria – ascoltami! Il figlio di Latona mi disonora»: *Eumenidi* 322) – e tuttavia troppo debole, alla fine, di fronte alla potenza dei nuovi dèi. Clitemnestra non trova posto sul nuovo Areopago. La *krisis* che il loro *kratos* impone è davvero de-cisione irrevocabile da un mondo. Mai 'salto' di civiltà e di Evo è stato più poderosamente rappresentato e in forma più *pura*, più lontana da ogni 'apologia' cortigiana del nuovo potere. L'intera tragedia potrebbe, anzi, dirsi una drammatica interrogazione sui fondamenti, sulla stabilità e legittimità di quest'ultimo. Perché i suoi interni contrasti? Che significa il suo intimo contraddirsi? Ovunque si rincorre la stessa doman-

da: quale Zeus onorare? Quale il suo vero nome o come esige di essere chiamato? E l'interrogazione è immediatamente *azione*, è *decisione*. Mai il destino potrebbe imporsi sopprimendo il *dran* dell'eroe, poiché in lui abita la perfetta coscienza che un potere divino *rivoluzionario* si è affermato, un potere che ha segnato una radicale rottura con un Ordine antico. Ma, per quanto forti siano i nuovi sovrani dell'Olimpo, neppure essi potranno annichilire il Passato, eterno, poiché proprio ciò che è passato non può morire, mentre ciò che ha avuto origine e vive dovrà per necessità finire. È la profezia di Prometeo, che permea di sé tutta la sapienza tragica, profezia con la quale il comando, il *kratos* di Zeus deve cercare in tutti i modi di armonizzarsi – ma che proprio per questo bisogno mostra di non essere mai 'pieno'. Gli eroi sulla scena del mondo lo soffrono, lo apprendono, lo dicono: il nuovo potere si è costituito *trasgredendo* un'antichissima Dike. Una grande *katastrophe* ha avuto luogo. Tutti lo riconoscono, non le Erinni soltanto (*Eumenidi* 490). Ma il mondo che tale catastrofe inaugura è quello stesso dove audacia, temerarietà e *hybris* dominano. Il grande Coro delle *Coefore* (585 sgg.), presentimento di quello dell'*Antigone*, lo dichiara con disincanto solenne: *polla deina*, molti tremendi orrori nutre la terra, nutrono i recessi del mare, e il furore dei venti e dei fulmini del cielo reca rovina, «ma la smisurata audacia della mente dell'uomo e la sfrenata brama di donne temerarie chi potrà dire a parole?». Ogni agire cui i mortali sono costretti, e senza la sofferenza che l'accompagna nulla potrebbero imparare, sarà sempre in pericolo, sempre minacciato da tale 'mente'. Tuttavia è necessario cercare di aprirsi la via, *diaporein*, oltre la catastrofe; perché il suo *deinon* giunga a purificarsi è necessario che il presente faccia proprio quel Passato. Occorre che il macigno del 'così fu' divenga pietra di fondazione. Ma riesce davvero questa prassi suprema? Può davvero il *dran* dell'eroe apparire una decisione così *costituente*? È reale, è fondata la 'risoluzione' cui aspirano insieme mortali e nuovi dèi, quella catarsi che il poeta esalta e con tutta l'anima vuole rappresentare?

Guai ai vincitori, ammoniscono continuamente i Cori dell'*Oresteia*. Guai ai condottieri che si ricoprono di «gloria eccessiva»; essa richiama su di sé il fulmine di Zeus; la fortuna suscita in-

vidia (*Agamennone* 461 sgg.). Sovvertitore e invidioso appare il dio stesso anche a colui che testimonia davvero delle vicende dei mortali, agli occhi dell'*histor*, Erodoto. Peccherebbero di *hybris* e cadrebbero in rovina, uomini e dèi, se non sapessero accordarsi all'antica Dike, avocare a sé gli antichi dèi. La vittoria è un *miasma*, se il vincitore non riesce a conciliarsi col sangue che ha necessariamente spanto. «Che non sia mai distruttore di città, *ptoliporthes*» si augura il Coro dell'*Agamennone* (472). La conquista di Troia è origine di infinite sciagure poiché, a differenza del modello dell'autentica vittoria, quella di Salamina, in essa ogni sapienza tragica era mancata. E tuttavia la pace che la tragedia inscena è sempre la pace dei vincitori. Prima essi trionfano e poi 'donano' la loro costituzione, la loro *politeia*. È essa davvero capace di conciliare a sé le Erinni, o le costringe soltanto? Riesce a convincerle o sanziona semplicemente la loro definitiva sconfitta? Avrà quella pace la forza di far cessare il 'coro' orrendo che la menade del lutto, Cassandra, ode provenire dalla casa degli Atridi, le voci di quel simposio di sangue umano, di quell'Ate *protarchon*, risalente a Tantalò, da cui si è scatenato tutto il loro destino (*Agamennone* 1186 sgg.)? Per quanto grandiosa appaia la scena finale delle *Eumenidi*, è impossibile non ascoltarvi ancora l'inaudita violenza dei contrasti, il dar di cozzo delle menti e delle passioni, le voci di quei cori, mai tanto protagonisti, mai così intensamente *personae* del dramma, come nell'*Orestea*. Certo, alle Erinni-Eumenidi viene garantito il potere di chiudere o aprire la porta da cui escono i miasmi dell'Ade. Ma di punire il matricida che vendica il padre non viene concesso. Certo, è il voto di una dea a decidere l'*agon*. Ma quale dea? La testimonianza somma che non è la donna il fondamento necessario della casa. Atena lo afferma con spietata franchezza: ella sta dalla parte del maschio. Questo è il perno stesso della *katastrophe*, il suo passaggio fatale: esso ha luogo nel momento in cui l'antica Dike 'accetta' di entrare in tribunale; in quell'istante essa accoglie la sfida dell'*agon* dialettico per eccellenza e accetta perciò di sottoporsi al suo giudizio. Qui tutto si fa *logos e scrittura*. Qui non potrà essere ammessa altra evidenza che quella razionale e la *Peitho*, la Persuasione, che da essa sola proviene. Qui si afferma l'Apollo del Logos – e quello dei *lupi*, quello

che aveva preteso il sangue di Clitemnestra, sembra per sempre 'superato'. Se il processo catartico non avesse avuto valore anche per lui, all'infinito si sarebbe protratto il conflitto tra la sua *facies* feroce e quelle delle vergini tremende. Atena, l'Atena della polis dove tutti amano la *sophia* (Tucidide), 'convince' perciò non solo le Erinni, ma lo stesso Apollo, che cessa di essere il Loxia, l'Obliquo, Lux obliqua, e inizia la sua carriera di Lux *intellegibilis*. Che il suo arco deponga il nome di morte e assuma finalmente soltanto quello di vita!

Ma forse che il dio non continua a essere anche quello che distrugge Cassandra (*Agamennone* 1086)? Chi vendica la violenza che la figlia di Priamo ha patito? Clitemnestra ha dovuto commettere un'ingiustizia per obbedire alla propria Dike – ma quale ingiustizia ha commesso Cassandra? Il suo canto straziante è come mai fosse stato nel dibattito sull'Areopago. Il *logos* lo ignora. È lui l'arma che irrompe, più potente di tutte, tra l'arcaica scena dell'*Agamennone* e quella sull'Areopago, colle di Ares. È lui l'arma capace di mediare, dialettizzare, armonizzare i contrari. Ma in questo *ergon*, dimostrando tale *energeia*, è sua e soltanto sua la vittoria. L'affermarsi della mediazione non è che il suo stesso prevalere. Arma essenzialmente 'umana'? Arma, per come si manifesta, dell'uomo *maschio*, *vir-tus* che gli appartiene. Suo è il *giudizio*. Maschi sono tutti i giudici, guidati dalla dea che di sé dice: «Tutta, tutta del padre io sono!» (*Eumenidi* 738). Il mito narrava di una corte del tribunale composta da dèi, ma l'Evo nuovo impone il mutamento: il *logos* è il dono degli dèi nuovi all'umanità nuova. Il giudizio, la *krisis* è sua *res* ormai; i mortali ne sono *responsabili*. Ma dell'umanità che conduce la *cosa-causa*, dell'umanità che non solo è dotata di *logos*, ma si manifesta effettivamente capace di impiegarlo come un arma e fonda su di esso il proprio potere, non sembrano partecipare Clitemnestra e Ifigenia, Erinni e Cassandra.

Siamo tuttavia al primo passo. Tutto è ancora *in dubio*, pieno di memorie e angosciosi presentimenti. Che potranno ancora fare le Erinni sconfitte? che cosa scatenare? Il voto di Athena risulta perciò ancora necessario; solo a una dea potrebbero piegarsi, infatti, le *Semnai*. A nessun compromesso mai avrebbero potuto

cedere patteggiando con i mortali. E tuttavia il tribunale del *logos* è stato irrevocabilmente stabilito. Ha sede nel cuore della polis. Qui Dike verrà d'ora in poi amministrata, per accordarsi ai *nomoi* della città, alle sue leggi scritte. Qui se ne darà la giusta interpretazione. A giudici mortali, al loro *logos*, il compito di esprimerla-incarnarla. Athena li ammonisce con il loro stesso linguaggio; non evoca il mito, anche se ne ha l'aria; non suscita timore del Passato, in quanto tale, per la sua insondabile arcaicità. Ai giudici la dea fa intendere che ad essi, alla polis, conviene non decretare la fine delle Erinni. È crollata la casa di Dike, gridano le Vergini, e dunque verrà meno il terrore che assale i mortali per la punizione che segue alla colpa. Il *ragionamento* esige che tale terrore sia conservato! Senza la faccia *saeva* del culto delle Erinni come obbediranno alle stesse leggi i mortali a due teste? «Chi sarà mai *endikos* dei mortali se nulla avrà da temere?» (*Eumenidi* 699). *Deinos* il *nomos* deve restare. Le Erinni non vanno cacciate. Occorre stabilire una razionale *synoikia* (*Eumenidi* 916) con esse, affinché la polis, il grande *artificio* politico, appaia bene fondato. Ma con questo le Erinni vengono 'addomesticate' ai piedi del nuovo tribunale, finiscono con l'apparirne esecutrici degli ordini e dei verdetti. Una sorta di tremenda *polizia* del Logos sovrano, una dimensione della sua *violenza legittima*. Puzza di inferno per forza il diritto penale, diceva Simone Weil.

Chi ha vinto, insomma? *Zeus agoraios* (*Eumenidi* 973), senza dubbio: lo Zeus maestro della parola che risuona nell'agorà, che insegna a convincere attraverso l'arma del *logos*. E anche le Erinni dovranno venerarne la dea: Peitho ha nome, «piacere e incanto» della lingua di Athena (*Eumenidi* 885), lingua che non tanto lenisce le ferite, blandisce, affascina e seduce, quanto argomenta, dimostra, sa render ragione delle proprie idee e dei propri fatti. Chi le si oppone o col tempo la impara e partecipa al suo dominio, o si ritira nel silenzio. Le Erinni sembrano volerla apprendere. A Clitemnestra anche questa 'scuola' è negata. Quale *discorso* convince le Vergini (Vergini ancora dopo esser state vinte dal *logos*)? Aveva detto la Donna: nessuna colpa più imperdonabile del matricidio. Tra tutte le azioni sacrileghe, quella che uccide il grembo che dona la vita è la più esecranda. 'Corretto', risponde

Apollo, se la madre fosse *madre*, ma non lo è. Madre è solo un nome. La Donna altro non è che il contenitore del seme, o al più il suo ospite, *xenos*, ospite e straniero. Solo lo sperma genera. Solo il maschio è fattore, *procrea*. Suo soltanto il *tiktein*, ogni forma del fare in cui sia implicita l'idea del creare, e proprio Athena ne è vivente testimonianza, la figlia del Padre (*Eumenidi* 657-666). Davvero tremendo diviene il generare per la Donna nell'Evo che si annuncia («deinon to tiktein estin» Sofocle, *Elettra* 770), se addirittura il *tiktein* finisce con l'esserle negato. Come possono le Erinni ammutolire di fronte a tale violenza? Neppure tentano la difesa dello *xenos*, rivolgendosi così agli dèi: «Apollo, Atena, se ospite è la Donna, ospite anche il figlio. Non vi dovrà essere legame di *xenia* tra loro? Non è Zeus il *philoxenos* per antonomasia? È lecito perciò all'ospite Oreste massacrare impunemente l'ospite Clitemnestra? O essi vanno considerati semplici *echthroi*, puri *inimici*? Ma, allora, entrambi hanno il diritto di annientarsi. Se la nascita, poi, del figlio dal solo seme maschile è dovuta alla benevolenza degli dèi, ancora più gli dèi dovrebbero essere ritenuti responsabili della *philoxenia* del nuovo nato». No, nessun discorso delle Erinni contraddice quello apollineo-ateniese. E necessariamente, poiché le Erinni non appartengono all'Evo del Logos, alla sua *hybris* che si veste di scientifica evidenza. Avevano detto le antiche Vergini: «non credo che le mie *timai* possano essere vinte *logoi*, dal logos» (*Eumenidi* 227). E invece proprio questo è avvenuto.

Perché, malgrado tutto, le Erinni vanno 'salvate' e la polis deve farsele benevole? Perché il terremoto che si scatena nell'*Agamemnone*, gli insanabili conflitti che ne dominano la scena, potranno essere conosciuti e, attraverso la conoscenza, sopportati, ma eliminati mai. Essi resteranno sempre, minaccia immanente in ogni *synoikia*. La casa dei mortali non sarà mai una ferma dimora, poiché nessun farmaco può guarire la loro natura dal volgersi sempre all'*hybris*. Solo governarla o amministrarla è possibile; col *vulnus* che la marca ontologicamente valgono soltanto tregue, armistizi. Attraverso il nesso di dolore e conoscenza il mortale giunge a esser pronto ad affrontare i mali, il *proprio male* anzitutto, non certo a 'redimersi' da essi. La linfa del suo sangue, da cui scaturisce *hybris*, è una fonte perenne. Qui il legame inscindibile

tra destino, *ananke*, e colpa. Gli eroi imparano tutti a saperlo: se è la sorte della stirpe che colpisce Agamennone e Clitemnestra, è sempre la loro mano, guidata dalla loro mente, a uccidere. Innocenza non esiste – se non forse per qualche straordinaria figura di donna: Polissena, Ifigenia, Alcesti... Il destino fa tutt'uno col *daimon* che costituisce il carattere dell'eroe. L'inesorabile, il necessario non si dà altrimenti che *incarnandosi nel dran* che egli decide. Il conflitto tra le *timai* divine è il suo *drama*, intimo al suo essere – fino a immedesimarsi, in Euripide, con quest'ultimo («tutte le pazzie sono Afrodite per i mortali»: *Troiane* 989; «penso che ad attribuire agli dèi la propria infamia sia questa schiatta di omicidi»: *Ifigenia in Tauride* 389-390). È il conflitto, faccia a faccia, tra eterno Passato e il Presente gravido di presentimenti e aneliti, tra diversi ordini o *nomoi* che minacciano di lacerare la cosmica Dike, tra la finitezza di ogni figura umana e divina e l'Infinito, *apeiron*, che l'avvolge e da cui proviene.

Solo per *ananke* Agamennone ha sgozzato la figlia? No, certo; poteva non volere la distruzione di Troia e il crimine non sarebbe stato commesso. Il rimedio annunciato da Calcante non sarà stato più grave dei mali? Che cosa è voluto dal dio e cosa no? Solo il dio è causa? Il Coro lo sostiene e nega a un tempo: «Che mai possono compiere i mortali senza Zeus?», «Tu innocente, *anaitios*, di questo delitto? Chi potrà testimoniario?» (*Agamennone* 1487; 1505-1506). Improbabile risolvere l'enigma. Nessuno, comunque, senza colpa di fronte alla necessità. Del Necessario è elemento essenziale la colpa stessa, più radicalmente ancora: il fare, il *dran*, la decisione che l'eroe assume, e che egli soltanto può compiere. E la stessa *hybris* che ne agita la figura, e ne minaccia dall'intimo il naufragio, appartiene al destino della necessità; perciò essa nulla ha di psicologico. La superbia di Agamennone, che si vanta, come prima l'araldo, di aver rivoltato il suolo della sacra Ilio, distruggendone altari e statue di dèi, quella superbia che Clitemnestra smaschera così teatralmente convincendolo a essere ricevuto come un monarca orientale, è colpa sua, *vulnus* del suo carattere, e di nessun altro, non imputabile ad alcun comando o vaticinio divino. È lui soltanto il leone affamato che si sazia di sangue regale (*Agamennone* 827-828); ma che questo leone balzi fuori, come

gli armati achei dal ventre del cavallo, balzi fuori con tutta la sua propria volontà e energia, è necessario, intramontabile segno del carattere dei mortali. Lo stesso vale per Clitemnestra: superba, certa delle proprie ragioni, *intrattabile*, ricca di pensieri e raggiiri, di trame e di inganni, *polymetis*. Ella gode del sangue del suo uomo e lo afferma con parole di insuperabile superbia (e potenza poetica): «Eccomi, qui dove ho colpito, dove ho compiuto il mio *ergon*. Questo ho fatto e questo certo non rinnego. Lui non doveva sfuggirmi, scampare alla sua *moira*. Lo colpisco due volte, due volte geme, si accascia, gli cedono le membra. È già a terra, ma un terzo colpo gli sferro, come dono al dio di sotterra custode dei morti. Così caduto fremeva in sussulti. Dallo squarcio un nero fiotto di sangue erutta fuori, mi colpisce, e a me pare uno spruzzo di rugiada. E ne godo, non meno di come un campo di grano gode di una pioggia mandata da Zeus negli aperti calici delle spighe» (*Agamennone* 1379 sgg.). È furia quella di Clitemnestra, o da una Furia ispirata, come quella che aveva costretto sua sorella, Elena, a seguire il principe troiano. Una furia gelosa che si abbatte anche sull'innocente Cassandra, abbandonata e distrutta da Apollo. (Clitemnestra condannata dal dio ne è anche, per un verso, vendicatrice dell'offesa subita, quando la figlia di Priamo si rifiutò alle sue voglie). La volontà di Clitemnestra è nel suo atto perfettamente padrona di sé; la sua *hybris* è causa immanente al destino. *Hybris* e *Ananke* sono inseparabilmente congiunte nel dramma dei mortali. Dike contro Dike, superbia contro superbia, leone affamato contro leone affamato. Come 'domare' il contrasto? Come dare ai mortali *oikos* e *polis*?

Un'unica *catarsi* forse possiamo sperare: resistere alla Peitho di Ate, fuggire orgoglio e prepotenza, discernere nell'esercizio del potere *kratos* da violenza, da *bia*. Insomma: stare nella *misura*, riconoscere e rispettare i *metra* che ci connettono agli altri e al Tutto. Solo così la colpa può non trasmettersi da generazione a generazione, la catena del sangue interrompersi. *Misura* è la sostanza della nuova Dike, che *lampei*, sfavilla anche nelle case più povere, annerite dal fumo dei focolari, e onora chi vive rettamente, mentre volge altrove lo sguardo dai palazzi rivestiti d'oro e da chi ha mani imbrattate di sangue (*Agamennone* 774 sgg.). Ma che

rappresenta Misura se non l'essenza stessa del Logos? È il Logos soltanto che pretende di disporre della potenza capace di connettere e armonizzare ciò che appare opposto. È il Discorso l'energia che riduce i conflitti allo *Xynon*, al *Cum*, dove si rivela l'unità del molteplice. Zeus *agoraios* di nuovo? E come potrà, se è così, questo Zeus conciliare a sé veramente la furia di Clitemnestra e il suo assassinio invendicato? Dalle mani imbrattate di sangue di Oreste la nuova Dike ha pure volto lo sguardo. Ma non da quelle della madre. Né la Misura, unico *medico*, che si invoca, sa trovare una parola contro il discorso sull'Areopago che ha ridotto la donna a un mero ospite del seme. L'offesa alla Terra non viene né meditata né mediata. Quale *filosofia* saprà farlo? La promessa di questo inquietante prodotto del Logos consiste appunto nel saper insegnare l'effettivo superamento delle antiche Erinni, nel chiudere il circolo *pathos-mathos* con l'affermazione di un sapere, di un *mathema*, che *sta*, in cui *trapassano* gli enigmi degli antichi dissidi. Ma dopo aver ascoltato *l'Agamennone*, averne percorso le ferite, è questa 'missione' davvero credibile? Fraterna, intramontabile inimicizia tra filosofia e tragedia.

ABSTRACT

The *Oresteia's* main themes are the conflict between Dike and Dike and the canonization of the past, based on the sacred and eternal value of the dead. These two trends aim towards a balanced reconciliation based on the logos; however, they leave the grief of female humanity unsolved and unrevenged.

KEYWORDS

Oresteia, Erinyes, tragedy, philosophy, Dike.

ENRICO CORTI

Dalla paura tragica alla concordia politica nel teatro di Eschilo*

Il φόβος come strumento drammaturgico

Nelle tragedie eschilee, scriveva nel 1928 Bruno Snell, la consapevolezza che il coro aveva dell'ostilità del mondo esteriore si scarica nel terrore¹. Accanto alla domanda tragica per definizione «che fare?», aggiungeva, si colloca così l'interrogativo «che succederà?». Scopertamente debitore dei concetti aristotelici di pietà e paura, il filologo tedesco delineava un quadro delle accezioni di φόβος, centrale nel teatro di Eschilo².

Il caso delle *Eumenidi*³ è particolarmente significativo: il drammaturgo, nell'esperare il lato oscuro della paura indotta dalla situazione tragica, la individua come strumento di cui la città deve fare buon uso nell'amministrare la giustizia ed educare gli individui⁴.

Il dramma è caratterizzato da una netta contrapposizione fra apertura ed epilogo che, ricollocata nel quadro più ampio della trilogia di cui fa parte, nel finale sembra ricomporsi contro le aspettative del pubblico⁵ e a prezzo di pesanti compromessi.

* Desidero in questa sede ringraziare il prof. Guido Paduano per aver accolto questo contributo, l'anonimo referee per i preziosi suggerimenti e, in particolare, la prof.ssa Anna Beltrametti, cui questo scritto deve moltissimo.

¹ SNELL 1969, pp. 46-47.

² Classico sulla paura in Eschilo è DE ROMILLY 1958.

³ Per le citazioni del testo di Eschilo ci si basa sull'edizione oxoniense di PAGE 1972, ma si tengono presenti sia l'edizione approntata da WEST nel 1990 per la Teubner che gli studi su Eschilo pubblicati dal filologo inglese nello stesso anno (WEST 1990, pp. 264-295).

⁴ Imprescindibile su questo tema è DI BENEDETTO 1978, pp. 205-222.

⁵ Almeno a una lettura superficiale la trilogia sembra, infatti, terminare con una riconciliazione generale. PORTER 2005 mette però in guardia da interpretazioni troppo fiduciose in una costruzione lineare e positiva delle *Eumenidi* (in part. pp. 313-319).

L'apparente inconciliabilità di cui parlava Snell⁶ risulta, infatti, progressivamente filtrata mediante la dinamica δίκη | φόβος, attorno alla quale si articolano la tragedia, la trilogia e le vicende della *polis* che ne è lo scenario e che nel testo viene rievocata, Atene. Il terzo dramma, *Eumenidi*, si conclude, infatti, nella città⁷, scoprendo, con la menzione eziologica della fondazione dell'Areopago⁸, i riferimenti all'attualità più trattenuti nelle due tragedie precedenti. Nel cruciale snodo cronologico⁹ fra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni cinquanta del V secolo, la produzione di Eschilo sembra particolarmente sensibile al complesso di eventi storici che ne fanno da cornice politica: corrispondenze precise sono state rilevate per la trilogia di cui fanno parte le *argive*¹⁰ *Supplici*, datata al 463 – o forse al 461¹¹ –, e per l'*Oresteia*, del 458.

Se si leggono in sequenza diretta alcune scene delle *Eumenidi*¹², si coglie una reiterata, oltre che condivisa tra uomini e dèi, esigenza di pace, equilibrio, ordine, concordia interna e moderazione che sembra voler compensare la violenza della storia in corso. Tanto le Erinni, non ancora trasformate in Eumenidi, quanto Atena affermano che l'Areopago, di cui nella finzione tragica si mette in scena l'istituzione, debba essere riconosciuto come sim-

⁶ SNELL 1969, p. 169.

⁷ Su Atene nelle *Eumenidi* si veda SAÏD 2008. Su Eschilo e la politica si vedano PELLING 2000, pp. 167-177; GOLDHILL 2000; FUTO KENNEDY 2006.

⁸ Sul rapporto fra tragedia e contesto storico si rimanda a GOLDHILL 2000, SOURVINOU-INWOOD 2003, pp. 231-251 e BELTRAMETTI 2011, pp. 13-30. Sull'Areopago vd. DI BENEDETTO 1978, pp. 222-229.

⁹ Per un quadro di questa fase si rimanda a BETTALLI 2006, pp. 155-159 e CORSARO, GALLO 2010, pp. 107-114.

¹⁰ Per Argo nella tragedia greca vd. SAÏD 1993. Fondamentali per lo studio del ruolo di Argo nel V secolo e la sua presenza nella tragedia di V secolo sono, da un lato, BEARZOT 2006 e, dall'altro, PATTONI 2006.

¹¹ La maggior parte degli studiosi accetta la data del 463 per la rappresentazione delle *Supplici*, anche se SOMMERSTEIN 1996, pp. 403-409 propone il 461 con argomenti che mostrano come la tragedia rifletta eventi del 462. SCULLION 2002 propone di far risalire la datazione della trilogia al decennio 480-470, ma GARVIE 2006 cerca di confutare le argomentazioni di Scullion ribadendo che si tratta di un'opera della piena maturità di Eschilo con molte analogie con l'*Oresteia*, senza però sposare la tesi di Sommerstein che colloca la trilogia nel 461. Contraria è PATTONI 2006, p. 170.

¹² I versi di celebrazione dell'Areopago (681-708), il canto delle Erinni (517-532), l'augurio di Atena (858-869) e le promesse delle Eumenidi (976-987).

bolo fondamentale della città, ἔρσμα χώρας, σωτήριον πόλεως, φρούρημα γῆς¹³, come dimora di Giustizia (Δίκη: 525, 539 e 700), Rispetto (Σέβας: 539, 690, 697 e 700) e Paura (Φόβος: 517 e 691), le personificazioni che danno corpo a tre valori fondanti della città.

Aristotele nella *Poetica* individuava come specifico effetto degli spettacoli drammatici sul pubblico «pietà» (ἔλεος) e «paura» (φόβος). Pietà si ha quando si vede qualcuno subire una sventura immeritata; paura si ha quando tale sventura colpisce chi ci appare simile¹⁴. Φόβος svolge, dunque, un ruolo fondamentale tanto nella fase della composizione poetica, quanto in quella della fruizione in cui lo spettatore vive le emozioni che autore e spettacolo mettono in moto con la rappresentazione. Esistono differenti livelli di manifestazione della 'paura'¹⁵: nel teatro di Eschilo, in particolare, l'emozione innescata dalle parole e dalle situazioni tragiche, fittizie, tende a intrecciarsi e a confondersi strumentalmente con il clima della città storica, con il terrore suscitato dalle violenze della lotta per il potere, fino ad essere convertita, nelle *Eumenidi*, in efficace misura di controllo sociale e politico a garanzia di un equilibrio e di una giustizia fondati sul *logos* in quanto ragione e parola. Se, infatti, nei primi drammi (*Persiani* e *Sette*¹⁶) la paura sembra contenuta nella dimensione poetica del testo, tra personaggi e situazioni drammatiche, nelle *Supplici* e nell'*Orestea* la paura sembra incrociare un tema politico capitale in quegli anni.

Tra *Supplici* e *Orestea*, specie con le *Eumenidi*¹⁷, sono state rilevate importanti continuità. Nelle *Supplici* i livelli della paura si

¹³ AESCH. *Eum.* 701: «difesa del territorio e salvezza della città»; 706: «baluardo della terra».

¹⁴ ARIST. *Poet.* 1449b 24-28. LANZA 1996.

¹⁵ JÄKEL 1975. Per un'analisi della messinscena della paura vd. SCHNYDER 1995.

¹⁶ In questa tragedia φόβος rappresenta un sentimento di attesa di un male imminente – la caduta di Tebe (78). Le armature di sei degli eroi sono peraltro descritte mediante il ricorso al lessico della paura (386, 498-500). Tanto la parodo (78-181), quanto il primo episodio (182-286) e il primo stasimo (287-368) propongono come tema centrale la paura resa lessicalmente con una certa insistenza: dieci sono i derivati di φόβος e quattro i derivati di τάφος. Sullo speciale punto di vista adottato nei *Persiani*, anche in relazione alla paura, vd. PADUANO 1978.

¹⁷ Per una puntuale analisi delle analogie fra *Supplici* ed *Eumenidi* vd. PATTONI 2006, pp. 173-189.

moltiplicano e la tensione si concentra in due momenti ben precisi: nelle prime scene si può percepire la paura collettiva delle Danaidi che temono l'arrivo dei figli di Egitto e la costrizione alle nozze (224), cui si affianca la paura personale di Pelasgo, che pare prefigurare quella di Agamennone o di Oreste¹⁸; successivamente, dopo aver ottenuto garanzia di aiuto e protezione da parte di Argo e averne benedetto le terre, anziché trovare pace, le Danaidi precipitano nuovamente nel terrore alla vista della nave degli Egizi. Di nuovo φόβος diventa dominante (710 sgg.¹⁹), espressa dall'alternanza di lamento e preghiera che portano alla domanda τί πεισόμεθα (777), «cosa ci accadrà?»²⁰. Sarà ancora Pelasgo, con il suo potere, a risolvere questa nuova e ultima 'Φόβος-Situation', allontanando l'araldo degli Egizi e placando le donne. Nell'*Oresteia*, invece, non è il potere a vincere la paura, ma la paura a sostenere il potere e i rapporti di forza tra i personaggi. Tanto l'*Agamennone*, quanto le *Coefore* si aprono all'insegna della paura²¹.

¹⁸ Come gli Atridi, infatti, Pelasgo è combattuto fra due scelte, entrambe gravose per la città: da un lato, accogliere le supplici e provocare una reazione dei cugini delle Danaidi che porterà la guerra in città; dall'altro, respingerle e provocare una contaminazione per Argo e violare le leggi dell'ospitalità, scatenando l'ira di Zeus (κότος), ὕψιστος ἐν βροτοῖς φόβος, «paura suprema fra i mortali» (479). Di fronte all'ineluttabilità della scelta fra due mali, Pelasgo pronuncia parole (379-380: ἀμηχανῶ δὲ καὶ φόβος μ' ἔχει φρένας | δοῦσαί τε μὴ δοῦσαί τε καὶ τύχην ἔλειν, «sono incerto e la paura mi opprime nell'animo: agire? non agire? tentare la sorte?») che sembrano anticipare, da un lato, il monito di Apollo a Oreste del v. 88 delle *Eumenidi* (μὴ φόβος σε νικάτω φρένας, «non farti vincere dalla paura») e, dall'altro, il τί δοῦσῶ; di Oreste (*Ch.* 899).

¹⁹ In particolare, i versi 734 e 784-786: «Il mio animo non sarebbe più senza timore (ἄφρικτον): mi balza il cuore oscurato. Mi ha colpita ciò che mio padre ha visto: per il terrore vengo meno (οἰχομαι φόβῳ)». Si accoglie la lezione ἄφρικτον (adottata già nell'edizione da MURRAY 1937 e MAZON 1984) in luogo di ἄφικτον, presente in M (Mediceo Laurenziano XXXII, 9, fine IX | inizio X secolo) e proposto nell'edizione oxoniense di PAGE 1972.

²⁰ Nel breve giro dei versi 734-738 ricorrono φοβοῦμαι, περίφοβον, τάρβος, δείματι.

²¹ Nella prima tragedia nel buio della notte risalta la paura della guardia (12-19). Nelle *Coefore* spicca la paura delle donne che temono persino di pronunciare la formula di scongiuro (GARVIE 1986, p. 59) che Clitemnestra, a causa di uno spaventoso incubo, le aveva incaricate di compiere con libagioni sulla tomba del marito (46-47). In entrambi i prologhi è la paura ad avviare l'azione per mezzo di personaggi secondari che preparano la paura dei personaggi primari. La paura della guardia, da un lato, prelude al terrore di Cassandra e di Agamennone, rivissuto da parte del coro nel raccontare l'antefatto, la paura delle donne del coro, dall'altra, introduce il terrore

In queste due tragedie aleggia certo ancora il φόβος tipicamente eschileo, inteso come percezione di disgrazie imminenti interne alle vicende mitiche rappresentate: così nell'*Agamennone* operano i presagi deliranti e veridici di Cassandra²², a questo conduce l'angoscia (δειμα) di 975-1034. Ma le *Coefore* superano la rappresentazione della paura introducendo fin dal prologo il tema politico (55-59): «Il rispetto (Σέβας), che in precedenza invincibile, indomabile, incontrastabile penetrava nelle orecchie e nel cuore del popolo ora è lontano: e si ha paura (φοβείται δέ τις)». In questi versi si profila il nesso fra σέβας e φόβος, due condizioni che tenderebbero a elidersi reciprocamente: dove abita l'uno (il rispetto) non dovrebbe esserci spazio per l'altra (la paura). Sarà Oreste, nel finale (1021-1050), rivendicando la legittimità del matricidio e preparandosi a partire per Delfi, a riprendere il tema con i motivi che saranno al centro del terzo dramma²³.

Il φόβος come tema e strumento di controllo sociale

Nelle *Eumenidi* la paura governa sintassi e semantica. La tragedia si apre con l'orrore provato dalla Pizia di fronte allo spaventoso spettacolo (34 sgg.). Accingendosi a entrare nel tempio, la donna scoppia in un grido che provoca una variazione nella curva delle emozioni di questa tragedia. Si tratta per ora del convenzionale φόβος poetico che serve a incorniciare la descri-

della regina al pensiero della vendetta di Oreste, manifestata nel sogno ma esclusa alla fine dell'*Agamennone* (1434-1436). Di questo terrore il coro delle *Coefore*, una volta avvenuto il riconoscimento, informerà anche Oreste (*Ch.* 523 sgg.), che ne terrà conto nel consumare la sua vendetta (929-930).

²² Si vedano gli scambi di battute fra Cassandra e il coro a 1242 sgg. e 1295 sgg. (in part. 1306, 1309, 1316).

²³ La possibile follia di Oreste, quando egli stesso dichiara «finché sono ancora in senno» (1026); la rivendicazione della colpa del matricidio (1027); la contaminazione connessa con la morte (1028); la responsabilità di Apollo nell'iniziativa del matricidio (1029-1030) e la sua inevitabilità (1031-1032); la trasformazione dell'omicida impuro in un supplice in cerca di purificazione (1035); il trasferimento nel contesto delfico con cui la tragedia successiva prende avvio (1036-1039); lo stretto legame fra Oreste e Argo (1040-1047), determinante nella lettura delle *Eumenidi*; l'arrivo delle Erinni già descritte nei loro tratti mostruosi (1048-1050) delinea il clima nel quale si avvierà il terzo e ultimo momento della trilogia (KÄPPEL 1998, pp. 232-237).

zione²⁴ della scena del supplice contaminato (θεομυσής) circondato dalle bestiali Erinni²⁵ che per la prima volta sono rappresentate sulla scena del teatro ateniese²⁶. Al grido di orrore della Pizia segue l'intervento dei due patroni di Oreste e delle Erinni, che svolgono la medesima funzione drammaturgica nell'avviare la vicenda. Apollo, da un lato, protegge Oreste, assumendosi la responsabilità del matricidio e mandando il giovane ad Atene, una volta purificato; il fantasma di Clitemnestra, dall'altro, disturba il sonno delle Erinni, le pungola per svegliarle e le richiama al loro compito, alimentando il clima di paura che regna nel prologo (131-139)²⁷. All'incoraggiamento di Apollo a Oreste (μη φόβος σε νικάτω φρένας, «non farti vincere dalla paura», 88) corrisponde l'incoraggiamento di Clitemnestra alle Erinni: «Alzati! Non farti vincere dalla fatica!» (ἀνίστω, μή σε νικάτω πόνος, 133).

Con l'ὑμνος δέσμιος (306 sgg.)²⁸ viene sancito il passaggio da Delfi ad Atene. Oreste è supplice presso la statua della dea, circondato dalle Erinni. Atena, richiamata dal grido del supplice²⁹,

²⁴ Lessico e tematiche dell'*horror* ricorrono con una ben prevedibile frequenza: δεινὰ λέξαι, δεινὰ δορακείν «cose terribili da descrivere e da vedere» – denuncia la Pizia – la inducono a scappare all'esterno della dimora di Apollo. Nel descrivere una forma di paralisi articolare (μήτε σωκείν μήτε μάκταίνειν στάσιν), provocata dalla paura, che la porta ad andare a carponi (τρέχω χερσίν, οὐ ποδωκείαι σκελῶν) si paragona a un bambino (δείσασα γὰρ γράυς οὐδέν, ἀντίπαις μὲν οὖν). Il terrore provocato dal grido della sacerdotessa e dalle sue parole è accentuato dall'accurata descrizione dello spettacolo dell'impuro (θεομυσής) Oreste e della spaventosa schiera delle Erinni (θαυμαστός λόχος). La descrizione della visione della Pizia è condotta attraverso una tecnica ecfraistica che richiama il modo di procedere dello *Scudo* pseudoesiodico nella descrizione di figure come le nere Chere (Κῆρες κυάνεαι) di 248-257 o l'Ombra di morte (Ἀχλύς) di 264-270. Per un confronto vd. FRONTISI-DUCROUX 2006, pp. 42-50.

²⁵ Per questa scena di supplica vd. GÖDDE 2000, pp. 99-104 e BERNEK 2004, pp. 69-127, per le Erinni Di BENEDETTO 1978, pp. 230-287; LLOYD-JONES 1990, pp. 203-211; GEISSER 2002, pp. 376-398; FRONTISI-DUCROUX 2007; EASTERLING 2008 e il dossier della rivista «Métis» dell'annata 2006, *Avez-vous vu les Érinyes?*.

²⁶ Come ribadito da FRONTISI-DUCROUX 2007, p. 166, Eschilo fu il primo a portare sulla scena queste figure del mito, che sulla ceramica attica compaiono solo dopo la metà del V secolo e probabilmente per influenza dell'opera eschilea.

²⁷ Questo clima è favorito anche dai gemiti tormentati del coto. FRANCOBANDIERA 2008.

²⁸ FARAONE 1985 collega questo canto a un particolare tipo di *defixio* ('maledizione') in uso nell'Atene di V secolo.

²⁹ Per l'analisi di questa scena di supplica e per un confronto con un *pattern* narrativo analogo nelle *Supplici* eschilee si veda PATTONI 2011 (in part. pp. 136-144).

ritorna dal Sigeo dove stava amministrando le terre avute in bottino con la spartizione seguita alla presa di Troia. La dea trova di fronte a sé una scena analoga a quella che a Delfi si era trovata la Pizia: là l'*omphalos*, qui il *bretas* della dea.

Dopo aver sentito le parti, Atena istituisce un tribunale chiamato a giudicare i delitti di sangue, l'Areopago. Nell'ampia sezione istruttoria e poi deliberativa si impone quel gioco di contrapposizioni sui cui si fonda la tragedia: il conflitto fra divinità nuove e vecchie, fra due concezioni della giustizia, quella basata sul diritto di sangue e quella basata sulla legge³⁰; fra due mondi diversi, quello della tenebra e quello della luce, quello ctonio e quello olimpico. Si tratta di divinità di una generazione più antica, non sconfitta ma superata³¹, che si sentono oltraggiate dai giovani dei (Apollo e Atena). Il contrasto è tanto più efficace se in chiave drammaturgica è pensato come funzionale alla conciliazione finale: Apollo scaccia da Delfi dee che ad Atene troveranno non solo ospitalità ma anche riconoscimento con un culto pubblico³².

Le Erinni non sono, almeno nel teatro eschileo, rappresentanti di un mondo preolimpico. Lo dimostrano alcuni luoghi dell'*Oresteia* in cui compaiono agli ordini di Zeus, partecipando quindi del nuovo ordine da lui stabilito³³. Nell'*Agamennone*, per esempio,

³⁰ KYRIAKOU 2011, pp. 169-177.

³¹ Vi è costante insistenza sull'opposizione vecchio | giovane. Si vedano *exempli gratia*: 150 (γραιάς δαίμονας), 162 (οἱ νεώτεροι θεοί), v. 173 (παλαιγενεῖς δὲ μοίρας). Ancora, a 721-722 (ἀλλ'ἔν τε τοῖς νέοισι καὶ παλαιτέροις θεοῖς) e a 727-728 (ἀρχαίας θεάς) che però alludono a un'altra vicenda mitica; ancora, 731 (με πρεσβύτιν νέος). Ritorna questo tema nel *kommos* che conduce alla conclusione, 778 (θεοὶ νεώτεροι, παλαιοὺς νόμους), v. 848 (Atena alla corifea: γεραιτέρα γὰρ εἶ), 881-884 (parla Atena: πρὸς νεωτέρας ἐμοῦ θεὸς παλαιά).

³² Sul significato del finale delle *Eumenidi* nell'economia della trilogia si veda BACON 2001.

³³ Benché il teonimo (o epiteto di Demetra?) Erinni sia presente nelle tavolette micenee di Cnosso (ΚΝ V 52 *lat. inf.*) in un elenco delle maggiori divinità olimpiche quali Zeus, Posidone, Atena, Enialio (Ares?) e Paiawon (Apollo?), la citazione esiodea di Erinni come figlie di Gaia indurrebbe a collocarle nel mondo preolimpico (HES. *Theog.* 182-185). Le attestazioni omeriche di Erinni (al singolare e al plurale) non chiariscono il quadro ma contribuiscono a conferire l'immagine di figure, come in Eschilo, legate alla vendetta dei diritti materni violati e connesse al mondo degli inferi, ma, a differenza di quelle presenti in Eschilo, molto diverse dal punto di vista iconografico. Vd. NEGRI 2009, pp. 11-15.

al verso 53 si dice che Erinni vendicatrici vengono inviate da un dio (Zeus, Apollo o Pan) o al verso 463 sono presentate come collaboratrici degli dei (Zeus in particolare) nel colpire uomini oltre misura felici³⁴: un quadro omogeneo in cui esse non sembrano contrapporsi agli dei olimpici a differenza di quanto invece accade nelle prime scene delle *Eumenidi*, dove questo rapporto si configura come un'antitesi.

Ma quanto era funzionale questa antitesi alle esigenze drammaturgiche di mettere in scena il conflitto? In questo dramma la loro rappresentazione non è lineare: quando ancora incarnano il principio di vendetta le Erinni già cantano la giustizia intesa come misura, equilibrio e saggezza (490-565). Nel definirsi εὐθυδίκαιοι e presentandosi come Σεμναί³⁵, pur temendo di non poter più esercitare il loro diritto tradizionale a causa di καταστροφάι³⁶ νέων θεσμίων, di fatto esse celebrano i valori che saranno difesi anche da Atena (681-711): le due forme apparentemente differenti di giustizia, incarnate dalle due generazioni di divinità, sembrano così compatibili nel segno della concordia e della pace interna alla città, prima ancora che il processo³⁷ si compia.

Certo, tocca ad Atena, che interviene a determinare l'assoluzione di Oreste, trovare i termini della conciliazione retorica e politica dello scontro tragico. Richiamandosi all'autorità di Zeus³⁸, Atena supera le contrapposizioni tragiche trasformando il φόβος incarnato dalle Erinni, in una forma simbolica di controllo socia-

³⁴ Si vedano anche 744 sgg. e 283 sgg. dell'*Agamemnone*.

³⁵ Sulla problematica definizione del culto delle Erinni, Eumenidi, *Semnai Theai* si vedano HENRICHs 1994 e GEISSER 2002, pp. 381-390.

³⁶ GARRIGA 2011, pp. 159-161.

³⁷ Si tratta di un processo svolto secondo le regole del mondo umano ma con protagonisti gli dei. Le argomentazioni appaiono contrarie all'esperienza e al senso comune ma non certo estranee al dibattito culturale del tempo: Apollo, per esempio, difende il suo protetto sottolineando che l'unico rapporto di consanguineità possibile è quello fra padri e figli e non quello fra figli e madri, le quali non sarebbero altro che dei contenitori (657-673). Apollo, che rappresenta l'inversione dell'etica condivisa, sostiene questa posizione grazie a un *exemplum* mitico (τεκμήριον, 662) che funge da *captatio benevolentiae* nei confronti del giudice del processo in corso, proprio Atena, nata dalla testa del padre Zeus senza il ricorso all'elemento femminile. Lei stessa adotterà questo argomento per accordare la sua preferenza al genere maschile (734-740). PÖRTULAS 2001, BURIAN 2006 e NEGRI 2009, pp. 24-25.

³⁸ Per la supremazia di Zeus si vedano 614-620, 794-799 e 849-85.

le che trova la sua espressione nel manifesto del buon governo ateniese (che peraltro riecheggia il governo di Argo celebrato più concisamente nelle *Supplici*³⁹). Quella paura che nella tragedia del matricidio sembrava essersi sostituita alla perdita del rispetto, la contrapposizione di σέβας e φόβος (*Ch.* 55), si ricompone in una nuova armonia cantata nei corali (490-565 e 681-711). La paura non dovrà più generare inerzia, incapacità di azione (ἀμηχανία) in chi la prova per divenire motore di una δίκη rifondata.

Il coro delle Erinni (517-531) aveva al riguardo affermato: «Vi sono momenti in cui il terrore è un bene (τὸ δεινὸν εἶ): esso deve restare (δεῖ μένειν)⁴⁰ seduto a guardia dei sentimenti (φρενῶν ἐπίσκοπον): è utile ottenere saggezza per mezzo del dolore (σωφρονεῖν ὑπὸ στένει). Ma chi, se non alimenta il suo cuore nella luce, sia un uomo o una città, potrebbe ancora provare uguale rispetto per la giustizia? Non lodare né una vita priva di regole (ἄναρκτον βίον) né una soggetta a tirannia (δεσποτούμενον). Il dio ha assegnato pieno potere a tutto ciò che sta nel mezzo, ma su ogni cosa per differenti vie veglia (ἐφορεύει)». Dal canto suo, Atena, in occasione del discorso di istituzione del tribunale dell'Areopago, afferma: «In esso [nell'Areopago] il rispetto dei cittadini e il timore, suo consanguineo (ἐν δὲ τῷ σέβας | ἀστῶν φόβος τε ξυγγενής) li tratterranno dal commettere ingiustizie, di giorno e ugualmente di notte [...] Io consiglio ai cittadini di non portare rispetto né per l'assenza di regole né per la tirannia (Τὸ μῆτ' ἀναρχον μῆτε δεσποτούμενον) e di non bandire del tutto dalla città la paura (τὸ δεινόν)» (690-698). Riprendendo quasi alla lettera alcune parole pronunciate in precedenza dal coro e ricorrendo oltre che alla persuasione del *logos* al potere incantatorio

³⁹ Nelle lodi di Argo (625-709 e 1018-1073) si concentrano tutte le tematiche principali delle 'benedizioni' (augurio di pace interna ed esterna, *eunomia*, buone alleanze, stabilità e sicurezza, prosperità e fortuna per giovani e vecchi, fertilità, buona gestione dei culti e buon rapporto con le divinità) e ricorrono parole-chiave come εὐχὰς ἀγαθὰς, φιλότιμος εὐχά, λοιμός, στάσις, εὐ νέμοιο, λοιγὸς ἀνδροκμῆς, ἔσμος νούσων, ἀρχὰ προμαθῆς εὐκοινόμετις. Per alcune differenze fra le lodi delle due città si veda ΡΑΤΤΟΝΙ 2006, pp. 180-185.

⁴⁰ A fronte del tradito †δειμάνει†, la maggioranza degli editori adotta la congettura di Dobree δεῖ μένειν, su cui non concorda WEST 1990, pp. 285-286, che nella sua edizione propone δεμ'ἄνω.

proprio del canto delle Erinni (è significativo l'uso di θέλω «sedurre»), Atena sancisce così quella necessità di riconciliarsi con il passato senza pretendere di rimuoverlo, avviando il celebre e ambiguo⁴¹ finale del dramma – ambiguo come le dee dalla doppia epiclesi, Erinni e Eumenidi⁴² – e della trilogia e suggerendo alla prassi politica il buon uso della paura⁴³.

«Ecco, dai loro terribili volti (Ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων) io vedo derivare un grande guadagno (μέγα κέρδος) per questi cittadini: se voi con animo benevolo attribuirete sempre a queste divinità benevole grandi onori, sarete tutti illustri e reggerete la terra e la città in modo retto e giusto (ὀρθοδίκαιον⁴⁴)». Così Atena nell'esodo⁴⁵ (990-995) suggella il nuovo corso della città⁴⁶, traducendo il φόβος in κέρδος, apprendo gli antichi principi a quelli nuovi, la paura al vantaggio opportuno, la violenza intestina⁴⁷ alla benevolenza.

La centralità di Atena nei monumenti: simboli drammaturgici e simboli monumentali

Gli anni in cui Eschilo rappresenta la trilogia sono quelli in cui si fa strada il personaggio di Pericle e, più in generale, si afferma la

⁴¹ A questo proposito si vedano le considerazioni molto opportune di PORTER 2005.

⁴² DARBO-PESCHANSKI 2006, pp. 15-20. Vd. anche LABARRIÈRE 2006a e FRONTISI-DUCROUX 2006.

⁴³ Già nelle *Supplici* si riscontrava un uso della giustizia fondato sul potere di Zeus (381-386) che si realizza sempre come φόβος, un mezzo di controllo al servizio di δίκη (391-396).

⁴⁴ Con quest'espressione Atena probabilmente si richiama all'aggettivo con cui le dee si erano definite al v. 312 (εὐθυδίκαιοι), prima ancora che la loro ira fosse placata, forse proprio per favorire la loro riconciliazione e la loro piena integrazione nella città.

⁴⁵ Sul confronto fra l'esodo delle *Supplici* e quello delle *Eumenidi* si veda PATTONI 2011, pp. 145-147.

⁴⁶ I temi proposti sono i soliti: all'esterno della città conflitti (864-866), mentre all'interno di essa pace e concordia (976-987); assenza di malattie e fertilità (938-948); prosperità (903-915 e 921-922); assenza di mali (μῆνις, κότος, βλάβη 889).

⁴⁷ Ares, la guerra, al v. 863 è ἐμφύλιος, la guerra intestina. Si tratta di un *hapax* eschileo; anche Erodoto usa una volta sola un aggettivo simile in un contesto talmente affine da far pensare che lo storico abbia voluto richiamare alla mente del lettore i versi di Eschilo (Hdt. VIII 3). Troviamo il medesimo aggettivo anche in PIND. *Pyth.* 2.32 e più tardi in SOPH. *OT* 1406 (probabile citazione di Pindaro). CAREY 1990, pp. 239-250.

politica dei democratici, che si esprime, oltre che attraverso specifici provvedimenti, di cui la riduzione dei poteri dell'Areopago rappresenta uno degli esempi più significativi, anche con un preciso programma edilizio. Per volontà di Pericle, dopo la pace di Callia nel 449, viene sospesa la validità del giuramento di Platea, che impediva la ricostruzione dell'Acropoli. Proprio nel 447 | 446 cominciano i lavori del Partenone e in quegli anni sono messi in cantiere i progetti dei Propilei e del tempio di Atena Nike. Già da anni erano probabilmente in corso i piani di ridefinizione dell'assetto monumentale dell'Acropoli. Secondo alcuni studiosi⁴⁸, il punto di partenza ideologico di quei lavori sarebbe stato la realizzazione da parte di Fidìa, nel corso degli anni cinquanta⁴⁹, di un *anathema* dedicato alla dea poliade, la statua bronzea di Atena *Promachos*: la dea signora che, a teatro, aveva ricomposto l'inconciliabile è collocata al centro del nuovo progetto di monumentalizzazione dell'Acropoli.

Si trattava di una statua colossale, di altezza variamente proposta fra i 7 e i 16 m⁵⁰ con un basamento di 1,5 m, voluta dalla città, secondo Pausania, per la vittoria di Maratona o, secondo altri, per la vittoriosa conclusione delle lotte contro i Barbari dopo la battaglia dell'Eurimedonte (469 a.C.). È un donario religioso (non una statua di culto)⁵¹ che anticipa di alcuni anni l'enorme statua crisoelefantina contenuta nel Partenone. La *Promachos* fu realizzata nel giro di alcuni anni sulla spianata che si apre all'ingresso dell'Acropoli; la sua imponenza e il suo significato simbolico trovano conferma nella descrizione di Pausania, secondo cui la punta della lancia e il cimiero dell'elmo erano visibili dal mare, una volta doppiato capo Sunio, dirigendosi verso Atene (PAUS. I 28).

Questo simbolo era probabilmente sotto gli occhi di tutti gli Ateniesi negli anni in cui si aprivano i cantieri dell'Acropoli.

⁴⁸ BESCHI 1979. Per le questioni generali HÖCKER, SCHNEIDER 1997. Su Acropoli e Partenone vd. JENKINS 2006.

⁴⁹ Fra il 455 e il 450, secondo l'opinione più accreditata. MONACO 2009, p. 279.

⁵⁰ MONACO 2009, p. 279.

⁵¹ La sola statua di culto dedicata ad Atena è invece lo *xoanon* in legno d'ulivo custodito nella cella del tempio arcaico, quello pisistratide, conservata nell'Eretteo, dopo l'edificazione di questo a partire dal 421.

Dopo lo *shock* del 480, la città ripensa la sua struttura urbana e monumentale approfittando dell'ingresso sempre crescente degli incassi tratti dal tributo degli alleati della lega e ricostruisce la propria identità puntando sul culto di Atena, sulla propria autoctonia e sui propri miti di identità⁵². Il programma ideologico troverà in seguito la sua completa realizzazione proprio nel Partenone, di cui Pericle e Fidia sono i supervisori. Sui due frontoni erano raffigurati, a ovest, la contesa fra Atena e Posidone per il possesso dell'Attica e, a est, la nascita di Atena dalla testa di Zeus alla presenza di tutti gli dei. Sulle metope del fregio dorico erano rappresentate: l'Amazzonomachia sul lato occidentale, l'*Ilioupersis* su quello settentrionale, la Gigantomachia su quello orientale e la Centauromachia su quello meridionale. Sul fregio ionico che correva intorno alla cella, invece, era raffigurata la processione delle Panatenee che convergeva verso il centro del lato est, cioè sulle figure che, all'interno del consesso degli dei, recavano il peplo con cui ritualmente, al termine della processione, era ricoperta la statua della dea; questo 'gruppo con il peplo' costituiva il cuore del fregio e sovrastava l'ingresso della cella, dove era custodita la statua crisoelefantina.

Si è pensato che la distribuzione delle scene sulle varie facce del fregio costituisse una sintesi spaziale e temporale della processione che si svolgeva, in occasione di Grandi e Piccole Panatenee il 28 Ecatombeone, a partire dal *Dipylon* (la porta della città nei pressi dell'*agorà*) e che risaliva sull'Acropoli con il peplo⁵³. La processione e la festa prevedevano concorsi (ginnici e musicali) e sacrifici che sembrano trovare riscontro nella raffigurazione: i preparativi dei cavalieri a ovest; gli uomini a cavallo e i carri con gli *apobatai*, il corteo degli offerenti, portatori di animali, anfore e tavolette, suonatori di flauto e cetra sul lato nord e sud; infine, donne, vecchi (forse gli eroi delle dieci tribù) e divinità sul lato est. Tutto questo avrebbe rappresentato, secondo un'ipotesi recente⁵⁴, la scansione di quanto avveniva al *Dipylon* (lato ovest),

⁵² LORAUX 1998, pp. 41-74.

⁵³ Per una sintesi dei problemi e delle varie ipotesi di lettura del fregio si veda BESCHI 1988.

⁵⁴ ROLLEY 1999, pp. 54-96.

nell'*agorà* (lati nord e sud), sull'Acropoli (lato est) durante le feste in onore di Atena.

Secondo gli studi di Beschi, invece, la processione sarebbe suddivisa in due schieramenti che partono dall'angolo sud-ovest del fregio, paralleli per temi generali (corteo sacrificale, agone di carri, parata dei cavalieri), ma differenti per richiami ideologici: a sud ricorrerebbe il numero dieci, fondamentale nell'ordinamento democratico delle tribù clisteniche⁵⁵, mentre a ovest e nord prevarrebbe il richiamo al numero quattro, ricorrente nell'ordinamento delle quattro tribù arcaiche e delle dodici fratrie, riconducibile a Erittonio. In particolare, l'archeologo riteneva che il fregio non rappresentasse una processione unitaria che parte dal Ceramico e sale all'Acropoli, ma una sintesi della festa panatenaica inserita non in uno spazio reale (quello del percorso della processione), ma in uno spazio religioso. Quale che sia l'interpretazione del fregio, la sua importanza consiste nella dimensione corale della rappresentazione della città intorno alla sua dea in un momento di straordinaria importanza ideologica, religiosa e politica insieme, non discorde da quello descritto alcuni anni prima nell'esodo delle *Eumenidi*.

In quegli anni il cittadino di Atene riceveva stimoli che gli davano la percezione di partecipare a un progetto condiviso da tutta la città. Le interrelazioni fra opere architettoniche e rappresentazioni teatrali erano determinanti, perché si basavano sugli stessi presupposti ideologici ed erano manifestazioni complementari di una cultura pienamente 'politica'. Nelle *Eumenidi* la figura di Atena è centrale come lo è nel programma edilizio dell'Acropoli che ha proprio nella colossale *Promachos* il suo punto di partenza. Oreste, giunto ad Atene, s'inchina proprio di fronte alla statua di Atena, che sulla scena suggerisce un impatto simile a quello della *Promachos* che per la sua portata ideologica colpiva l'immaginario del cittadino ateniese. Nel dramma eschileo, inoltre, Atena ricorda la sua nascita dalla testa di Zeus (734-738) e, pochi anni dopo, la rappresentazione di questo stesso momento del mito sovrasta

⁵⁵ Dieci sono, per esempio, i gruppi di cavalieri e i carri.

l'ingresso orientale al Partenone⁵⁶; ancora, la dea afferma di aver udito la voce di un supplice, mentre si trovava al Sigeo ad amministrare il bottino di guerra dopo la caduta di Troia (398-405) e proprio con scene dell'*Ilioupersis* sono decorate le metope del lato nord del fregio. Nell'atto di fondare il tribunale sul colle di Ares Atena fa riferimento alla lotta contro le Amazzoni (685-690)⁵⁷ e proprio l'Amazzonomachia è rappresentata sul lato ovest del fregio. E infine, la tragedia termina con un corteo di fanciulle, di ministre del culto di Atena e di areopagiti (forse idealmente di tutta la città) che accompagnano le Eumenidi al loro nuovo santuario e sul lungo fregio ionico della cella è raffigurata proprio una processione di celebrazione del culto di una dea, Atena, che in quella tragedia aveva salvato Atene dalla maledizione e aveva garantito l'alleanza di Argo.

Già Bowie⁵⁸, sulla scorta di alcuni studi d'inizio Novecento, sottolineava che le Eumenidi vengono definite «meteci» (1011)⁵⁹ e dovevano indossare vesti di porpora, segno visibile della trasformazione avvenuta, ed essere benevole verso la città, così come i meteci di Atene che, secondo Esichio (s.v. Σκαφηφόροι), partecipano alla processione portando dei recipienti per sacrifici «per essere annoverati fra coloro che erano ben disposti (verso la città)». È inoltre probabile che la processione finale si svolgesse di notte così come notturna, almeno stando a Euripide⁶⁰, era la processione delle Panatenee. Citando Headlam, Bowie conclude: «the whole of this procession was designed by Aeschylus as a reflection of the great Panathenaic»⁶¹.

⁵⁶ A proposito della centralità del motivo della nascita di Atena da Zeus nella trilogia vd. HERRINGTON 1963, pp. 68-69. Sui racconti letterari relativi alla nascita della dea si vedano KAUER 1959 e DAREGGI 2003.

⁵⁷ BOWIE 1993 svolge un'accurata analisi di tutti i riferimenti mitici e rituali presenti nell'*Oresteia* e in particolare nelle *Eumenidi*.

⁵⁸ BOWIE 1993, pp. 27-31.

⁵⁹ Anche le supplici erano state accolte come 'meteci' (*Suppl.* 609: μετοικεῖν τῆσδε γῆς). LANZA 2005, pp. 38-39.

⁶⁰ EUR. *Heracl.* 777 sgg.

⁶¹ BOWIE 1993, p. 27. Si vedano HEADLAM 1906 e WEAVER 1996 che sostiene la validità della tesi di Bowie, aggiungendo che i giorni del mese lunare in cui si svolgevano le Panatenee erano grosso modo quelli in cui si svolgevano i processi per omicidio sull'Areopago (in part. p. 560).

Che arte e letteratura siano intrecciate con le dinamiche di potere è abbastanza probabile per la cultura ateniese di V secolo⁶². Eschilo, che nel 472 per i Persiani aveva avuto Pericle come corego, verisimilmente era al corrente dei suoi progetti politici e urbanistici e forse contribuiva a orientarli. Con l'*Orestea* e specialmente con le *Eumenidi* avrebbe potuto anticipare o suggerire la ridefinizione monumentale e ideologica dell'Acropoli in un'atmosfera che, superate le scene iniziali, assumeva, come è stato sostenuto da alcuni critici del passato⁶³, i tratti più leggeri di un dramma satiresco o di un mimo, dopo tutto il sangue sparso nelle due tragedie precedenti. Una leggerezza che, secondo questo filone interpretativo non facilmente condivisibile, spiegherebbe quelle aporie e anomalie che qualche lettore moderno ha riscontrato⁶⁴: presenza di personaggi divini, argomentazioni contrarie all'esperienza comune, riferimenti evidenti all'attualità politica, contrasto fra paura iniziale e pacificazione finale, lodi di Atene, simulazione di un processo e presenza di un *agon*.

Eschilo forse volle chiudere il suo grande disegno con un invito alla misura e all'equilibrio che sul piano politico avrebbero portato pace e concordia, sotto il patronato di Atena e con il ripristino del Σέβας tradizionale attraverso l'uso del Φόβος.

ABSTRACT

In the majority of Aeschylus' plays fear is an important theatrical device used for the development of different tragic situations, but in *Eumenides* (458 BCE) it becomes one of the main themes of the play and a sort of means of social control at the disposal of Athens, actually troubled by many inner tensions, in order to promote political harmony. This tragedy seems to announce in advance the need of peace and harmony

⁶² In questa direzione andavano già le parole di Jaeger, quando proponeva, sia pur senza approfondite argomentazioni, un parallelo fra le sculture dei frontoni del tempio di Zeus a Olimpia e le divinità delle *Eumenidi*. Dopo di lui Lesky ha proposto un accostamento fra l'Apollo del frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia e l'Apollo delle *Eumenidi*, mentre Ameduri ha visto una possibile relazione fra il gruppo bronzeo di *Milziade* opera di Fidia e le figure di Apollo e Atena nelle *Eumenidi*. JAEGER 1953², p. 447; LESKY 2005, pp. 288-289; AMEDURI 1978.

⁶³ REINHARDT 1972, p. 164.

⁶⁴ Si pensi anche alle parole di Grillparzer, citato in SNELL 1969, p. 169.

which Pericles' Acropolis will show by means of its monuments: some peculiar similarities between myths and rituals mentioned in *Eumenides* and the ideological program of the Parthenon would support this hypothesis.

KEYWORDS

Aeschylus, Athens, Eumenides, Fear, Parthenon.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMEDURI 1978

O. AMEDURI, *Il gruppo di Milziade e le Eumenidi di Eschilo*, «Vichiana», 7, 1978, pp. 310-314.

BACON 2001

H. BACON, *The Furies' Homecoming*, «Classical Philology», 94, 2001, pp. 48-59.

BEARZOT 2006

C. BEARZOT, *Argo nel V secolo: ambizioni egemoniche, crisi interne, condizionamenti esterni*, in C. Bearzot, F. Landucci (a c. di), *Argo. Una democrazia diversa*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 105-146.

BELTRAMETTI 2011

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

BERNEK 2004

R. BERNEK, *Dramaturgie und Ideologie. Der politische Mythos in den Hikesiedramen des Aischylos, Sophokles und Euripides*, München-Leipzig, De Gruyter, 2004 [Beiträge zur Altertumskunde 188].

BESCHI 1979

L. BESCHI, *L'Atena periclea*, in R. Bianchi Bandinelli (a c. di), *Storia e civiltà dei Greci*, vol. 4, Milano, Bompiani 1979, pp. 557-630.

BESCHI 1988

L. BESCHI, *Il fregio del Partenone: una proposta di lettura*, in E. La Rocca (a c. di), *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle*, Milano, Electa, 1988, pp. 234-257.

BETTALLI 2006

M. Bettalli (a c. di), *Storia greca*, Roma, Carocci, 2006.

BOWIE 1993

A. M. BOWIE, *Religion and Politics in Aeschylus' Oresteia*, «Classical Quarterly», 43, 1993, pp. 10-31.

BURIAN 2006

P. BURIAN, *Biologia, democrazia e donne nelle Eumenidi di Eschilo*, «Lexis», 24, 2006, pp. 127-140.

CAREY 1990

C. CAREY, *Aischylos Eumenides 858-860*, «Illinois Classical Studies», 15, 1990, pp. 239-250.

CORSARO, GALLO 2010

M. CORSARO, L. GALLO, *Storia greca*, Milano, Le Monnier, 2010.

DARBO-PESCHANSKI 2006

C. DARBO-PESCHANSKI, *La folie pour un renard. Oreste et les divinités de l'échange (Érinyes, Euménides, Charites)*, «Métis», n. s. 4, 2006, pp. 13-28.

DAREGGI 2003

G. DAREGGI, *La nascita di Atena: vicende storiche di un mito greco*, in R. Benedetti, S. Grandolini (a c. di), *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, pp. 281-296.

DE ROMILLY 1958

J. DE ROMILLY, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

DI BENEDETTO 1978

V. DI BENEDETTO, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino, Einaudi, 1978.

EASTERLING 2008

P. EASTERLING, *Theatrical Furies: Thoughts on Eumenides*, in M. Revermann, P. Wilson (ed.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 219-236.

FARAONE 1985

Ch. A. FARAONE, *Aeschylus' ὕμνος δέσμιος (Eum. 306) and Attic judicial curse tablets*, «Journal of Hellenic Studies», 105, 1985, pp. 150-154.

FRANCOBANDIERA 2008

D. FRANCOBANDIERA, *I gemiti delle Erinii: Aesch. Eum. 117-130*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 90, 2008, pp. 89-98.

FRONTISI-DUCROUX 2006

F. FRONTISI-DUCROUX, *L'étoffe des spectres*, «Métis», n.s. 4, 2006, pp. 29-50.

FRONTISI-DUCROUX 2007

F. FRONTISI-DUCROUX, *The invention of the Erinnyes*, in Ch. Kraus, S. Goldhill, H. P. Foley, J. Elsner (ed.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 165-176.

FUTO KENNEDY 2006

R. FUTO KENNEDY, *Justice, Geography and Empire in Aeschylus' Eumenides*, in «Classical Antiquity», 25, 2006, pp. 35-72.

GARRIGA 2011

C. GARRIGA, *katastrepho e katastrophè in Eschilo (Aesch. Pers. 787, Suppl. 442, Ag. 956, Eum, 490)*, in M. Taufer (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen, Narr Verlag, 2011, pp. 149-164 [«DRAMA. Studien zum antiken Drama und seiner Rezeption», Neue Serie, 8].

GARVIE 1986

Aeschylus. Choephoroi, with introduction and commentary by A. F. Garvie, Oxford, Oxford University Press, 1986.

GARVIE 2006

A. F. GARVIE, *Nuove riflessioni sulle Supplici*, «Lexis», 24, 2006, pp. 31-42.

GEISSER 2002

F. GEISSER, *Götter, Geister und Dämonen. Unheilmächte bei Aischylos - Zwischen Aberglauben und Theatralik*, München-Leipzig, De Gruyter, 2002.

GÖDDE 2000

S. GÖDDE, *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster, Aschendorff, 2000.

GOLDHILL 2000

S. GOLDHILL, *Civic ideology and the problem of difference: the politics of Aeschylean tragedy, once again*, «Journal of Hellenic Studies», 120, 2000, pp. 34-56.

GRUBER 2009

M. A. GRUBER, *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen, Narr Verlag, 2009.

HEADLAM 1906

W. HEADLAM, *The last scene of the Eumenides*, in «Journal of Hellenic Studies», 26, 1906, pp. 268-277.

HENRICHS 1994

A. HENRICHS, *Anonymity and Polarity: Unknown Gods and Nameless Altars at the Areopagos*, «Illinois Classical Studies», 19, 1994, pp. 27-58.

HERRINGTON 1963

C. J. HERRINGTON, *Athena in Athenian Literature and Cult*, «Greece and Rome», 10, 1963, pp. 61-73.

HÖCKER, SCHNEIDER 1997

Ch. HÖCKER, L. SCHNEIDER, *Pericle e la costruzione dell'Acropoli*, in S. Settis (a c. di), *I Greci. Storia cultura arte società*, vol. 2 | II, Torino, Einaudi, 1997.

JAEGER [1934] 1953²

W. JAEGER, *Paideia. La formazione dell'uomo greco* [*Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Berlin 1934], vol. I, trad. di L. Emery, Firenze, La Nuova Italia, 1953².

JÄKEL 1975

S. JÄKEL, *Φόβος und σέβας, πάθος und μάθος im Drama des Aischylos*, «Eirene», 13, 1975, pp. 43-76.

JENKINS 2006

I. JENKINS, *Greek architecture and its sculpture*, London, The British Museum Press, 2006.

KÄPPEL 1998

L. KÄPPEL, *Die Konstruktion der Handlung der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, München, Beck, 1998.

KAUER 1959

S. KAUER, *Die Geburt der Athena im altgriechischen Epos*, Würzburg, Triltsch, 1959.

KYRIAKOU 1990

P. KYRIAKOU, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2011.

LABARRIÈRE 2006a

J.-L. LABARRIÈRE, *Présentation*, «Métis», n. s. 4, 2006, pp. 9-12.

LABARRIÈRE 2006b

J.-L. LABARRIÈRE, *Faut voir à voir! Considérations pseudo-longiniennes*, «Métis», n. s. 4, 2006, pp. 71-93.

LANZA 1996

D. LANZA, *La tragedia e il tragico*, in S. Settis (a c. di), *I Greci. Storia cultura arte società*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1996, pp. 469-505.

LANZA 2005

D. LANZA, *Il popolo sulla scena attica*, in G. Urso (a c. di), *Popolo e potere nel mondo antico, Atti del convegno internazionale, Cividale del Friuli, 23-25 settembre 2004*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 37-45.

LISSARRAGUE 2006

F. LISSARRAGUE, *Comment peindre les Érinyes?*, «Métis», n. s. 4, 2006, pp. 51-70.

LLOYD-JONES 1990

H. LLOYD-JONES, *Erinyes, Semnai Theai, Eumenides*, in E. Craik (ed.), *Owls to Athens' Essays on Classical Subjects for Sir Kenneth Dover*, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 203-211.

LORAUX [1996] 1998

N. LORAUX, *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene* [*Né de la Terre*, Paris 1996], trad. di A. Carpi, Roma, Meltemi, 1998.

MAZON 1984

P. MAZON (texte établi et traduit par), *Eschyle. Tome I: Les Suppliants – Les Perses – Les Sept contre Thèbes – Prométhée enchaîné*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

MONACO 2009

M. C. MONACO, *Sull'Acropoli, all'ombra della Promachos*, in «Annuario della Scuola Archeologica di Atene», 87, 2009, pp. 275-311.

MURRAY 1937

Aeschylus septem quae supersunt tragoediae. Recensuit G. Murray, Oxonii, E typographeo Clarendoniano, 1937.

NEGRI 2009

M. NEGRI, *L'inno delle Erinni*, «Paideia», 64, 2009, pp. 9-26.

PADUANO 1978

G. PADUANO, *Sui Persiani di Eschilo. Problemi di focalizzazione drammatica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo e Bizzarri, 1978.

PAGE 1972

Aeschylus septem quae supersunt tragoediae. Edidit D. Page, Oxonii, E typographeo Clarendoniano, 1972.

PATTONI 2006

M. P. PATTONI, *Presenze politiche di Argo nella tragedia attica del V secolo*, in C. Bearzot, F. Landucci (a c. di), *Argo. Una democrazia diversa*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. 147-208.

PATTONI 2011

M. P. PATTONI, *Scene di supplica nel teatro eschileo: simmetrie strutturali ed equivalenze poetiche*, in Beltrametti 2011, pp. 127-148.

PELLING 2000

Ch. PELLING, *Literary Texts and the Greek Historian*, London-New York, Routledge, 2000 [Approaching the Ancient World].

PORTER 2005

D. PORTER, *Aeschylus' Eumenides: some contrapuntal lines*, «American Journal of Philology», 126, 2005, pp. 301-331.

PÒRTULAS 2001

J. PÒRTULAS, *La devaluació de la maternitat a les «Eumènides» d'Èsquil*, in F. De Martino, C. Morenilla (a c. di), *El fil d'Ariadna (Universitat de València 3-5 de maig 2000)*, Bari, Levante, 2001, pp. 361-366.

REINHARDT [1949] 1972

K. REINHARDT, *Eschyle. Dramaturgie et théologie [Aischylos als Regisseur und Theologe, Bern 1949]*, in *Eschyle Euripide*, trad. par É. Martineau, Paris, Editions de Minuit, 1972, pp. 154-174.

ROLLEY 1999

C. ROLLEY, *La sculpture grecque, tome 2, La période classique*, Paris, Editions A. et J. Picard, 1999.

SAÏD 1993

S. SAÏD, *Tragic Argos*, in A. Sommerstein et alii, *Tragedy, Comedy and the Polis, Papers from Greek Drama Conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari, Levante, 1993, pp. 167-189.

SAÏD 2008

S. SAÏD, *L'espace d'Athènes dans les Euménides*, in D. Auger, J. Peigney (éd.), *Φιλευριπίδης: mélanges offerts à François Jouan*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2008, pp. 293-304.

SCHNYDER 1995

B. SCHNYDER, *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Tübingen, Narr Verlag, 1995.

SCULLION 2002

S. SCULLION, *Tragic dates*, «Classical Quarterly», 52, 2002, pp. 81-101.

SNELL [1928] 1969

B. SNELL, *Eschilo e l'azione drammatica [Aischylos und das Handeln im Drama, Leipzig 1928]*, trad. di D. Del Corno, Milano, Lampugnani Nigri, 1969.

SOMMERSTEIN 1996

A. H. SOMMERSTEIN, *Aeschylean Tragedy*, Bari, Levante, 1996.

SOURVINOU-INWOOD 2003

Ch. SOURVINOU-INWOOD, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, MD, Lexington Books, 2003.

WEAVER 1996

B. H. WEAVER, *A further allusion in the Eumenides to the Panathenaea*, «Classical Quarterly», 46, 1996, pp. 559-561.

WEST 1990

M.L. WEST, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner, 1990.

LUCIANO CANFORA

Aiace, la volpe, il leone: l'incessante riflessione sofoclea sul potere

Narra Svetonio che Augusto ebbe l'idea di scrivere una tragedia su Aiace, ma l'ispirazione gli passò piuttosto rapidamente; e lui lasciò perdere (*divus Aug. 85*): *Nam tragediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, abolevit* [la cancellò], *quaerentibusque amicis, quidnam Ajax ageret, respondit Aiacem suum in spongiam incubuisse*.

L'aneddoto, con ogni probabilità veridico, è quasi emblematico: Aiace, si sa, è il capo che punta unicamente sul κράτος, sulla forza fisica e sul valore guerriero. Lo dichiara egli stesso nella più importante *rhexis* che pronuncia nella tragedia sofoclea (430-480), quando dice (441-446): «Se la contesa sulle armi avesse dovuto dirimerla Achille stesso da vivo (ζῶν), le avrebbe sicuramente attribuite a me *attenendosi al criterio del κράτος* [«dare a qualcuno il κράτος ἀριστείας»: in luogo di γέρας ἀριστείας, nota Schneidewin!]. Invece gli Atridi hanno fatto in modo (ἔπραξαν) che esse toccassero a un παντουργῶ φρένας, mettendo in secondo piano la forza (κράτη) di quest'uomo».

Aiace adotta la polarità *forza* | *intelligenza* e spregia la seconda come πανουργία, mentre attribuisce a sé unicamente la prima. Figurarsi come poteva Augusto essere in sintonia con questo personaggio (e chi sa quali sviluppi stava prendendo la stesura...).

Augusto, come Lisandro, come Pericle, come Temistocle, fu *volpe* e *leone* insieme: ben sapeva che il politico è tale se vi è in lui la compresenza di queste due nature. A ben vedere, tutto il pensiero antico – quando riflette sulla politica – è *realistico*: anzi, il realismo è la sua nota dominante. È in Lisandro che il grande Plutarco volle tratteggiare il punto più alto, e inquietante, di tale modo di porsi verso la realtà: ed è ragionando appunto su Lisandro che conìò la metafora intrecciata della volpe e del leone. «Se qualcuno – scrive Plutarco – pretendeva che i discendenti di

Eracle (= gli Spartani e le loro famiglie regnanti) non potevano combattere ricorrendo all'inganno, Lisandro trovava questa istanza addirittura comica e sentenziava: *dove non basta la pelle del leone, bisogna cucirvi quella della volpe*» (7.6). E nella stessa coppia di vite, a proposito di Silla dirà che in costui albergavano una volpe e un leone, e che la prima era, se possibile, più terribile del secondo. La fortuna di questa metafora fino a Machiavelli e oltre, fino al trattato di Charron *De la sagesse*, è ben nota.

Odisseo è l'archetipo di questa lunghissima linea realistica del pensiero greco, ed appare in tale luce anche nella tragedia sofoclea intitolata *Aiace*, dove svolge un ruolo decisivo all'inizio e alla fine del dramma. Si potrebbe anzi dire che è lui il *personaggio positivo* di questa tragedia. Vedremo meglio perché.

Prenderemo le mosse dalle progressive trasformazioni del mito relativo alla fine di Aiace, e questo ci porterà a interrogarci su due questioni:

- a) quale fosse la vera 'colpa' dell'eroe;
- b) e (di conseguenza) quale l'effettivo *potere* degli Atridi sopra di lui.

1. *Evoluzione del mito sulla fine di Aiace e scricchiolii nella tragedia di Sofocle*

Odissea XI 541 sgg. (Νέκυια): Aiace non risponde nemmeno alle affettuose parole di Odisseo, il quale si mostra pentito di averlo sconfitto. Ma nell'episodio *non vi è nessun cenno alla tentata strage di Achei né alla strage di armenti*.

Nel 'ciclo' la vicenda ha i seguenti sviluppi:

Arctino, *Etiopide* (= *Schol. in Od. XI 469*; Eustazio 1698):

- a) contesa oratoria;
- b) sentenza pro-Odisseo dei prigionieri troiani;
- c) suicidio di Aiace.

Piccola Iliade (= *Schol. in Ar. Eq. 1056*):

- a) Nestore manda alcuni Greci a orecchiare alle mura di Troia quello che dicono i Troiani in merito al 'miglior eroe' greco;

- b) Atena pilota le risposte in favore di Odisseo;
- c) Odisseo ottiene le armi per volere degli dei;
- d) Aiace, in un accesso di furore¹, distrugge gli armenti catturati in guerra dagli Achei e si uccide.

In queste versioni della vicenda è ancora ben chiara l'enorme importanza degli armenti come preda, come ricchezza, come sostentamento: la vendetta di Aiace consiste per l'appunto nel privare i Greci di tale preziosa vitale risorsa. Aiace, che tante volte ha salvato la flotta e protetto la palizzata che delimita il campo acheo, la cui forza ed il cui scudo sono essi stessi ἔρῳμα e 'torre protettiva', ora distrugge le risorse materiali fondamentali dell'armata greca.

Sembra chiaro che una tale impostazione appartiene allo *strato più antico* delle successive stratificazioni del mito. Uno strato nel quale la questione *Herdenmord* (distruzione degli armenti) era primaria come del resto nel caso di Teagene di Megara².

Pindaro seguiva Arctino, in quanto parla di un suicidio senza preventiva follia (*Nemee* 7.25; 6.23 *Istmiche* 4.57). Inoltre in Pindaro non sono i prigionieri troiani a pronunciare il giudizio delle armi, ma gli stessi capi greci. Sofocle adotta questa visione dei

¹ Αἴας δ' ἔμμανής γενόμενος τήν τε λείαν τῶν Ἀχαιῶν λυμαίνεται καὶ ἑαυτὸν ἀναιρεῖ (ed. Allen, V, p. 106). Il 'furore' consiste in questo: proprio Aiace, ἔρκος Ἀχαιῶν (*Il.* III 229), 'muro' che protegge vite e beni di sussistenza degli Achei, distrugge le risorse del campo acheo; pertanto la distruzione degli armenti è di per sé un crimine enorme. Merita attenzione l'espressione ἔμμανής γενόμενος; Dain (1965, p. 3) dice che Aiace è caduto «dans une crise de fureur»; dunque *eccesso d'ira*, non smarrimento della ragione.

² Teagene di Megara (metà VII sec. a.C.), suocero di Cilone, fa strage dei montoni dell'aristocrazia e diventa così tiranno. Aristotele dice nella *Politica*: Θεαγένης ἐν Μεγάροις τῶν εὐπόρων τὰ κτήνη ἀποσφάξας [*scil.* divenne tiranno], λαβῶν παρὰ τὸν ποταμὸν ἐπινέμοντας [*scil.* τοὺς εὐπόρους, οὐνερο τοὺς ἐπιστάτας] (1305a24-26; cfr. Sofocle, *Aiace* 27). Aristotele sta spiegando come, nel mondo greco arcaico, i tiranni siano divenuti tali. La distruzione delle greggi del clan aristocratico è uno strumento utile a tal fine. Teagene si è guadagnato il favore del popolo con la strage a sorpresa del bestiame dei nobili al pascolo (cfr. SCHACHERMEYR 1934, coll. 1341-1345). Il popolo moriva di fame dopo l'invasione cimmerica del Bosforo; Teagene fu acclamato dalla folla per aver donato al popolo i montoni che i proprietari allevavano «pour la tonte» («per la tosatura»: GLOTZ 1948, p. 328). Secondo BERVE 1967, vol. I, p. 33, Teagene pilotò la rabbia dei *Kleinbauern*, i quali massacrarono il bestiame. Teagene crolla (640 circa) perché perde Salamina 'riconquistata' dagli Ateniesi.

fatti, ma nel *Filottete* (409 a.C.) Odisseo attribuisce a sé il merito di aver portato in salvo il corpo di Achille (373), mentre nell'*Aiace* ammette (1350) che le armi spettavano ad Aiace.

Nell'*Aiace* Sofocle presenta la furia dell'eroe come una forma di 'demenza' che proietta l'eroe su di un bersaglio aberrante (animali in luogo di uomini!). Perciò, avendo trasformato l'ira di Aiace in patologia, Sofocle instaura, con sicuro effetto tragico, il momento del rinsavimento quando Aiace non è più obnubilato, vede il lato vergognoso dell'equivoco in cui è incorso, e si uccide.

Ciò non toglie che la percezione della strage degli armenti come 'reato' di per sé resta 'in traccia' nella tragedia sofoclea: se ne fa interprete il coro dei marinai (141-147³ e 175).

Comunque, nel quadro di una costruzione scenica incentrata ormai sul vergognoso equivoco di Aiace 'pazzo' (reso tale da Atena), l'addebito per il quale l'autorità (Menelao | Agamemnone) può pretendere di negargli sepoltura non è il pur gravissimo massacro degli armenti, ma il tentato ipotizzato eccidio di esseri umani (*ex hypothesi* di tutti gli altri capi achei). Singolare procedura giuridica, a dir vero⁴. Ma la notizia che egli davvero avesse in animo un efferato omicidio plurimo risulta da ciò che Atena rivela a Odisseo e che Odisseo ha riferito ai due Atridi. A ciò si aggiunga ovviamente la confessione-monologo di Aiace (461). Quando torna in sé ai vv. 364-365, dopo che Tecmessa ha lungamente descritto la scena del massacro del bestiame dialogando col coro (284-300), Aiace al v. 367 esclama οἶμοι γέλωτος, «Ah, come sono ridicolo!». E in una lunga *rhexis* (430-480) dà lui stesso la diagnosi: attribuisce ad Atena la responsabilità di averlo fatto ammattire (451: ἔσφηλεν ἐμβαλοῦσα λυσσώδη νόσον) e a sé l'intento (fallito) di uccidere gli Atridi. Così si consolida per lo spettatore la fondatezza di ciò che all'inizio è rivelazione di Atena a Odisseo.

Dunque non solo ipotizzato omicidio, ma *documentazione* di

³ Ὡς καὶ τῆς νῦν φθιμένης νυκτὸς μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς ἐπὶ δυσκλείᾳ, σὲ τὸν ἵππομανῆ λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν βοτὰ καὶ λείαν ἦπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπὴ, κτείνοντ' αἰθῶνι σιδήρῳ

⁴ All'assassino vivo si infligge il bando, all'assassino morto si preclude la sepoltura?

esso affidata alla voce divina che ha parlato a Odisseo. E nondimeno Menelao (1226) definisce Aiace «colui che mi ha ucciso», incontrando il sarcasmo di Teucro: «Sei un morto vivente!».

Peraltro non va dimenticato che un'altra traccia della permanenza dell'originario 'strato' del mito (per cui il crimine era la distruzione degli armenti, come ben sa il Coro ai vv. 145 e 175, e l'imperativo era scoprirne il responsabile) è nella scena iniziale: lì Odisseo (che non sa ancora ciò che Atena gli rivelerà) è agghiacciato dalla strage di animali che gli si para davanti, terrorizzato dall'enormità di tale reato, e si è messo in traccia, cauta e ostinata, del responsabile *di questo reato*.

La scena è di estremo rilievo: ai vv. 5-6 Atena dice a Odisseo che «da un pezzo lo sta osservando κυνηγετοῦντα καὶ μετρούμενον ἵχνη». E rivela allo spettatore che Odisseo si sta approssimando all'identificazione di quelle tracce, ma che serba ancora qualche dubbio (28: «Circola voce che il colpevole sia quello là dentro»⁵, dice Odisseo). E chiede ad Atena se *ha visto giusto* (38: πρὸς καιρὸν πονῶ).

Il crimine efferato che ha messo in moto le indagini caute e trepidanti di Odisseo è, per l'appunto, l'ecatombe di animali: «Un macello totale, per terra bestie razziate, uccisi i vaccai di guardia!» (25-27: Ἐφθαρμένους γὰρ ἀρτίως εὐρίσκομεν λείας ἀπάσας καὶ κατηναρισμένους ἐκ χειρὸς αὐτοῖς ποιμνίων ἐπιστάταις).

2. La distruzione del bestiame degli Achei

Abbiamo ricordato prima le parole con cui il coro, composto dai marinai di Salamina, parla della gravità della strage di armenti (*Aiace* 142-147): μεγάλοι θόρυβοι κατέχουσ' ἡμᾶς ἐπὶ δυσκλείᾳ, σὲ τὸν ἵππομανῆ λειμῶν' ἐπιβάντ' ὀλέσαι Δαναῶν βοτὰ καὶ λείαν ἥπερ δορίληπτος ἔτ' ἦν λοιπή, κτείνοντ' αἰθωνι σιδήρῳ, intendendo con λοιπή che si tratta di qualcosa *ancora da suddividere*. Perciò al v. 175 si dice ὠρμασε πανδάμους ἐπὶ βουῶν ἀγελαίας (gli armenti spettanti a tutto il popolo degli Achei). E

⁵ Τῆνδ' οὖν ἐκείνῳ πᾶς τις αἰτίαν νέμει.

questo di per sé è un crimine, e come tale i marinai di Salamina lo valutano.

Se è vero quanto afferma Atena – che cioè è lei che ha deviato la sua mano contro gli animali – allora Aiace *non ha colpa* per lo *Herdenmord*, che però è il suo unico reato! In sostanza Aiace viene ‘punito’ per quel che Atena gli ha fatto fare.

2.1. *Storia della preda*

Λεία è un elemento fondamentale nella vita di un esercito antico. Nella famosa pagina dell'*Anabasi* su Senofonte a Scillunte (V 3.3-13) si tratta della parte di preda che gli toccava e che gli viene portata laggiù dopo alquanto tempo.

Nelle ottime pagine di Codino riguardanti «i poteri di Agamennone» (1965, pp. 79-90), il problema della suddivisione della preda è al centro, e si osserva come esso sia materia dell'assemblea militare.

2.2. *La distruzione del bestiame è militarmente rovinosa*

Quando scoppia la rissa per le armi, Troia non è caduta, e dunque Aiace toglie il sostentamento vitale ai Greci con il suo gesto. Sul modo dell'insediamento degli invasori greci in Troade è fondamentale Tucidide I 10.5-11.

[10.5] Se dunque si fa una media tra le navi più grandi e quelle più piccole, risulta che ad imbarcarsi non furono poi tanti, specie se si considera che provenivano da tutta quanta la Grecia. [11.1] E ciò non tanto a causa della scarsezza di uomini quanto, piuttosto, per mancanza di ricchezze. Giacché è per scarsità di approvvigionamenti che essi misero in campo un esercito di proporzioni minori e tale da potersi mantenere – così speravano – *rifornendosi sul posto combattendo*. Quando poi, una volta giunti, furono vinti in un primo scontro (è chiaro che andò così, altrimenti non avrebbero costruito il muro attorno all'accampamento), neanche allora adoperarono tutto intero il corpo di spedizione per le operazioni militari, *ma in parte si volsero a coltivare il Chersoneso e alla pirateria: sempre per scarsezza di approvvigionamenti*. Onde tanto più facilmente, proprio per tale dispersione dei Greci, i Troiani poterono affrontarli in armi e resistere

durante i famosi dieci anni, non trovandosi mai di fronte a forze preponderanti. [11.2] Se invece i Greci fossero venuti con adeguati rifornimenti ed avessero condotto la guerra tutti insieme *senza doversi dedicare all'agricoltura e alla pirateria*, facilmente avrebbero preso Troia dopo una vittoria sul campo, loro che avevano saputo reggere anche senza combattere tutti uniti, ma con i contingenti a volta a volta presenti: stringendo d'assedio Troia, in molto meno tempo e con meno fatica l'avrebbero presa. Ma appunto, *fu la scarsità di risorse che rese deboli non solo le imprese precedenti, ma anche questa*: la quale – pur rinomata più di tutte le altre – risulta, per le gesta che in essa furono compiute, inferiore alla sua fama ed alla leggenda che, per opera dei poeti, la riveste.

Che il 'giudizio delle armi' e la fine di Aiace avvengano mentre la guerra è ancora in corso, lo si evince chiaramente dall'epitome, superstite grazie a Proclo, dei poemi del ciclo: in particolare dall'*Etiopide* (5 libri) di Arctino di Mileto.

In questo poema Achille veniva ucciso da Paride, la cui mano è guidata da Apollo, durante un'incursione, che stava per risultare fortunata, di Achille dentro Troia. Intorno al corpo di Achille si accende la battaglia; Aiace mette in salvo il corpo di Achille e lo riporta alle navi mentre Odisseo tiene a bada i Troiani. Ha luogo la sepoltura di Achille (il cui corpo viene rapito da Teti): οἱ δὲ Ἀχαιοὶ τὸν τάφον χῶσαντες ἀγῶνα τιθέασι καὶ περὶ τῶν Ἀχιλλέως ὄπλων Ὀδυσσεῖ καὶ Αἴαντι στάσις ἐπίπτει (ed. Allen, V, p. 106). La contesa per le armi avviene dunque quando Troia è ancora da conquistare e continua a risultare imprevedibile. Per questo il gesto di Aiace che distrugge gli armenti degli Achei è *militarmente rovinoso* (Schol. in Il. I, XXXVII, 20-21 Dindorf [fonte Proclo]: ἡ τῶν ὄπλων κρίσις γίνεται καὶ Ὀδυσσεὺς κατὰ βούλησιν Ἀθηναῖς λαμβάνει, Αἴας δ' ἐμμανῆς γενόμενος τὴν τε λείαν τῶν Ἀχαιῶν λυμαίνεται⁶ καὶ ἑαυτὸν ἀναιρεῖ⁷).

⁶ SCHMID, STÄHLIN 1934, p. 331 n. 4 commentano: «Sophokles versteht den Herdenmord als positive Schädigung der an Nahrungsmangel leidenden Achäer» e rimandano ai vv. 145-146 e 175.

⁷ Nell'*Odissea* (XXIII 355-357), Odisseo dice a Penelope: «Le greggi che i pretendenti superbi mi hanno mietuto io stesso ne andrò a far preda; altre gli Achei ne daranno finché mi riempiano tutte le stalle». I Proci hanno fatto a danno di Odisseo ciò che fa Teagene a Megara!

3. *Dal crimine visibile a quello immaginato*

Confusa resta comunque la natura del *proposito* di Aiace. Nel dialogo feroce che Atena intrattiene con lui prendendolo in giro (91-120) sembra di capire che il bersaglio che Aiace crede di aver centrato sono i capi (i due Atridi e Odisseo), ma con indicazione più larga Atena parla anche dell'«esercito» (ἔβαψας ἔγχος εὖ πρὸς Ἀργείων στρατῶ); Nel dibattito Teucro-Menelao, quest'ultimo dice di Aiace: ὅστις στρατῶ ξύμπαντι βουλευσας φόνον (1055); estensione concepibile oltre tutto solo come attacco notturno, *proditorio*, e ben poco 'eroico': contro una massa di uomini dormienti! È la non perfetta armonizzazione di due piani diversi, di due impostazioni diverse della vicenda che crea qualche scricchiolio nella struttura del dramma.

A ciò si aggiunga che l'accanita discussione finale tra Teucro e Menelao (e poi tra Teucro e Agamennone) poggia su una pretesa quasi inconsistente, infondata, da parte sia di Menelao che di Agamennone: che cioè gli Atridi abbiano potere e autorità assoluta su tutti i βασιλεῖς che hanno preso parte alla spedizione e quindi anche su Aiace. Teucro, soprattutto nel contrasto dialettico con Menelao, gli oppone l'argomento fondamentale: che cioè i βασιλεῖς (e quindi anche Aiace) *sono venuti a Troia liberamente*, non come subalterni degli Atridi. E questo è del resto chiarissimo nell'*Iliade*⁸.

3.1. *Sui poteri di Agamennone*

Sintomatica la situazione raffigurata nel II canto dell'*Iliade*. In origine – come ha bene argomentato Fausto Codino – l'episodio era un «ammutinamento»⁹: Agamennone proprio sul momento di attaccare battaglia veniva abbandonato dall'esercito. Ammutinamenti del genere figuravano anche nel *ciclo*: nei *Canti Ciprii* (Κύπρια) Achille trattiene gli Achei che si mettono in movimento per tornare in patria (ἀπονοστέϊν ὠρημένους τοὺς Ἀχαιοὺς Ἀχιλλεὺς κατέχει¹⁰)!

⁸ Cfr. anche Tucidide I 9 e CODINO 1965, pp. 79-90.

⁹ Ivi, p. 82.

¹⁰ Proclo, ed. Allen, vol. V, p. 105 (= inizio del Marciano A dell'*Iliade*).

In *Iliade* II 101 sgg. si dice che Agamennone regna su molte isole e sull'Argolide intera¹¹. L'assemblea ha facoltà di accettare o respingere le proposte di Agamennone¹². Se l'assemblea recalcitra può essere trattenuta o convinta «con parole» (II 75) ovvero «con blande parole» (II 189). Roland Hampe istituì un paragone con le condizioni del sistema militare pre-statale germanico.

Durante la pestilenza Achille riunisce l'assemblea, che dunque (cfr. *Il.* XIX 40) può essere convocata da uno qualsiasi dei capi¹³. È l'assemblea che divide la preda e assegna anche ad Agamennone la sua parte (libro I, 123, 129, 135, 162, 163, 276, 299, 368, 392).

E soprattutto va tenuta ben presente la diagnosi espressa da Tucidide (I 9): Ἀγαμέμνων τέ μοι δοκεῖ τῶν τότε δυνάμει προύχων καὶ οὐ τοσοῦτον τοῖς Τυνδάρεω ὄρκους κατειλημμένους τοῦς Ἑλένης μνηστῆρας ἄγων τὸν στόλον ἀγεῖρα¹⁴!

Il paradosso del finale del dramma sofocleo è che gli Atridi, lungi dal piegarsi a questa inoppugnabile constatazione fattuale formulata e ribadita da Teucro, hanno bisogno delle parole di Odisseo, abili ma giocate unicamente sul tema *pietas* e 'leggi degli dei' sulla sepoltura, per togliersi di mezzo e consentire all'azione scenica di concludersi.

4. Il ruolo centrale di Odisseo

La tragedia si conclude con il trionfo etico-politico di Odisseo e l'elogio di Odisseo sia da parte del Coro che di Teucro. E Odisseo addirittura compie la finezza di non toccare le esequie di Aiace (1315-1401)¹⁵.

Odisseo, nel prologo, rimane sconvolto dinanzi alla ferocia con cui Atena deride Aiace. La posizione 'nobile' di Odisseo appare dunque da subito. Nel finale spicca nettamente: non solo

¹¹ Concetto vago e oscillante di Argolide. In II 159 su Argo regna Diomede!

¹² Cfr. CODINO, 1965, p. 84.

¹³ Nella *Dolonia* è Nestore che convoca i capi.

¹⁴ Brilla anche qui l'interpretazione 'materialistica', di Tucidide, della storia.

¹⁵ Ma sin dalle prime parole Odisseo è nel giusto (1319: τῶδ' ἐπ' ἀλκίμῳ νεκρῶ [= Aiace]).

nella definizione del corpo di Aiace come ἄλκιμος νεκρός (1319), ma anche nella dichiarazione che formula replicando ad Agamennone, il quale accusa Teucro di violenza verbale: ἐγὼ γὰρ ἀνδρὶ συγγνώμην ἔχω, κλύοντι φλαῦρα, συμβαλεῖν ἔπη κακὰ (1322-1323).

È notevole che Sofocle abbia voluto *duplicare un intervento sostanzialmente uguale*, quello di Menelao e quello di Agamennone¹⁶. Entrambi si appellano a principi di *eunomia*, di certezza della legge, di necessario rispetto per la volontà della maggioranza: in questo modo Teucro è costretto a ripetersi replicando ad entrambi. La seconda volta (1271-1285) *rievoca* gli episodi dell'*Iliade* in cui Aiace ha difeso il campo acheo e la persona stessa di Agamennone. Il 'crimine' di Teucro, come lo sintetizza Agamennone parlando con Odisseo è: «Dichiara che non lascerà insepolto questo cadavere anche contro di me» (1327): Odisseo risponde con una domanda *di metodo*: «È possibile dirti la verità e nondimeno continuare a collaborare amichevolmente con te come prima?» (1328-1329). Agamennone lo autorizza proclamandolo μέγιστον φίλον.

In tutto l'intervento di Odisseo a sostegno della sepoltura di Aiace non c'è una sola parola sul 'vagheggiato omicidio', ma solo il ribadimento del valore del defunto. E soprattutto l'invito a «non violare le leggi divine», (μὴ) φθείρειν τοὺς θεῶν νόμους (1343-1344). La frase chiave (di tutto il dramma) la pronuncia Agamennone al v. 1360: τὸν τύραννον εὐσεβεῖν οὐ ῥάδιον, «al tiranno non è facile εὐσεβεῖν (praticare l'εὐσέβεια), e Odisseo cerca di fargli capire che *non* perde il κράτος, quantunque τῶν φίλων νικώμενος.

Riprendiamo in conclusione il tema «*Aiace* tragedia del potere»¹⁷. Al tema 'politico' è collegata la questione della datazione. Perrotta (1935, pp. 160-182) pensa al 431, vigilia di guerra, e così spiega la deplorazione della guerra (1192-1196) da parte del Coro: «Oh, si perdesse nell'Ade l'uomo che insegnò ai Greci a far la

¹⁶ *Duplica* per far risaltare la saggezza di Odisseo che è il vero protagonista positivo di tutto il dramma.

¹⁷ Giusta intuizione di Foscolo in tal senso.

guerra comune» (κοινὸν Ἄσπην, che Perrotta intende anche come «fratricida»)¹⁸.

Sofocle era stato, all'inizio (468), agevolato da Cimone. Cimone è stato liquidato con mezzi legali da Pericle, e Pericle è colui che ha voluto questa guerra come del resto le precedenti.

Ma forse Odisseo è Pericle: insieme volpe e leone.

ABSTRACT

The paper considers the various aspects of Ajax's action in Sophocles's tragedy, and comes to the conclusion that the crime actually committed, the destruction of the herds, is on one side extremely serious, on the other not punishable insofar as it is ἄκων, involuntary. The reconciliation fostered by Odysseus is inspired by a long-sighted political realism.

KEYWORDS

Sophocles, Ajax, realism, supplies.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BERVE 1967

H. BERVE, *Die Tyrannis bei den Griechen*, 2 voll., München, Beck, 1967.

CODINO 1965

F. CODINO, *Introduzione ad Omero*, Torino, Einaudi, 1965.

DAIN 1965

Sophocle, II, *Ajax, Oedipe roi, Electre*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

GLOTZ 1948

G. GLOTZ (con la collaborazione di R. Cohen), *Histoire grecque*, 2 voll., I. *Des origines aux guerres médiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1948.

PERROTTA 1935

G. PERROTTA, *Sofocle*, Messina-Milano, Principato, 1935.

¹⁸ È una proposta molto debole. Le invettive contro la guerra si adatterebbero a molte altre occasioni e hanno comunque un che di topico.

SCHACHERMEYR 1934

F. SCHACHERMEYR, *Theagenes* (2), in *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, herausgegeben von Georg Wissowa, vol. 5.A.2: *Thapsos bis Thesara*, Stuttgart, Druckenmüller, 1934, coll. 1341-1345.

SCHMID, STÄHLIN 1934

W. SCHMID, O. STÄHLIN, *Geschichte der griechischen Literatur*, I, *Die klassische Periode der griechischen Literatur*, II, München, Beck, 1934.

FRANCA PERUSINO

Andromaca, l'anti-Medea?

Non so se Aristotele avesse in mente l'*Andromaca* quando nella *Poetica* (13, 1453a 28) rimproverava ad Euripide scarsa capacità nell'organizzazione dei suoi drammi (εἰ [...] μὴ εὖ οἰκονομεῖ) ma gli riconosceva contestualmente un alto grado di tragicità (τραγικώτατος [...] τῶν ποιητῶν φαίνεται): sta di fatto che le sue affermazioni si adattano a questa tragedia, disomogenea nella trama ma tuttavia efficace sul piano drammaturgico, sorretta inoltre da un lessico efficace, adatto a puntualizzare le problematiche sottese alle situazioni¹.

L'insistenza con la quale il coro, nei primi tre canti della tragedia, torna sul tema delle funeste conseguenze della discordia (ἔρις) che investe i diversi aspetti dell'esistenza umana e divina, in particolare quella delle due protagoniste del dramma Andromaca ed Ermione, fornisce una delle possibili chiavi interpretative dell'*Andromaca* di Euripide.

Nella parodo, cantata dalle donne di Ftia in presenza di Andromaca che si è rifugiata presso l'altare di Tetide, il coro esordi-

¹ Negli scolii all'*Andromaca* è rimasta traccia delle riserve formulate dalla critica antica su questa tragedia: lo scolio al v. 32 riporta l'opinione di quei commentatori che rimproveravano Euripide per aver sovrapposto tematiche comiche a quelle tragiche introducendo sospetti femminili, gelosie, insulti e altri elementi tipici della commedia. Lo scoliasta si dissocia richiamandosi al finale, decisamente tragico, dell'*Andromaca*. Anche l'autore della seconda *hypothesis* giudica l'*Andromaca* una tragedia «di second'ordine»: che l'affermazione τὸ [...] δῶμα τῶν δευτέρων presupponga un giudizio estetico fanno pensare le valutazioni positive di alcune parti dell'*Andromaca* che sembrano in qualche modo attenuare il giudizio complessivamente negativo sulla tragedia: fra le parti degne di considerazione è segnalato il prologo, il *threnos* elegiaco della protagonista, la *rhesis* di Ermione nella seconda parte, il discorso che Ermione rivolge ad Andromaca; bene anche Peleo che viene in soccorso di Andromaca. Il confronto con il giudizio sull'*Ippolito*, ritenuto δῶμα τῶν πρώτων (*Hypoth.* II), rafforza la convinzione che l'*Andromaca* non fosse annoverata dagli antichi tra i drammi più riusciti di Euripide. Per una messa a punto delle discussioni sulla tragedia e sul problema dell'unità cfr. STEVENS 1971, p. 27 sgg.; ALLAN 2000, p. 40 sgg.

sce lamentando l'odiosa contesa (122 ἔριδι στυγερά)² che contrappone Andromaca a Ermione: ambedue infatti hanno condiviso il letto di Neottolema, figlio di Achille (123 sg. ἀμφὶ λέκτρων | διδύμων ἐπίκοινον εὐῶσαν³, con riferimento ad Andromaca). Il coro oscilla fra diversi e contrastanti stati d'animo: comprensione e compassione per l'infelicissima sorte della schiava troiana, esortata comunque a non ostinarsi in un conflitto impari con i padroni spartani (127 sg. δεσπότηαις ἀμιλλᾶ | [...] Λακεδαίμονος ἐγγενέταισιν); e paura per le possibili reazioni di Ermione a causa dell'atteggiamento troppo benevolo delle donne del coro verso Andromaca.

Una ἔρις στυγερά (279) è anche all'origine della guerra di Troia rievocata nel primo stasimo: è quella che aveva contrapposto tre dee, Era Atena e Afrodite, in una gara di bellezza davanti al giovane Paride. Fu proprio questa gara a scatenare una guerra disastrosa per i troiani, per Andromaca diventata schiava, per i greci costretti a combattere dieci anni lontano dalle spose e dai vecchi genitori.

Il motivo dell'ἔρις domina il secondo stasimo, nel quale la disapprovazione del coro si estende a tutti quei comportamenti che infrangono un principio unitario generando contese, ostilità, dolori: uomini che hanno due mogli (465 δίδυμα λέκτρα), stati retti da due governanti (471 δίπτυχοι τυραννίδες), inni composti da due poeti (476 τεκτόνοις [...] ὕμνων ἐργάταιν δυοῖν⁴),

² Ove non diversamente specificato, il testo dell'*Andromaca* è quello curato da Méridier, riveduto e corretto nel 1997 da Jouan.

³ Ai vv. 124 sg. leggo con i codici εὐῶσαν | ἀμφὶ παιδ' Ἀχιλλέως, accolto da Méridier nella prima edizione, laddove Jouan preferisce la correzione proposta da DIGGLE 1984 ἔχουσιν | ἄνδρα, παιδ' Ἀχιλλέως. Il testo trasmesso dai codici suscita indubbiamente qualche perplessità, che la correzione non riesce comunque a fugare.

⁴ Il verso, come è trasmesso dai codici, τεκτόνοις (τεκτόνων L) θ'ὑμνοῖν (ὑμνοῖς P, ὕμνοι L PP^c) ἐργάταιν (ἐργάται B P) δυοῖν, presenta alcune difficoltà: la metafora τέκτονες ὕμνων per designare i poeti lirici sembra ineccepibile e ha dietro di sé una tradizione che da Pindaro (*Pyth.* 3, 113 sg.; *Nem.* 3, 4 sg.) arriva fino a Cratino (fr. 70, 2 K.-A.). Alle dipendenze di τεκτόνοις e del seguente ἐργάταιν è richiesto un genitivo; il plurale sembra autorizzato dai manoscritti che oscillano fra ὕμνοισι, ὕμνοις, ὕμνοι; preferirei ὕμνων per interrompere la catena dei duali che occupano l'intero verso: cfr. lo *schol. ad loc.* δύο ἐργάταις τέκτοισιν ὕμνων. La fisionomia metrica del verso sarebbe costituita da cretico + molosso + monometro giambico, - - - - - - - - - - (equivalente a due ipodocmi oppure a monometro trocaico + prosodiaco), una struttura difficilmente

navi guidate da due timonieri (480 διδύμα πρᾶπίδων γνώμα) e da una folla di esperti che dispensano pareri (481 σοφῶν [...] πλῆθος ἀθρόον). Meglio un comandante mediocre, ma unico e sovrano. Il canto si conclude con un ritorno all'attualità del dramma, al furore di Ermione verso «l'altro letto» (487) e alla sua intenzione di uccidere la rivale insieme al figlioletto. Il coro, che pure all'inizio del canto ha disapprovato i doppi legami condividendo implicitamente il punto di vista di Ermione, ora definisce «empio, criminale, crudele» il suo comportamento (491) e la mette in guardia sulle possibili conseguenze. Sotto l'aspetto verbale la tirata del coro si concreta nel triplice impiego della parola ἔρις che sintetizza il risultato delle diverse situazioni esposte (467, 477, 490). Solo in un caso, quando si considera lo sdoppiamento del potere nella polis, il termine impiegato è στάσις (475), più appropriato al contesto politico e sociale.

Dunque, una tragedia sotto il segno di ἔρις, che contraddistingue in primo luogo la natura conflittuale del rapporto fra le due protagoniste, ma investe anche i confronti che nella prima parte del dramma oppongono Andromaca a Menelao, Menelao a Peleo⁵. Per quasi due terzi del suo svolgimento l'*Andromaca* si snoda infatti attraverso una serie di violenti contrasti verbali (ἀγῶνες λόγων, per usare la definizione che ne dà Ermione al v. 234), il primo e più significativo dei quali mette di fronte Andromaca ed Ermione. Oggetto della contesa Neottolemo che alla fine della guerra di Troia si è portato in patria Andromaca come bottino di guerra, ne ha fatto la sua concubina⁶, ma ha poi rifiutato il

compatibile con quella del verso corrispondente della strofe (468), μίαν μοι στεργέτω πόσις γάμοις - - - - - -, baccheo + cretico + monometro giambico (equivalente a baccheo + leccio). Non mi convincono le proposte di risanamento avanzate: supinamente concordi gli editori accettano la correzione di Wilamowitz τεκόντοιθ' ὕμνον ἐργάταν δυοῖν, che ha come unico vantaggio quello di conferire al verso una fisionomia metrica identica a quella del v. 468. Mi propongo di tornare in altra sede sul problematico verso.

⁵ Oltre ai luoghi sopra esaminati, il termine è riproposto in altri passi della tragedia, non solo per definire il conflitto fra Ermione e Andromaca (563, 960), ma anche quello fra Peleo e Menelao (644, cfr. νεῖκος al v. 642) e quello che ha causato la guerra di Troia (362 γυναικείαν ἔριν). Ἀμλλα φρονήματος è definito invece al v. 214 il contrasto che oppone moglie (Ermione) e marito (Neottolemo).

⁶ Il termine παλλακή, che definisce lo stato della concubina, non compare mai

suo letto servile per convolare a legittime nozze con la spartana Ermione (29 sg.). Un comportamento, quello di Neottolemo, che non darebbe adito a problemi se dalla sua unione con la schiava troiana non fosse nato un figlio che vive con la madre a palazzo e se Ermione non accusasse Andromaca di averle procurato l'odio del marito e di averla resa sterile con le sue magie (157 sg.). Le due donne sono profondamente distanti per origine, condizione sociale, educazione, carattere: Ermione greca, Andromaca barbara; giovane l'una⁷, matura l'altra; libera e ricca la prima, schiava e ridotta in miseria la seconda; senza figli Ermione, madre di un bambino Andromaca; furibonda l'una, disperata ma lucida l'altra.

Eppure il passato di Andromaca si era configurato in modo analogo al percorso, più recente, di Ermione: ambedue, provenienti da famiglie regali e fornite di una ricca dote, sono andate spose a illustri rampolli di famiglie regnanti – Andromaca a Ettore figlio di Priamo, Ermione a Neottolemo figlio di Achille⁸. Ma nel racconto di Andromaca che apre la tragedia solo un cenno iniziale è riservato alla città di origine (1) e l'interesse si sposta subito sulla famiglia che l'ha accolta, nella quale si è completamente integrata assumendo il ruolo di moglie e di madre (4 δάμαρ [...] παιδοποιός). Quando Andromaca si volge al passato, questo si identifica quasi sempre con Ettore e con la morte terribile che gli è stata riservata⁹. In Ermione al contrario è operante una netta distinzione tra famiglia di origine e famiglia di

nell'*Andromaca*: la protagonista si definisce ed è definita «schiava» (p. es. 12, 114, 327 sg. δούλη; 137 δμῳίς; 155 δούλη καὶ δορίκτητος γυνή); il suo letto è «il letto di una schiava» (30 δούλον λέχος); Neottolemo è «il padrone» (p. es. 25, 30, 390 sg. δεσπότης) con il quale è stata obbligata a condividere il letto (36, 390 sg.).

⁷ La giovinezza di Ermione, che comporta immaturità e inesperienza, è evidenziata a più riprese da Andromaca: vv. 192, 238, 326, cfr. ai vv. 184 sg. l'osservazione sulla giovinezza che non conosce giustizia.

⁸ Andromaca ai vv. 1-3: Θηβαία πόλι, | ὅθεν ποθ' ἔδνων σὺν πολυχρόσῳ χλιδῇ | Πριάμου τύραννον ἔστιαν ἀφικόμην; Ermione ai vv. 147-153: κόσμον μὲν ἀμφὶ κρατὶ χρυσέας χλιδῆς | στολμόν τε χρωτὸς τόνδε ποικίλων πέπλων | οὐ τῶν Ἀχιλλέως οὐδὲ Πηλέως ἄπο | δόμων ἀπαρχὰς δεῦρ' ἔχουσ' ἀφικόμην, | ἀλλ' ἐκ Λακαίνης Σπαρτιάτιδος χθονὸς | Μενέλαος ἡμῖν ταῦτα δωρεῖται πατῆρ | πολλοῖς σὺν ἔδνοισ. Anche Saffo nell'*Epitalmio* per Ettore e Andromaca (fr. 44 V) mette in risalto la preziosità delle stoffe e del vasellame che accompagnano Andromaca nel viaggio nuziale verso Troia.

⁹ Vv. 96 sg., 107 sg., 112, 203, 222 sgg., 399 sg., 456 sg., 523-525.

acquisizione, a scapito di quest'ultima dalla quale fin dall'inizio tiene a prendere le distanze: il sontuoso abito che indossa proviene dalla dote paterna, non dalla casa di Achille o di Peleo¹⁰. Una precisazione che, mentre sottolinea la sua indipendenza dalla famiglia nella quale è entrata e le permette di parlare liberamente (153 ἐλευθεροστομεῖν), tradisce l'im maturità e l'incapacità di comportarsi da persona adulta: Ermione resta sostanzialmente la figlia di Menelao ed è al padre che si rivolge nel momento in cui medita di vendicarsi della donna che, a suo dire, le ha rubato il marito e l'ha resa sterile. Ermione disattende i principi che regolano la vita delle donne sposate e che Euripide ha sinteticamente esposto nei versi di una tragedia perduta, la *Danae* (TrGF fr. 318):

γυνή γὰρ ἐξελθοῦσα πατρῶων δόμων
οὐ τῶν τεκόντων ἐστίν, ἀλλὰ τοῦ λέχους·
τὸ δ' ἄρσεν ἔστηκ' ἐν δόμοις αἰεὶ γένος
θεῶν πατρῶων καὶ τάφων τιμάσθων.

La donna, una volta uscita dalla casa paterna, non appartiene più a chi l'ha generata, ma al letto. Il maschio invece resta in casa, custode degli dèi paterni e delle tombe.

L'uomo insomma è custode del γένος e delle sue memorie, la donna appartiene al λέχος, ossia al matrimonio, sul quale è fondata la sua identità umana e sociale¹¹. Questa sostanziale incapacità di accettare il ruolo di moglie e di identificarsi con esso è alla base della pretesa di Ermione che «un solo uomo non tenga le redini di due donne» (177 sg.). La replica di Andromaca è esaustiva e attinge ad una terminologia quanto mai significativa (205-231):

Non sono i miei filtri a renderti odiosa a tuo marito, ma la tua incapacità a vivere insieme a lui. Anche questo è un filtro: non è la bellezza, o donna, ma sono le virtù che piacciono ai compagni di letto. Per te invece, se qualcosa ti dà fastidio, la città di Sparta è grande, Sciro non esiste; tu sola sei ricca, gli altri sono poveri; per

¹⁰ Vv. 147-153 cit. a n. 8; cfr. vv. 871-873, 940.

¹¹ La posizione della donna sposata nella tragedia greca e la sua identificazione con il λέχος sono esaminate sulla base di una ricca documentazione da ROMANO 1992.

te Menelao è meglio di Achille. Per questo tuo marito ti è ostile. Una donna, anche se è sposata con un cattivo marito, deve rassegnarsi, non litigare e mostrarsi arrogante. Se tu avessi per marito un re della Tracia coperta di neve, dove un solo uomo condivide a turno il letto con molte donne, le ammazzaresti tutte quante? Allora bolleresti tutte le donne di insaziabilità del letto. Vergogna! Se soffriamo di questa malattia peggio degli uomini, cerchiamo almeno di difenderci con decenza. Ettore carissimo, per amor tuo ho condiviso i tuoi amori, se Cipride ti induceva a qualche debolezza; e spesso ho offerto il mio seno ai tuoi bastardi, pur di non scontentarti. Così facendo, con il mio comportamento virtuoso attiravo a me mio marito. Tu invece per paura non permetti che nemmeno una goccia di rugiada caduta dal cielo si accosti a tuo marito. O donna, non cercare di superare colei che ti ha generata nell'amore per gli uomini: i figli, se hanno senno, devono evitare le abitudini delle cattive madri.

Centrale nella tirata di Andromaca il ruolo assegnato all'ἀρετή nel comportamento di una moglie: una «virtù» che consiste nel mettere da parte l'orgoglio ed evitare qualsiasi contesa (214 ἄμιλλαν [...] φρονήματος), usare comprensione e tolleranza per le relazioni che il marito intrattiene al di fuori dell'ambito coniugale. Così Andromaca, che è giunta persino ad allattare i figli che Ettore ha avuto da altre donne, si è guadagnata la gratitudine e l'attaccamento del marito. Il contrario di questa ἀρετή è sinteticamente definita ἀπληστία λέχους, «insaziabilità del letto», s'intende del letto coniugale del quale la moglie, nel caso specifico Ermione, reclama l'esclusività e rifiuta di dividerlo con altre donne. Un'esclusività che implica una possessività assoluta e si configura come una malattia (220 νόσος) dalla quale le donne, che ne sono affette in misura maggiore degli uomini, devono difendersi mascherando i propri impulsi¹². Ἐμπληστία λέχους mina i fondamenti stessi del vincolo coniugale che richiede un comportamento improntato a moderazione (σωφροσύνη, cfr. v. 235)¹³.

¹² Spiega correttamente lo scoliasta al v. 220: καίτοι, φησίν, ἡμεῖς αἱ γυναῖκες καταφερέστεραι οὔσαι πρὸς τὰ ἀφροδίσια τῶν ἀνδρῶν, ὅμως καλῶς περιστέλλομεν αὐτὰ καὶ οὐ φανεραὶ γινόμεθα. Cfr. *Androm.* 955 sg. χρεῶν | κοσμεῖν γυναῖκας τὰς γυναικείας νόσους.

¹³ È questo il significato del nesso ἀπληστία λέχους: l'«insaziabilità» di Ermione non è da confondere con l'insaziabilità di una puttana, come intende in modo fuor-

La ἀπληστία λέχους, altrove definita dalla stessa Ermione, in un ripensamento della propria condotta, un «vento di follia» (938), è assimilata alla φιλανδρία, «l'amore per l'uomo», dalla quale era affetta anche la madre di Ermione, Elena. Ma mentre per Ermione la φιλανδρία si concreta nella pretesa di avere il marito tutto per sé, la φιλανδρία di Elena è il «desiderio dell'uomo» con il quale divertirsi e «folleggiare», per dirla icasticamente con Peleo (603).

Fra le due donne, impegnate nel violento contrasto dialettico incentrato sull'opposta visione del legame coniugale, il grande assente è proprio Neottolemo che entrerà in scena solo alla fine del dramma, come cadavere. Neottolemo è al centro di una contesa fra moglie e concubina che esclude qualsiasi risvolto amoroso: per Andromaca, come si è visto (n. 6), è solo un padrone al quale si deve obbedire; ma nemmeno Ermione, che pure ammette l'importanza degli aspetti di Afrodite nella vita delle donne (240 sg., cfr. Menelao ai 370-373), ha un solo moto di tenerezza per il marito (come non l'avrà per Oreste): accampa solo diritti che ritiene calpestati. A piangere la morte di Neottolemo sarà il nonno Peleo, disperato per la scomparsa dell'unico figlio di suo figlio (1083).

Un illustre precedente dell'ἀπληστία λέχους di Ermione si può ravvisare nel personaggio di Medea, le cui vicende erano state portate sulla scena da Euripide non molti anni prima dell'*Andromaca*¹⁴. Non sono sicura che il coro delle donne di Corinto rivolga a Medea un rimprovero analogo a quello che Andromaca rivolge ad Ermione; ai vv. 148 sgg. della parodo il coro replica al desiderio espresso da Medea di porre fine con la morte ad un'esistenza divenuta odiosa: τίς σοί ποτε τᾶς ἀπλάτου (correzione di Elmsley della lezione ἀπλάστου offerta dai codici A V B H) | κοίτας ἔρος, ὦ ματαία; «Quale desiderio ti prende, o folle, del

viante l'ultimo traduttore dell'*Andromaca*, SUSANETTI 2011. Di insaziabilità sessuale Ermione è accusata anche da ALLAN 2000, p. 183 e da ALONGE 2008, p. 376.

¹⁴ Lo scolio al v. 445, pur ammettendo l'impossibilità di stabilire una cronologia esatta, colloca l'*Andromaca* agli inizi della guerra del Peloponneso: su una data fra il 427 e il 425 si orienta per lo più la critica moderna. Per una messa a punto del problema e una rassegna delle diverse opinioni si vedano MÉRIDIER, JOUAN 1997, pp. 100-106 e STEVENS 1971, pp. 15-21.

letto tremendo (ossia della tomba)?» (151 sg.)¹⁵. Ma gli autorevoli codici L e P riportano ἀπλήστου κοίτας, «del letto insaziato», lezione condivisa dalla seconda mano di B¹⁶. È difficile decidere se il coro con ἀπλάτου κοίτας alluda al desiderio di morire manifestato poco prima da Medea oppure con ἀπλήστου κοίτας all'insoddisfazione amorosa e sessuale della protagonista abbandonata dal marito¹⁷. In ogni caso, nel corso della tragedia Medea rivendica continuamente l'esclusività del suo rapporto con Giasone e lamenta in modo ossessivo l'ingiustizia ricevuta a causa del nuovo matrimonio del marito¹⁸.

Dunque Ermione come Medea e Andromaca come anti-Medea? Io credo che dietro l'apparente analogia e l'apparente contrasto¹⁹ spuntino differenze sostanziali. Medea si è unita a Giasone per amore, come precisa fin dal principio la nutrice (8) e come ammette lo stesso Giasone quando attribuisce a Cipride la salvezza e il successo della sua spedizione nella Colchide (526-531). Il legame di Medea con Giasone è tanto più stretto in quanto Medea ha tagliato irrimediabilmente i ponti con il passato: per Giasone ha tradito il padre, ha ucciso il fratello, ha provocato la morte di Pelia (483 sgg.). Una serie di misfatti che le

¹⁵ Κοίτη nel senso di «tomba» ricorre in Aesch. Ag. 1494; Soph. O.C. 1706; cfr. Soph. Ant. 804 τὸν παγκοίταν [...] θάλαμον e 810 sg. ὁ παγκοίτας Αἰδᾶς.

¹⁶ Cfr. Eur. Med. 435 sg. (il coro, riferendosi a Medea) τὰς ἀνάνδρου | κοίτας ὀλέσσασα λέκτρον.

¹⁷ La maggior parte degli editori, fra i quali PAGE 1961 (vd. anche il commento *ad loc.* p. 81), MÉRIDIER 1970, DIGGLE 1984, VAN LOOY 1992, accoglie la correzione ἀπλάτου; ἀπλήστου è difeso da GENTILI 1972 che nel 2000 (p. 40 sg.) ha ribadito la sua scelta, contestata da DI BENEDETTO 1997, p. 51 sgg. Agli argomenti addotti da Gentili va aggiunta la spiegazione dello scolio al v. 151, che presuppone l'accoglienza nel testo della lezione ἀπλήστου: ἀπλήστον δὲ λέγει τὴν κοίτην, ἐπεὶ δέον καταφρονητικῶς φέρειν καὶ μισεῖν τὸν Ἰάσονα ἐτέρα συνελθόντα.

¹⁸ Per l'ossessiva insistenza sul principio di δίκη | ἀδικία nella *Medea* si veda ancora GENTILI 1972.

¹⁹ Non condivido l'interpretazione recentemente proposta da Alonge, autore di un ampio e dettagliato saggio sui rapporti fra *Medea* e *Andromaca* (ALONGE 2008). Medea è considerata modello archetipico comune di Andromaca e di Ermione ed Ermione sarebbe in qualche modo il doppio di Andromaca. Se è innegabile l'affinità di alcune situazioni e di alcune caratteristiche che accomunano le tre eroine, sta di fatto che le protagoniste dell'*Andromaca*, oltre ad essere profondamente diverse tra loro, sono anche lontane dalla personalità e dalla radicale passionalità di Medea.

preclude il ritorno in patria e la costringe ad affidarsi completamente a Giasone. Perdendo lui Medea rimane sola, senza sostegno e senza amici, in una terra straniera e ostile²⁰. L'esclusività reclamata da Medea nasce dalla passione e dalla disperazione, oltre che dalla consapevolezza dell'ingiustizia subita; la giovane Ermione invece non solo non ha fatto nessun sacrificio per Neottolemo, ma da Neottolemo ha tenuto le distanze restando ancorata alla famiglia paterna. Ad Ermione, e indirettamente a Medea, Andromaca insegna come deve comportarsi una buona moglie che privilegia un rapporto coniugale armonioso, privo di ἔρις. Una buona moglie, appunto; ma esente da quello spessore eroico che caratterizza nel bene e nel male il personaggio di Medea. Le rigide pretese di Ermione nei confronti di Neottolemo, le patetiche rievocazioni di Ettore da parte di Andromaca sono ben lontane dall'intransigente passionalità di Medea. A fare le spese dei contrasti fra le due donne è il povero Neottolemo, trucidato a Delfi con la complicità di Oreste. Ermione, che aveva accusato Andromaca di aver condiviso il letto con il figlio dell'uccisore di suo marito (170-173), esce di scena in compagnia di Oreste promotore dell'assassinio di Neottolemo²¹.

Non è certamente un caso che la tragedia si apra con Tetide, protettrice di Andromaca che si è rifugiata presso il suo altare per sottrarsi alla furia di Ermione, e si chiuda con Tetide che predice l'immortalità di Peleo e di Achille, un culto eroico per Neottolemo e il futuro di Andromaca, destinata ad abitare la terra dei Molossi insieme al nuovo marito, il troiano Eleno fratello di Ettore, e a diventare, attraverso il figlio avuto da Neottolemo, progenitrice di una stirpe regale discendente da Eaco (1243-1252)²². Nella persona di Andromaca Troia e la Tessaglia trovano il loro punto di unione e la prospettiva di un futuro degno delle due stirpi che An-

²⁰ Come canta il coro ai vv. 643 sgg.

²¹ ALONGE 2008, p. 382.

²² Significativamente Euripide si distacca dalla versione accolta da Pindaro nel sesto *Peana* (109-111; cfr. *Nem.* 4, 51-53; 7, 35-40) secondo la quale fu lo stesso Neottolemo, di ritorno da Troia e diretto a Ftia (o a Sciro), ad approdare nella terra dei Molossi a causa di una tempesta che lo aveva fatto deviare dalla rotta stabilita, e a regnarvi per poco tempo.

dromaca rappresenta²³. Gli Atridi – Menelao, Oreste, Ermione – sono lasciati nell'ombra.

Addendum alla nota 4

In un contributo destinato ad apparire nel 2015 in Spagna in un volume miscelaneo di studi dedicati ad Ignacio Rodríguez Alfageme sono tornata sul problema della responsione fra i vv. 468 *ba cr ia* e 476 *cr mol ia*, a mio avviso giustificabile alla luce di alcuni esempi attinti alla poesia tragica.

ABSTRACT

The *Andromache* is a tragedy based on ἔρις, i.e. on the conflict between Andromache and Menelaus, between Menelaus and Peleus, and, especially, between Andromache and Hermione. The exclusiveness of the married relationship, that Hermione requires from her husband Neoptolemus, reminds of Medea's intransigence, even if the last lives the relationship with Jason in a heroic and passionate dimension, completely alien to *Andromache*.

KEYWORDS

Greek Tragedy, Euripides, *Andromache*, Hermione, eris, justice in marriage.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALLAN 2000

WILLIAM ALLAN, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000 (2003).

ALONGE 2008

TRISTAN ALONGE, *Lo spettro di Medea in Tessaglia. L'Andromaca di Euripide come riscrittura della Medea*, «Maia» 60, 2008, pp. 369-386.

DI BENEDETTO 1997

Euripide, Medea, introd. e premessa di Vincenzo Di Benedetto, trad. e appendice metrica di Ester Cerbo, note di Ester Cerbo e Vincenzo Di Benedetto, Milano, Rizzoli, 1997.

²³ Vv. 1249-1252. Cfr. ALLAN 2000, p. 31.

DIGGLE 1984

JAMES DIGGLE, *Euripidis fabulae* I, Oxonii, Oxford University Press, 1984.

GENTILI 1972

BRUNO GENTILI, *Il "letto insaziato" di Medea e il tema dell'adikia a livello amoroso nei lirici (Saffo, Teognide) e nella Medea di Euripide*, «Studi classici e orientali» 21, 1972, pp. 60-72.

GENTILI 2000

BRUNO GENTILI, *La Medea di Euripide*, in Bruno Gentili, Franca Perusino (a c. di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 29-41.

MÉRIDIÉRIER 1970

Louis Méridier (éd.), *Euripide I: Le Cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, Paris, Les Belles Lettres, 1970⁷.

MÉRIDIÉRIER, JOUAN 1997

Louis Méridier (éd.), François Jouan (rev. et corr.), *Euripide II: Hippolyte, Andromaque, Hécube*, Paris, Les Belles Lettres, 1997².

PAGE 1961

Denys L. Page (ed.), *Euripides. Medea*, Oxford, Oxford University Press, 1961².

ROMANO 1992

CECILIA ROMANO, *La 'gelosia' nella tragedia attica del V sec. a.C.*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Urbino, Dottorato di Ricerca in Filologia Greca e Latina, IV ciclo, 1992.

STEVENS 1971

Philip T. Stevens (ed.), *Euripides. Andromache*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

SUSANETTI 2011

EURIPIDE, *Andromaca*, trad. di Davide Susanetti per il XLVII ciclo di rappresentazioni classiche, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, 2011.

VAN LOOY 1992

Herman van Looy (ed.), *Euripides Medea*, Stutgardiae et Lipsiae, Teubner, 1992.

SETH L. SCHEIN

The Scene with the False Merchant in Sophokles' *Philoktetes*

The scene with the False Merchant in Sophokles' *Philoktetes* (541-627) constitutes the second main part of the play's extremely long first episode (220-675) and is one of the most complex scenes in surviving Attic tragedy. Scholars have debated its place and function in the overall economy of the play but reached no consensus: they tend to agree that the three-way dialogue of the False Merchant, Neoptolemos, and Philoktetes contributes little or nothing to the plot, but they differ as to what it actually accomplishes. Most interpreters have tried, as Hamlet says, "to pluck out the heart of [the] mystery" by offering a simple explanation focused on a single character, Philoktetes or Neoptolemos. In this paper, through close attention to language and dramatic action, I will try to clarify the effect of the Odysseus' intrigue on both characters and will suggest how Sophokles' audience in 409 BCE and modern audiences and readers might understand this 'triangular' exchange¹.

The scene with the False Merchant is especially challenging, because the False Merchant himself, like Neoptolemos, is an agent of Odysseus, a character performing in a play within the play scripted for him by the son of Laertes. Even more than in the case of Neoptolemos, it is not always clear where the False Merchant's 'script' ends and his own words begin, or how much of his story and its specific mythological details would have been considered 'true' by Sophokles' audience or how much 'false'. To what extent would they differ in their judgments from Philoktetes, who believes that the False Merchant is who and what he appears to be, and from Neoptolemos, who, like themselves, knows that the

¹ I borrow the term 'triangular' from KIRKWOOD 1957, pp. 57-58. Cf. the simpler 'triangular' scenes at *Trachiniae* 393-435, *Oidipous the King* 1119-1181.

False Merchant is a member of the ship's crew disguised as a merchant ship's captain²?

At 539-541, the Chorus announce that they see two men approaching, one a sailor from Neoptolemos' ship and the other a stranger. They themselves know (and the theater audience would immediately and rightly assume) that the stranger is the σκοπός (the "lookout") last seen in the Prologue. Odysseus had told Neoptolemos (126-129),

καὶ δεῦρ', ἐάν μοι τοῦ χρόνου δοκῆτέ τι
κατασχολάζειν, αὐθις ἐκπέμψω πάλιν
τοῦτον τὸν αὐτὸν ἄνδρα, ναυκλήρου τρόποις
μορφῆν δολώσας, ὡς ἂν ἀγνοία προσῆι.

If you seem to me to be taking too long,
I will send this same man back here again,
after disguising his form in the fashion of a merchant ship's
captain, so there may be non-recognition and ignorance³.

The False Merchant, however, is not played by the same actor who played the mute σκοπός in the Prologue, but by the tritagonist, who plays Odysseus in the Prologue and Herakles later in the play. Perhaps the tritagonist wears the same mask as the mute actor in the Prologue, in order to make the identification unmistakable for Neoptolemos and the theater audience, but his costume must have been different, to mark him as a merchant in the Philoktetes' eyes.

The False Merchant is, in effect, a false messenger, like Neoptolemos himself in 343-390⁴. Unlike most messengers in Attic

² The scene with False Merchant is the most conspicuous of the play's many self-referential and meta-theatrical elements. Cf. GREENGARD 1987, pp. 24-27; RINGER 1998, pp. 101-125, esp. 112-115; FALKNER 1998, LADA-RICHARDS 2009. Sophokles' ironic play with the dramatic medium is not gratuitous but directly related to major themes of the drama, such as friendship and betrayal, truth and falsehood, deception and persuasion, communication and non-communication, and ends and means.

³ I translate ἀγνοία as "non-recognition and ignorance", because both these qualities pervade the entire False Merchant scene. See BUDELMANN 2000, pp. 54-55. Here and elsewhere I cite and translate the Greek text in SCHEIN 2013.

⁴ Philoktetes actually refers to Neoptolemos as *his* messenger at 500-501, and the False Merchant speaks of himself as a messenger at 564.

tragedy, who convey information in a truthful speech that enables listeners to grasp a reality previously unknown to them, the False Merchant aims to deceive. Superficially, as a second messenger, following Neoptolemos, he resembles the messenger in Sophokles' *Women of Trachis* and the herdsman in *Oidipous the King*⁵. These 'second messengers', however, clarify and correct the dramatic situations that had been confused by the deceptive words of Lichas (in *Women of Trachis*) and the misleading report of the messenger from Corinth (in *Oidipous the King*)⁶. In contrast, the False Merchant adds to the deception practiced earlier in the play by Neoptolemos. He, like Neoptolemos, is following Odysseus' orders and uses language skillfully to "deceive the soul and steal the life of Philoktetes" (τὴν Φιλοκτῆτου σε δεῖ | ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων, 54-55)⁷. Both the False Merchant and Neoptolemos are, then, Odysseus' instruments in his sophistic intrigue against Philoktetes⁸. The only difference between them is that Neoptolemos is, as it were, a 'real' character, while the False Merchant is bogus, a counterfeit created by Odysseus.

This intra-dramatic spuriousness would have challenged at least some members of a fifth-century Athenian audience (as it challenges many viewers and readers today), to decide to what degree they can take at face value information from such a bogus character, whose words are really those of Odysseus. On the one hand, the False Merchant is no more or less likely to be lying or telling the truth than is Neoptolemos, earlier in the episode. Both offer Philoktetes a confusing combination of familiar and unfamiliar mythological details, though some features of the

⁵ Cf. PAYNE 2000, pp. 403, 412-418, BARRETT 2001, pp. 23-26. Cf. the Paidagogos in Sophokles' *Elektra* 680-763.

⁶ Cf. SEIDENSTICKER 1982, pp. 78-88, DI BENEDETTO 1983, pp. 145-146.

⁷ These orders recall the claim by the Sophist Gorgias in his *Encomium of Helen* that "speech is what has persuaded and deceived the [her] mind" (λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας, *Hel.* 8). Cf. Gorgias, *Helen* 10 δόξης ἀπατήματα. Philoktetes says that Neoptolemos has "cheated" him (929 οἱ ἠπάτηκας, 949 ἠπάτημαι) and that Odysseus has stolen his bow by a similar deceit (cf. 1136 αἰσχρῶς ἀπάτας).

⁸ Cf. 14 σόφισμα, 77-78 σοφισθῆναι, κλοπεὺς | ὅπως γενήσῃ τῶν ἀνικῆτων ὅπλων.

False Merchant's speech might seem to an audience to depart more obviously and provocatively from the mythological tradition: for example, his report that Phoinix and the sons of Theseus have gone in pursuit of Neoptolemos (561-562), while Odysseus and Diomedes are on their way to take Philoktetes and bring him back to Troy (570-571, 591-594). On the other hand, the False Merchant's account of Helenos' prophecy (604-613) might seem 'true' at first hearing, because Helenos' capture by Odysseus and his prophecy were part of the mythological tradition known from the *Little Iliad*, as were the 'facts' that Troy *did* fall to the Greeks and that Philoktetes and Neoptolemos played significant roles in the sack of the city⁹. Yet the crucial detail in the prophecy, that the Greeks will never sack Troy, unless they bring Philoktetes from Lemnos by means of persuasion (εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ | ἄγοιντο νήσου τῆσδ' ἐφ' ἧς ναίει τὰ νῦν, 612-613), seems to contradict Odysseus' categorical statement in the Prologue that Philoktetes cannot be persuaded, any more than he can be forced, to come to Troy (102-103). The False Merchant not only challenges Neoptolemos and Philoktetes to make sense of the information he provides; he invites audiences and readers to interpret the complex scene, while making it impossible for them to do so with any certainty¹⁰.

At comparable moments in *The Women of Trachis* and *Oidipous the King*, after one messenger has spoken and prior to the entrance of a second messenger, the Chorus sing a song of hopeful expectation, and the audience or reader might expect such a song, when Philoktetes and Neoptolemos go into the cave at 538. The Chorus, however, do not share Philoktetes' anxiety, uncertainty, and hopes, as the choruses in those two plays share the feelings of Deianeira and Oidipous, respectively. Instead, the Chorus participate in the intrigue against Philoktetes and help to deceive him. Their two lyric outbursts in the first episode (391-402, 507-518) are

⁹ Cf. *Ilias Parva, Argumentum*, BERNABÉ 1996², p. 74, *Ilii Excidium, Argumentum*, BERNABÉ 1996², p. 88.

¹⁰ Cf. ØSTERUD 1973, GREENGARD 1987, pp. 24-27, EASTERLING 1997, pp. 169-170, FALKNER 1998, pp. 435-436, 442, RINGER 1998, pp. 107-111, PAYNE 2000, pp. 412-418, BUDELMANN 2000, pp. 113-122.

a “direct intervention [...] in the deceiving of [Philoktetes]”, which “contributes significantly to the [play’s] all-encompassing atmosphere of deceit”¹¹. A song of hope following 538 would, therefore, be strikingly inappropriate.

What actually happens at 539 is that the Chorus Leader begins the False Merchant scene by using the dual form ἐπίσχετον (“Stop, the two of you”) to prevent Philoktetes and Neoptolemos from exiting, thus placing the two men on an equal footing. In this use of the dual, the Chorus Leader strategically follows Philoktetes’ example six lines earlier, where he uses the dual in referring to Neoptolemos and himself (προσκύσαντε τὴν ἔσω ἰαοικὸν εἰσοίκησιν (“after the two of us have done reverence within [the cave] to my place of dwelling that is not a dwelling”, 533-534). In 539, after ἐπίσχετον, the Chorus Leader shifts, with emphatic asyndeton, to the first person plural μάθωμεν (“let us learn”), thus seeming to associate the Chorus with Neoptolemos and Philoktetes, when they really are helping Neoptolemos and the False Merchant to take advantage of Philoktetes.

There is a similar effect at the end of the scene, when the False Merchant says, as he exits in 627, “May a god benefit you both in the best way possible” (σφῶν δ’ ὄπως ἄριστα συμφέροι θεός). He uses the dual σφῶν with apparent reference to Philoktetes and Neoptolemos, but his words actually have different meanings for the two characters: for Philoktetes the False Merchant’s συμφέροι (“benefit”) would imply, “by returning home”, while for Neoptolemos it would suggest, “by arranging for you to go to Troy to help sack the city”, and members of the audience or readers might differ in their understanding and even be aware of both meanings simultaneously. In addition, because συμφέροι is a word with Sophistic resonance and has already been associated with Odysseus’ intrigue at 131, when he tells Neoptolemos, δέχου τὰ συμφέροντα τῶν ἀεὶ λόγων (“receive what is expedient in the words [of the False Merchant] from moment to moment”), Neoptolemos could perhaps understand σφῶν as referring to himself and Odysseus rather than himself and Philoktetes, and

¹¹ PAYNE 2000, p. 415; cf. GARDINER 1987, pp. 23-26, SCHEIN 1988, pp. 199-200.

in that case ὧς ἄριστα would refer to the success of their intrigue against Philoktetes¹².

The kind of ambiguity inherent in the False Merchant's σφῶιν in 627 contributes to the "ignorance" and "unrecognizability" with which Odysseus and Neoptolemos victimize Philoktetes. For example, in 589-590, after Neoptolemos proclaims himself to the False Merchant as an "enemy to the sons of Atreus" and insists that Philoktetes is his "greatest friend, because he hates [these enemies]", he tells the False Merchant to report openly everything he has heard about Philoktetes (585-588). When the False Merchant warns him, ὄρα τί ποιεῖς, παῖ ("Look what you are doing, my child", 589), Neoptolemos interrupts him in the middle of the line to say, σκοπῶ κἀγὼ πάλαι ("I have been considering it for a long time now"). When the False Merchant in turn replies, σὲ θήσομαι τῶνδ' αἴτιον ("I make you responsible for this", 590), Neoptolemos again interrupts him impatiently: ποιοῦ λέγων ("Do so, but speak"). The apparent excitement and urgency expressed by these successive *antilabai* are feigned: the False Merchant and Neoptolemos are playing their parts in a scenario designed to impress Philoktetes, and the effect is intensified in 589 by the word παῖ ("my child"), which concludes the False Merchant's warning with particular emphasis immediately after the caesura and at the exact mid-point of the line.

There are at least three levels of communication in the False Merchant's ὄρα τί ποιεῖς. Neoptolemos would hear it as a message from Odysseus as well as the False Merchant, warning him to play his part in the intrigue carefully; Philoktetes would hear it as a sign of danger but think, from Neoptolemos' reply, that the son of Achilles is on his side and willing to run risks for his sake;

¹² But as M. S. Mirto pointed out in her comment on this paper when it was presented orally, it is by no means certain that a dual can refer simultaneously both to Neoptolemos and Philoktetes, who are physically present in the scene, and to Neoptolemos and Odysseus, who are joined in the intrigue against Philoktetes but not by a shared physical presence. Elsewhere, Odysseus uses the dual of himself and Neoptolemos at 25 and 133, and Neoptolemos does the same at 1079. As I have already mentioned, Philoktetes uses the dual of himself and Neoptolemos at 533, as does Herakles, decisively, in 1436-1437, when he tells Philoktetes and Neoptolemos to "guard" one another, when they take Troy, like "two lions feeding in the same pasture".

the audience would hear it as a warning that Neoptolemos must “watch what [he is] doing” morally. Neoptolemos’ response, “I have been considering it for a long time” (σκοπῶ καὶ γὰρ πάλα), might mean, to the False Merchant, “I am doing what Odysseus told me to do and playing my part”, but Philoktetes would hear these words as a kind of defiance of the False Merchant’s warning, while the audience could take them as a sign that Neoptolemos feels some doubt and is ethically troubled by how he has treated Philoktetes – that watching the False Merchant deceive Philoktetes has given the son of Achilles a self-critical perspective on his own role in the deception¹³. It is, however, unclear whether Neoptolemos can see, as the audience or reader can, that the scene with the False Merchant imitates his own ‘mercantile bargaining about Philoktetes’ in the Prologue, where Odysseus successfully uses the profit-motive to draw Neoptolemos into the intrigue. Does the ‘noble’ Neoptolemos begin to understand that he resembles the lower class False Merchant in acting for personal profit, just as he resembles him in being the agent and instrument of Odysseus¹⁴? It is also unclear how the Chorus are affected and what they might be thinking, as the scene unfolds. They constitute a silent, internal audience from 541 through the end of the scene – indeed, through the end of the first episode – but because they have supported Neoptolemos through their lyric outbursts at 391-402 and 507-518, confirming his lying story that he was robbed of his armor by Odysseus and the sons of Atreus, and because they have made a crucial intervention at 522-523, they would presumably have some reaction to the False Merchant’s lying story and the responses of Neoptolemos and Philoktetes.

The False Merchant makes his lies effective in two main ways, which help to corroborate his identity and persuade Philoktetes to trust him. First, he hints at historical realities known to Sophokles’ fifth-century Athenian audience; second, his lan-

¹³ See EASTERLING 1997, p. 170. Cf. ALT 1961, p. 169, MASARACCHIA 1964, pp. 94-96.

¹⁴ Cf. ØSTERUD 1973, pp. 24-25. For Neoptolemos acting for the sake of κέρδος (“profit”), cf. 111-112; for the False Merchant’s similar motivation, cf. 583-584.

guage artfully alludes to the language and action of the *Iliad*, to other mythology familiar from the epic cycle, and to earlier dramatizations of the story of Philoktetes. Of course, as characters in the play, neither the false Merchant nor Philoktetes nor Neoptolemos could be familiar with these historical realities or actually make or recognize such allusions. The audience, however, would recognize some of what the False Merchant says as 'true', and this 'truth' would, however illogically, make what he tells Philoktetes seem persuasive.

For example, when the False Merchant says, at 548-549, that he is on his way home from Ilion to "Peparethos, rich in grapes", many members of the audience would know that this island (the modern Skopelos, c. 20 miles NE of Euboia and c. 40 miles NW of Skyros) was a relatively wealthy, tribute-paying ally of Athens in the fifth century, famous for wine (its legendary founder was Staphylos, son of Dionysos) and for other agricultural produce¹⁵. Their knowledge would make the False Merchant's claim seem plausible, and thus (in their eyes) it would seem plausible to Philoktetes. Similarly, those in the audience most familiar with the *Iliad* would recall 7.467-475, the account of the Greek army at Troy importing their wine from Lemnos. This is impossible in Sophokles' play, where Lemnos is uninhabited, but at the same time it would make sense to the audience that a merchant would be involved in such wine-importing¹⁶. Later in the scene, when the False Merchant reports that Phoinix and the sons of Theseus have gone in pursuit of Neoptolemos, he departs from the traditional story in the *Little Iliad*, that Odysseus brought Neoptolemos from Skyros to Troy. Yet his reference to Athamas and Demophon is not gratuitous, because it was part of the traditional myth that Neoptolemos' maternal grandfather, Lykomedes, killed Theseus in Skyros¹⁷, a detail that the False Merchant and Neoptolemos could not know, but which, for an Athenian audience, might

¹⁵ Cf. Eur. fr. 752a 1-2 Kn. [from *Hypsipyle*], Ovid. *Met.* 7.470, Pliny *HN* 14.76, Athenaios 1.29a.

¹⁶ The Iliadic echoes in the Paidagogos' story of the chariot race at *El.* 680-763 have a similar effect. Cf. EASTERLING 1997, p. 169.

¹⁷ Cf. Paus. 1.17.6.

make Theseus' sons appropriate enemies of Neoptolemos. Similarly, the story that Odysseus and Diomedes are on their way to Lemnos, "having sworn to bring [Philoktetes to Troy] by persuasion of speech or powerful constraint of force" (590-594), goes against the account in the *Little Iliad* that Diomedes alone accomplished this task, but it appeals to the audience's familiarity with Odysseus and Diomedes as partners in the night-spying in Book 10 of the *Iliad*, in the theft of the Palladion as told in the *Little Iliad*, and in forcefully persuading Philoktetes to come to Troy in Euripides' *Philoktetes*. In each case the False Merchant mentions some detail that neither he nor Philoktetes, as dramatic characters, could possibly know, but which the theater audience would recognize as familiar and hence 'true'; and in each case the familiarity of the detail would irrationally but effectively confirm his lying story, making it more persuasive.

On the other hand, some of the False Merchant's corroborative details are bound to affect the audience or reader differently, even though the False Merchant himself is unaware of their resonance. For example, at 598-602, Neoptolemos asks,

τίνος δ' Ἀτρεΐδαι τοῦδ' ἄγαν οὕτω χρόνῳ
 τοσῶιδ' ἐπεστρέφοντο πράγματος χάριν,
 ὃν γ' εἶχον ἤδη χρόνιον ἐκβεβληκότες; 600
 τίς ὁ πόθος αὐτοῦς ἴκετ'; ἢ θεῶν βία
 καὶ νέμεσις, οἵπερ ἔργ' ἀμύνουσιν κακά;

For what reason were the sons of Atreus
 so intent on this man, after so long a time,
 a man whom long ago they had already thrown away? 600
 What longing (πόθος) came over them? Was it the gods' violence
 and righteous anger, which punish evil deeds?

Because Neoptolemos is the speaker, his question, τίς ὁ πόθος αὐτοῦς ἴκετ'; ("what longing came over them?"), recalls *Il.* 1.240, spoken by Achilles: "truly, at some time a longing for Achilles will come over the sons of the Achaians" (ἢ ποτ' Ἀχιλλῆος ποθὴ ἴξεται υἱᾶς Ἀχαιῶν). This echo not only helps make the deception of Philoktetes more effective, but also enhances for the audience (and for readers) the disparity between Achilles, who speaks in

spontaneous fury, and Neoptolemos, whose words are calculatedly deceptive and almost seem designed to elicit the False Merchant's story of Helenos' prophecy and thus suggest the danger Odysseus poses for Philoktetes (603-621). The verbal echo also suggests that Philoktetes, for whom the sons of Atreus and the army now "long", is the real heroic parallel in the play to Achilles in the *Iliad*¹⁸. Neoptolemos, by comparison, is a "spurious Achilles", whose desire to live up to his father's standard is compromised by his readiness to lie in the service of Odysseus and the sons of Atreus¹⁹.

A similar contrast is evoked at 615-619 between Odysseus in the play and the Homeric Odysseus, when the False Merchant describes how, after hearing Helenos' prophecy, Odysseus

εὐθέως ὑπέσχετο
 τὸν ἄνδρ' Ἀχαιοὶς τόνδε δηλώσειν ἄγων,
 [...]
 [...] καὶ τούτων κάρᾳ
 τέμνειν ἐφεῖτο τῶι θέλοντι μὴ τυχών.

[...] quickly promised
 to fetch this man and show him to the Achaians
 [...]
 [...] and if he failed in this,
 he would allow whoever wished (to do so) to cut off his head.

In 618-619, the False Merchant makes Odysseus speak as he does in both the *Iliad* and the *Odyssey*; μηκέτ' ἔπειτ' Οδυσῆϊ κάρῃ ὤμοισιν ἐπεῖη ("no longer, then, may Odysseus' head be upon his shoulders [if he does not beat and drive off Thersites]"; *Il.* 2.259), and αὐτίκ' ἔπειτ' ἀπ' ἐμεῖο κάρῃ τάμοι ἀλλότριος φῶς

¹⁸ Cf. GREENGARD 1987, pp. 38-39, 66, 80. The parallel between Philoktetes and Achilles can be seen in the *Iliad* itself, which Sophokles may be recalling for his own poetic purposes: cf. 2.726, where the followers of Philoktetes "longed for their leader" (πόθειόν γε μὲν ἀρχόν) as the Greek army will for Achilles (1.240 Ἀχιλλῆος ποθῆ ἴξεται [...]); 2.724, where "[Philoktetes] lay there [sc. in Lemnos] grieving; but soon [the Greeks] were going to remember [him]" (ἐνθ' ὃ γε κεῖτ' ἀχέων τάχα δὲ μνήσεσθαι ἐμελλον [...]) ~ 2.694 "for her [sc. Briseis] he [sc. Achilles] lay grieving, but soon he was going to rise up" (τῆς ὃ γε κεῖτ' ἀχέων, τάχα δ' ἀνοστήσεσθαι ἐμελλεν). I owe these references to Maria Serena Mirto.

¹⁹ See KNOX 1964, p. 123.

("May some foreigner then cut off my head immediately [if I do not punish the Suitors]", *Od.* 16.102). No one else in the *Iliad* or *Odyssey* uses such an expression, so the False Merchant's account is appropriate to, and in character for, Odysseus. Yet the main effect of this corroborative epic reminiscence, which at least some spectators (and readers) would surely recognize, is to call attention to the distance between Odysseus' epic heroism and his characterization in the play as a type of late fifth-century Athenian demagogue²⁰. This characterization was already evident in the False Merchant's description at 608-609 of how Odysseus "brought [Helenos] bound | and showed him to the Achaians publicly, a fine prey" (δέσμιόν τ' ἄγων | ἔδειξ' Ἀχαιοῖς ἐς μέσον, θήραν καλήν), where the political phrase ἐς μέσον ("in the middle"), which I have translated as "publicly", would have led some members of an Athenian audience to think of the Greek army in the play as a political community like their own, as they would have done at 385-386, when Neoptolemos speaks of τοὺς ἐν τέλει ("those in authority") and of a πόλις²¹.

There is a similar contrast, as Pietro Pucci has noted, between the high, epic style and the base action described in 593-594, διώμοτοι πλέουσιν ἢ μὴν ἢ λόγῳ | πείσαντες ἄξειν, ἢ πρὸς ἰσχύος κράτος ("Having sworn strongly and confidently, they sail to bring him back, | either when they have persuaded him by speech or by the compelling power of physical strength"). Perhaps too the False Merchant's unusual combination in 591 of a dual subject, ἄνδρε τῶδ' ("these two men") with a plural adjective and verb, διώμοτοι πλέουσιν ("they sail, having sworn"), reflects the False Merchant's own unease at his mythological innovation in 592, when he names Odysseus and the son of Tydeus (Diomedes) as already *en route* to capture Philoktetes.

The climax of the scene with the False Merchant is his account of Helenos' prophecy and Odysseus' response to it (603-621) – an account that Odysseus intends Philoktetes and Neoptolemos to

²⁰ Cf. Pucci 2003, p. 235.

²¹ Cf. 96-99 on the power of speech, with the Scholiast's comment that in these lines Sophokles "slanders (διαβάλλει) contemporary Athenian political leaders (ῥήτορας) as succeeding in all things through speech" (ὡς διὰ γλώσσης πάντα κατορθούντας).

hear. Odysseus, as I have already mentioned, had instructed Neoptolemos in the Prologue to “receive what is expedient in the words [of the False Merchant] from moment to moment, as he speaks artfully” (οὐ δῆτα, τέκνον, ποικίλως αὐδωμένου | δέχου τὰ συμφέροντα τῶν ἀεὶ λόγων, 130-131); it is, however, impossible to decide how much of what the False Merchant says about Helenos’ prophecy is a matter of artfulness and how much he reports accurately. Because ποικίλως (“artfully”) and its cognates are often associated with deception and outright lying in Greek poetic tradition²², and Odysseus has already convinced Neoptolemos to lie as part of the intrigue against Philoktetes, the audience would expect the False Merchant to lie to Philoktetes and perhaps to Neoptolemos as well.

The False Merchant’s artfulness colors his account of the prophecy (611-613), that “as for the towers above Troy, the Greeks would never | sack [them], unless they bring [Philoktetes] from this island on which he now dwells, | after persuading him by speech” (τὰπὶ Τροίαι πέργαμ’ ὡς οὐ μὴ ποτε | πέρσοιεν, εἰ μὴ τόνδε πείσαντες λόγῳ | ἄγοιντο νήσου τῆσδ’ ἐφ’ ἧς ναίει τὰ νῦν). On the face of it, this statement contradicts both the emphasis in the Prologue on the need for Philoktetes’ bow (78, 115-116) and Odysseus’ explicit statement in 103 that persuasion as well as force is impossible. It is, however, unclear whether the words πείσαντες λόγῳ should be understood as part of Helenos’ prophecy, accurately transmitted by the False Merchant, or if one or both words are Odysseus’ or the False Merchant’s version of what Helenos said; similarly, it is unclear whether 593-594 λόγῳ | πείσαντες ἄξειν (“to bring [Philoktetes], after persuading [him] by speech”) are Odysseus’ words carried over into indirect discourse, or if the False Merchant is summarizing in his own language what Odysseus said. In 614-615 ἤκουσ’ ὁ Λαέρτου τόκος | τὸν μάντιν εἰπόντ’ (“the offspring of Laertes heard | the seer speak”), the aorists are simultaneous and may imply that

²² E.g. Sappho 1.1-2 ποικιλόθρον’ (or -φρον’) ἀθανάτ’ Ἀφροδίτα | παῖ Δίος δολόπλοκε, Pind. *Ol.* 1.29 δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἑξαπατῶντι μῦθοι. Cf. WORMAN 2002, p. 31.

Odysseus heard the words directly from Helenos, but the main emphasis is on what Helenos said; this is in contrast to 595-596, where the emphasis is on Odysseus, whom "all the Achaians heard clearly as he was saying these things" (καὶ ταῦτ' Ἀχαιοὶ πάντες ἤκουον σαφῶς | Ὀδυσσέως λέγοντος). Neither passage makes clear to whom the word "persuaded" belongs.

Scholars have debated the purpose and effect of the scene with the False Merchant but have reached no consensus. Some think Odysseus aims to confuse Philoktetes by making him expect an effort at persuasion, rather than deception or force²³, while others argue that the scene definitively confirms for the audience that Philoktetes cannot be persuaded²⁴. Still others find the main significance of the scene in the False Merchant's account of Helenos' prophecy, either because the prophecy makes Philoktetes feel for the first time that he has a special, destined role in the fall of Troy²⁵, or because Helenos' reported words correspond to the theodicy sketched by Neoptolemos at 195-200 (though this theodicy is in fact self-serving and turns out to be mistaken in any straightforward sense)²⁶. Certainly one important effect of Helenos' (reported) words, delivered by the False Merchant but scripted by Odysseus, is to re-energize the intrigue and challenge an audience or reader to consider whether Odysseus' deception, motivated up to this point wholly in human terms, may in fact have divine backing, even though Odysseus at times seems prepared to act in a manner contrary to Helenos' words, for example, when he threatens to depart with the bow and leave Philoktetes on Lemnos (1054-1062). Odysseus himself never refers to the prophecy, not even when he claims to be acting as a servant of Zeus (989-990), although 113 ("this bow alone will take Troy") and 115 ("neither would you [be the one to take Troy] apart from (the bow) nor (the bow) apart from you") may allude to some special knowledge on his part that Philoktetes' bow, at least, is needed for the sack of the city. It is worth noting that in

²³ KNOX 1964, p. 128, BUXTON 1981, p. 217 n. 21.

²⁴ PERROTTA 1935, p. 431, ALT 1961, p. 151, GARVIE 1972, pp. 217-219.

²⁵ E.g. POHLENZ 1954, I, p. 328.

²⁶ Cf. PUCCI 2003, p. 233.

the False Merchant's account, Helenos' prophecy leads directly to Odysseus' actions and intrigue and might seem to justify them²⁷.

There is some truth in all of these interpretations, and it is impossible to resolve the scene's contradictions and uncertainties. The very multiplicity of possible interpretations is testimony to the ἀγνοία – the “non-recognition and ignorance” – that Odysseus cultivates, when he dispatches the disguised σκοπός (cf. 129). It also is true to the overall complexity of this problem play, in which it is constantly impossible to be sure of the ‘truth’, or even to decide if there is any ‘truth’ in the stories the characters allude to or tell²⁸. As a result, audiences and readers must work hard to understand what is actually happening in the dramatic action, and as they watch the scene with the False Merchant unfold, they are invited to think for themselves about means and ends, about the moral choices they are called on to make in their own lives, and about what is and is not ethically and politically desirable²⁹.

ABSTRACT

The scene with the False Merchant in Sophokles' *Philoctetes* (542-627) calls attention to its own contradictions and uncertainties and to the overall complexity of a drama in which it is impossible to be sure of the ‘truth’ – or even if there is any ‘truth’ – in the stories the characters allude to and tell. The scene does not resolve these contradiction and uncertainties or simplify the complexity of this ‘problem play’. Rather, the three-way dialogue of the False Merchant, Neoptolemos, and Philoktetes enhances the *agnoia* that Odysseus cultivates when he sends the disguised “Lookout” to assist Neoptolemos, and it challenges audiences and readers to think for themselves about some of the central themes of the play: means and ends, moral choices, deception and persuasion, and communication and non-communication.

²⁷ See Pucci 2003, p. 234.

²⁸ Cf. Greengard 1987, pp. 5-6, 23-27, 100-102.

²⁹ I would like to thank Maria Serena Mirto for the suggestions in notes 12 and 18 and for her helpful critique of an earlier draft of this paper, which improved it in form and substance.

KEYWORDS

Philoktetes, Odysseus, Neoptolemos, False Merchant, duals, allusion, sophistic intrigue, truth, ambiguity.

BIBLIOGRAPHY

ALT 1961

KARIN ALT, *Schicksal und Physis im Philoktet des Sophokles*, «Hermes», 89, 1961, pp. 141-174 (reprinted in H. Diller, hrsg., *Sophokles*, «Wege der Forschung», 95, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, pp. 412-459).

BARRETT 2002

JAMES BARRETT, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2002.

BERNABÉ 1996²

Alberto Bernabé (ed.), *Poetae epici Graeci: testimonia et fragmenta*, Pars I, Stuttgart-Leipzig, «Bibliotheca Teubneriana», De Gruyter, 1996².

BUDELMANN 2000

FELIX BUDELMANN, *The Language of Sophocles: Communalism, Communication and Involvement*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

BUXTON 1982

RICHARD G. A. BUXTON, *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

DI BENEDETTO 1983

VINCENZO DI BENEDETTO, *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

EASTERLING 1997

PATRICIA E. EASTERLING, *Form and Performance*, in P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 151-177.

FALKNER 1998

THOMAS M. FALKNER, *Containing Tragedy: Rhetoric and Self-Representation in Sophocles' Philoctetes*, «Classical Antiquity», 17, 1998, pp. 25-58.

GARDINER 1987

CYNTHIA P. GARDINER, *The Sophoclean Chorus: A Study of Character and Function*, Iowa City, University of Iowa Press, 1987.

GARVIE 1972

ALEX F. GARVIE, *Deceit, Violence, and Persuasion in the Philoctetes*, in *Studi classici in onore di Quintino Cataudella*, a c. di C. U. Crimi, A. Di Benedetto Zimbone, C. Nicolosi, vol. I, Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1972, pp. 213-226.

GREENGARD 1987

CAROLA GREENGARD, *Theatre in crisis: Sophocles' Reconstruction of Genre and Politics in Philoctetes*, Amsterdam, Hackett, 1987.

KIRKWOOD 1958

GORDON M. KIRKWOOD, *A Study of Sophoclean Drama*, «Cornell Studies in Classical Philology», 31, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1958.

KNOX 1964

BERNARD M. KNOX, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1964.

LADA-RICHARDS 2009

ISMENE LADA-RICHARDS, 'The Players Will Tell All': *The Dramatist, the Actors and the Art of Acting in Sophocles' Philoctetes*, in S. Goldhill and E. Hall (eds.), *Sophocles and the Greek Tragic Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 48-69.

MASARACCHIA 1964

AGOSTINO MASARACCHIA, *La scena dell'ἔμπαρος nel Filottete di Sofocle*, «Maia» 16, 1964, pp. 79-98 (reprinted in *Riflessioni sull'antico: studio sulla cultura greca*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, pp. 195-214, and in Sofocle, *Filottete*, traduzione di M. Boggio e A. Masaracchia, Nardò, BESA, 2004, pp. 112-149).

ØSTERUD 1973

SVEIN ØSTERUD, *The Intermezzo with the False Merchant in Sophocles' Philoctetes (542-627)*, in O. S. Due, H. Friis Johansen, B. Dalsgaard Larsen (eds.), *Classica et Mediaevalia Francisco Blatt septuagenario dedicata*, «Dissertationes», 9, Copenhagen, Gyldendal, 1973, pp. 10-26.

PAYNE 2000

MARK PAYNE, *Three Double Messenger Scenes in Sophocles*, «Mnemosyne», 53, 2000, pp. 403-418.

PERROTTA 1935

GENNARO PERROTTA, *Sofocle*, Messina-Milano, Principato, 1935.

POHLENZ 1954²

MAX POHLENZ, *Die griechische Tragödie*, 2 vols., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1954².

PUCCI 2003

SOFOCLE, *Filottete*, introduzione e commento a c. di Pietro Pucci, testo critico a c. di G. Avezzù, trad. di G. Cerri, Fondazione Lorenzo Valla, Milano, Mondadori, 2003.

RINGER 1998

MARK RINGER, *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles*, Chapel Hill-London, University of North Carolina Press, 1998.

SCHEIN 1988

SETH L. SCHEIN, *The Chorus in Sophocles' Philoctetes*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 6, 1988, pp. 196-204.

SCHEIN 2013

SOPHOCLES, *Philoctetes*, edited by Seth L. Schein, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

WORMAN 2002

NANCY WORMAN, *The Cast of Character: Style in Greek Literature*, Austin, University of Texas Press, 2002.

GIOVANNI CERRI

Recitazione e conversione nel *Filottete* di Sofocle¹

Il tono della prima scena, del 'prologo' che precede l'entrata del Coro e il suo primo canto, la 'parodo', è sommesso, ma teso e drammatico. È una trama d'inganno, a un tempo raffinata e volgare, contro un eroe sventurato che, proprio per la sua purezza eroica e la sua solitudine pluriennale, sarà facilmente aggirabile. Lo stile è quello del linguaggio comune tra persone di un certo livello sociale. Neottolemo, figlio di Achille, dunque giovinetto educato al coraggio e alla lealtà incondizionata, recalcitra al disegno di Odisseo, l'eroe vecchio, disincantato, scaltro; ma, alla fine, cede alla sua dialettica suadente, nonché al senso della disciplina militare. Non è né tragedia né commedia: è dramma quotidiano, *sketch* d'avventura intrigante, impastata d'emozione e psicologia.

Odisseo espone il suo «stratagemma», σόφισμα (14). Neottolemo dovrà «irretire», ἐκκλέψαι (55), l'anima di Filottete raccontandogli una vicenda falsa. Dovrà presentarsi per quello che è realmente: Neottolemo, figlio di Achille. Ciò sarà di per se stesso sufficiente a indurre ad un primo moto di simpatia Filottete, odiatore degli Atridi e di Odisseo, che lo abbandonarono con l'inganno, e amico di vecchia data con Achille, eroe della sua stessa tempra, sempre schivo di ogni menzogna e raggiro. Ma questo sarà anche l'unico elemento di verità nel discorso di Neottolemo, che poi dovrà imbastire una storia inventata di sana pianta, con la quale farà credere al suo interlocutore di essere anche lui nemico giurato dei capi Achei, in quanto vittima come lui di un loro

¹ Ripeto in questa sede, in forma diversa, più sintetica e più schematica, quanto dissi alcuni anni fa in un saggio, che ho avuto l'impressione non sia stato ben compreso dalla critica, probabilmente per una certa sua eccessiva complessità espositiva, negativa dal punto di vista della chiarezza: *Il Filottete di Sofocle: Neottolemo recita a soggetto*, «Dioniso», n.s. 3, 2004, pp. 52-65 = R. Grisolia, G.M. Rispoli (a c. di), *Il personaggio e la maschera*, Atti del Covegno Internazionale di Studi, Napoli-Santa Maria Capua Vetere-Ercolano, 19-21 giugno 2003, Pozzuoli 2005, pp. 45-57.

sopruso: dirà di essere stato privato contro la propria volontà di quanto era più prezioso nell'eredità paterna, dell'armatura forgiata da Efesto, che gli Achei avrebbero data illegittimamente in dono a Odisseo². Conseguita la piena fiducia di Filottete, fino a divenire suo amico e quasi discepolo, coglierà facilmente l'occasione di sottrargli l'arco: è così che l'eroe disarmato e l'arma predata potranno essere portati di peso a Troia, secondo il dettame del responso profetico (56-78).

Si tratta dunque di raccontare una bugia. Ma non soltanto di questo. Perché Neottolemo dovrà fingere sentimenti, indulgendo anche ad eccessi verbali, per essere più credibile. Per esempio (58-60 + 64-67):

Digli che torni a casa per mare, lasciata l'armata navale degli Achei, dopo aver concepito un odio implacabile contro di loro...

... e di' contro di me
tutte le ingiurie che vuoi, le peggiori tra le peggiori:
con ciò non m'offenderai per nulla; al contrario,
se non lo farai, procurerai la rovina a tutti gli Argivi.

² Secondo il mito, le armi di Achille dovevano essere assegnate, dopo la sua morte, al più forte degli Achei; di qui il giudizio assembleare, inteso a stabilire a chi spettasse l'onore, la vittoria di Odisseo, il suicidio di Aiace. Al momento della missione a Lemno Aiace è già morto (cfr. 410-415); di conseguenza Odisseo deve essere effettivamente già in possesso di quelle armi e Neottolemo ne è stato effettivamente privato. La menzogna da raccontare a Filottete non è dunque in questo, ma nella finzione di una lite in termini di diritto ereditario tra Odisseo e Neottolemo, in realtà mai avvenuta. Si apre così un gioco sottile: vedremo Neottolemo fingere odio per essere stato espropriato; ma è stato espropriato davvero; di conseguenza, il suo odio per Ulisse, benché finto, non può non affondare le radici in un rancore vero, ancorché represso.

Secondo la *Piccola Iliade*, Odisseo, portato Neottolemo a Troia, gli consegnò le armi del padre (Così Proclo sunteggia l'episodio: *καὶ Νεοπτόλεμον Ὀδυσσεὺς ἐκ Σκύρου ἀγαγὼν τὰ ὅπλα δίδωσι τὰ τοῦ πατρὸς*). Dunque Sofocle ha assunto una variante del mito secondo cui invece le armi di Achille sarebbero rimaste definitivamente in possesso di Odisseo, cui erano state assegnate nel 'Giudizio delle Armi', e non sarebbero state affatto restituite a Neottolemo, una volta arrivato a Troia. Che questo sia lo svolgimento dei fatti presupposto nel *Filottete*, è provato dai successivi vv. 391-402, dove il Coro chiama a testimoniare la verità niente meno che la Madre degli Dei, e 1364-1365, dove Filottete ripete la storia pur dopo che gli è stato svelato l'inganno e Neottolemo non lo contraddice.

È allora evidente fin dall'inizio che la bugia si risolverà in una vera e propria recitazione, nella quale, e a lungo, Neottolemo dovrà fingere non solo ira e odio per il torto subito, ma ovviamente anche simpatia, affetto e pietà per Filottete, nonché fedeltà incondizionata all'insegnamento di suo padre, Achille, che per tutta la vita aveva incarnato valori opposti a quelli di Odisseo. E con Neottolemo dovrà fingere anche il Coro, costituito dai marinai di Neottolemo stesso, i quali terranno bordone sia alle bugie fattuali sia alla messinscena affettiva. Una recita 'a soggetto', della quale Odisseo è il regista occulto e l'autore del 'canovaccio'. Paradossalmente, alla recita prenderà parte anche Filottete, ma senza saperlo, credendo di avere un dialogo sincero in una situazione reale, non di intervenire come personaggio involontario di una *pièce*, inscenata per lui. Rispetto a quest'ultima sarà quindi insieme spettatore e attore, ma l'uno e l'altro in maniera impropria. Il pubblico vero è quello del teatro ateniese, che assiste alla recita del *Filottete* di Sofocle e, all'interno di questa, alla recita di un dramma nel dramma, giustificato dalla trama orchestrata da Sofocle.

Certo Neottolemo, per mentire, dovrà fare violenza alla propria natura. Ulisse gli dice (79-85):

So bene che, per tua natura, non sei nato davvero
a parlare così, né a tessere mali artifici;
ma è dolce guadagno ottenere vittoria, dunque coraggio!
Dediti alla giustizia ci mostreremo di nuovo in futuro;
intanto, per un attimo breve di tempo senza pudore,
affidati a me, e dopo, per il resto della tua vita,
fatti di nuovo chiamare il più intemerato degli uomini.

La reazione immediata di Neottolemo è di repulsa assoluta, conforme appunto alla sua natura achilleica (86-89):

Io quei discorsi che mi repugna ascoltare,
figlio di Laerte, detesto anche metterli in pratica:
non sono fatto per compiere nulla con l'arte del raggio,
né io né, a quanto si dice, il padre che m'ha generato.

Parole che ricalcano quelle famosissime che Achille stesso aveva rivolto proprio a Odisseo nell'episodio omerico dell'*Amba-*

sceria, modello evidente di questa seconda 'ambasceria', che è il *Filottete* di Sofocle (*Il. IX*, 312 sg.):

Come la porta dell'Ade mi riesce odioso quell'uomo
che una cosa nasconde nel cuore e un'altra ne dice.

Ma poi, l'oratoria di Odisseo lo piega, con due argomenti che finiscono per apparirgli risolutivi: il dovere eroico di perseguire la propria gloria personale, nel solco delle glorie passate della sua stirpe, e il dovere militare di contribuire alla strategia complessiva dell'esercito, per il successo comune dell'impresa troiana. Al termine del prologo Neottolemo è ormai convinto e si accinge a svolgere la sua missione di agente segreto.

Senonché quella che Neottolemo deve recitare è una parte *sui generis*, davvero inedita: deve recitare se stesso, il se stesso più vero, quello che era sempre stato, fino a poche ore prima, quando Odisseo lo aveva convinto a non essere più se stesso, almeno per il breve tempo occorrente alla missione di *intelligence* a lui affidata.

Odisseo è «multiforme». Ai vv. 1049-1052 dirà a Filottete:

Quale la circostanza chiede, tale io sono:
se si trattasse di gara tra uomini giusti e nobili,
non troveresti nessuno più galantuomo di me.
Per mia natura, desidero vincere sempre...

La natura di Neottolemo era ben diversa, era quella trasmessagli dal padre per via di cromosomi e di memoria familiare: essere sempre se stesso, indipendentemente dalle circostanze, perseguire il modello dell'eroismo puro, fatto di coraggio, lealtà, salvaguardia orgogliosa del diritto proprio e altrui, disprezzo della prepotenza e della menzogna. È e vuole essere 'uniforme', come Achille, non 'multiforme'. Ma Odisseo, assumendo momentaneamente il ruolo dell'oratore razionale e persuasivo, forse del sofista di V secolo, lo ha convinto ad ingannare Filottete per il bene superiore dell'esercito. Come? Non essendo più, «per un attimo breve di tempo senza pudore» (83), Neottolemo figlio di Achille, ma presentandosi come tale a Filottete e fingendo di esserlo ancora. Neottolemo, da questo momento in poi, recita come un attore, ma è un attore che interpreta la sua stessa persona, quella

che ha nelle viscere e che recalcitra a quanto sta facendo. Recita bene, dunque si immedesima nel personaggio, non può non commuoversi e palpitare insieme ad esso, proprio come un attore di teatro. Senonché l'attore dopo la recita torna se stesso, e il personaggio svanisce come un sogno. Viceversa Neottolemo non può non essere squassato nel profondo dalla sua recitazione, perché si fa possedere dal se stesso più vero, che egli sta rinnegando, proprio nella misura in cui lo finge: come potrà quest'ultimo essere represso fino alla fine della recita, se la recita stessa, col suo processo di immedesimazione simpatetica, ne provoca di continuo l'amor proprio ferito e il rimorso pungente?

Fine del prologo. Dalla parodo entra in orchestra il Coro, costituito dalla ciurma di Neottolemo, e ha inizio la parodo, con una richiesta pressante di istruzioni (135-137):

Che cosa, che cosa, signore, bisogna che io, straniero
in terra straniera, dica o nasconda a chi nutre sospetto?
Dimmelo!

E Neottolemo risponde (146-149):

...Quando uscirà
il vagabondo terribile da questa caverna,
pronto sempre al mio cenno
cerca di adeguarti al caso.

Anche il Coro dovrà partecipare alla progettata recita 'a soggetto', al dramma nel dramma, che dunque non sarà inscenato da un attore singolo, ma da una compagnia. E Neottolemo non ricopre soltanto il ruolo di attore, ma anche quello di aiuto-regista sul campo, dato che il regista, Ulisse, deve restare fuori campo, perché altrimenti Filottete lo riconoscerebbe, e capirebbe l'inganno. Ma Filottete non è ancora entrato in scena, è ancora assente. Il dramma nel dramma, il dramma di secondo grado, non è ancora iniziato. Neottolemo e Coro possono ancora parlare tra loro liberamente, a livello di dramma di primo grado. Il Coro può effondere nel suo canto il senso di pietà vera che assilla il suo cuore, di quella stessa pietà che tra poco sarà costretto anche a fingere proditoriamente. È proprio nella stessa condizione psicologica di Neottolemo (169-176 + 182-190):

Ne provo davvero pietà, pensando come,
 senza nessuno che ne abbia cura,
 senza uno sguardo amico,
 infelice, sempre solo,
 soffre d'un male selvaggio,
 impotente ad ogni esigenza;
 in che modo, in che modo mai
 può far fronte alla sua sventura?

[...]

...privo di tutto nella sua vita
 giace abbandonato dagli altri,
 in compagnia soltanto di fiere irsute
 o maculate, nel dolore insieme
 e nella fame soffre in miseria
 tormenti cui non c'è rimedio;
 e senza posa mai
 un'eco lontana risponde
 al suo lamento amaro.

La parodo imposta il gioco del doppio dramma: il Coro e Neottolemo, l'intera compagnia del secondo dramma, reciterà contro coscienza, per disciplina militare. Certo, anche questa è coscienza, ma una coscienza politica, per così dire sovrastrutturale, che farà violenza alla coscienza personale e inter-individuale, alla coscienza esistenziale, che si manifesta nel primo dramma allo stato puro, nel secondo dramma allo stato posticcio. Ma è giusto o ingiusto che la coscienza politica si dissocia dalla coscienza esistenziale? Certo è che l'una continuerà a tormentare, a torturare l'altra, con il rischio continuo che la coscienza esistenziale finisca per esplodere prima che la recita si concluda, facendo fallire il piano.

Il fatto che il piano, lo stratagemma, consista in una recita quasi teatrale è essenziale alla comprensione della tragedia. Se se ne prescinde, se lo si ignora, si finisce per interpretarla, come sempre si è fatto, nel senso di una vicenda di inganno e ravvedimento. Dopo di che, non si riesce a vedere l'atteso processo che, attraverso l'azione, porti al pentimento di chi voleva ingannare, e all'abbandono del piano. Si finisce per accusare Sofocle di incapacità psicologica, per lo meno a livello di psicologia dinamica. Perché non è riuscito a farci seguire l'evoluzione del personaggio? Neottolemo appare pentito fin dall'inizio, così come la sua

ciurma; eppure continua imperterrito a mentire, salvo mostrare il suo pentimento scontato, 'da cocodrillo', sempre e soltanto quando Filottete o non è in scena o ne esce o cade svenuto. Se Sofocle voleva esporre al suo pubblico il ravvedimento etico di Neottolemo, ha pienamente fallito il suo obiettivo drammatico.

In realtà, diversa fu la volontà d'arte del tragediografo. Volle inscenare un inganno che assumesse i contorni di una vera e propria recita, e mostrare come un inganno-recita di questo tipo non potesse non provocare in chi vi si sobbarca lo stesso processo di immedesimazione col personaggio che investe l'attore a teatro. Ma, trattandosi in questo caso di vita, e non di teatro, l'immedesimazione, mentre alimenta la recita, la insidia dall'interno. Non è finzione felice, ma infelice. L'attore non ne gode, ma ne soffre. Ad ogni parola che pronuncia, si sente 'un verme'. Questo suo tormento interiore non può esprimersi in un processo verbale, dialogico o monologico che sia, perché il personaggio-attore può a livello verbale pronunciare soltanto le battute imposte dal canovaccio. Il problema è se e quanto resisterà. Può capitare ad un certo momento della recita, senza preavviso di sorta, *ex abrupto*, che il suo fegato di uomo ceda: allora butterà la maschera, rivelerà l'inganno alla sua vittima, cercherà eventualmente di convincerla sul piano del dialogo umano, se pure ci riuscirà. Ma basta, con la sceneggiatura infame! Basta, con una recita che è doppio gioco, sdoppiamento della persona, schizofrenia! Il *Filottete* è dunque denuncia del servizio segreto, dell'*intelligence*, cioè di una prassi purtroppo serpeggiante nella vita associata delle città, emersa con particolare cinismo ed effetti deleteri subito prima, durante e subito dopo il colpo di stato dei Quattrocento, nel 411 | 410 a.C. (la tragedia andò in scena nel 409). La prassi viene identificata come teatro perverso; analizzata con gli strumenti conoscitivi messi a disposizione dall'esperienza teatrale, ben nota a Sofocle, che di teatro era non solo autore, ma anche teorico; respinta non solo come inganno, ma come stravolgimento esistenziale, che viola il patto primario degli uomini con se stessi e degli uomini tra loro. Non c'è ragion di stato che tenga! Peggio, se dietro la ragion di stato si profila, come sempre accade fatalmente, anche l'interesse privato e l'ambizione personale.

Alla fine della prima scena (il prologo), quella delle istruzioni impartite a Neottolemo, Odisseo aveva detto che, dopo un po', avrebbe mandato sul luogo dell'incontro fra Neottolemo e Filottete un messo travestito da armatore navale per facilitare l'opera di persuasione (124-132). Al v. 542, il Mercante, Ἵμπορος, compare puntualmente sulla scena e fa anche lui un racconto falso. Dal punto di vista della trama superficiale, funzione dell'episodio è quella di mettere il panico addosso a Filottete, con una notizia molto allarmante per lui, e favorire così la missione di Neottolemo. Ma ce n'è un'altra più sottile. Un personaggio secondario della tragedia, la scolta, si traveste e recita, travestito, una parte fittizia; la sua maschera, il 'Mercante', è una di quelle che dovevano essere tipiche della commedia e del mimo; tono e stile scendono subito appunto a questo livello. Il pubblico dunque non può più avere alcun dubbio di trovarsi di fronte ad una 'sceneggiata', incastonata nella trama del dramma cui è venuto ad assistere e interpretata dai suoi personaggi, indotti dalla trama stessa a trasformarsi momentaneamente in una sorta di attori improvvisati. La spia del 'teatro nel teatro' non potrebbe essere più eloquente.

Sarebbe interessante seguire lo svolgimento degli interi primi due terzi della tragedia, notando di volta in volta come senza fallo Neottolemo e il Coro alternino l'espressione dei loro sentimenti veri, quando Filottete non può ascoltarli, con l'espressione di quegli stessi sentimenti in chiave menzognera, quando Filottete è presente. Ma l'analisi prenderebbe lo spazio di un libro o di un opuscolo: sarebbe troppo lunga per una relazione breve, come quella che sto presentando. Andiamo perciò alla conclusione della menzogna-recita. Alla fine, accade che il personaggio, la maschera, *converte* (μεταγνῶναι, 1270) la persona dell'attore, a sua volta personaggio del dramma di primo grado, del dramma cornice. La *conversione* è un processo psichico; dunque richiede un certo tempo, quello necessario a far sì che la maschera conquisti definitivamente il personaggio; ma l'evoluzione non trova il minimo riscontro nel parlato, perché Neottolemo, fino alla crisi finale, non può che continuare a fingere. Il travaglio si intuisce, perché l'attore pronuncia le battute del suo discorso 'falso' con totale coinvolgimento emotivo, sia quando compiangere la sorte di

Filottete sia quando esprime disprezzo per la genia degli Atridi e degli Odissei. Ma, costantemente, ogni battuta è nello stesso tempo falsa e vera, falsa in quanto recita tesa all'inganno, vera in quanto espressione vissuta in prima persona dall'attore, che in questo caso si identifica biograficamente col personaggio. È dunque vano tentare, come spesso la critica ha fatto senza successo, di ravvisare una trasformazione progressiva dalla falsità alla verità nelle sue parole, o chiedersi di volta in volta se questa o quella battuta sia sincera. Osserva acutamente Pietro Pucci: «I critici cercano i primi momenti della pietà e del 'ravvedimento' del giovane, e li trovano un po' dappertutto»³.

Una goccia ha fatto traboccare il vaso, un nuovo elemento ha messo in crisi lo sdoppiamento della personalità, l'attore non più se stesso che recita se stesso: l'accesso micidiale della malattia, che ha ridotto la situazione ai suoi minimi termini. Filottete, che ha in lui una fiducia totale, impastata di un amore insieme paterno e infantile, ha mostrato nei fatti la propria debolezza assoluta, è alla sua mercé, anche perché, appunto fiducioso e appassionato, gli ha dato in custodia l'arco fatale, in modo che non cadesse nelle mani dei suoi avversari quando lui fosse svenuto. Nell'abbandono affettivo di Filottete vede rispecchiata l'immagine del vero Neottolemo, generoso, ardito, limpido come Achille. Il comportamento doppio di Neottolemo, come un tronco eroso dalla sega oltre il punto critico, crolla di schianto: il giovinetto scopre il suo gioco; la recita è finita; il dramma smette di essere metateatrale e prosegue fino al suo scioglimento senza più finzioni sceniche di secondo grado.

La frase con cui Neottolemo interrompe *ex abrupto* la sua recitazione si articola in un'interiezione sconnessa e in una domanda rivolta a se stesso: «Alla malora! E adesso che faccio, da qui in avanti?» (895). Filottete sulle prime non capisce; suppone, e glielo dice, che il giovane, dopo essersi offerto di sorreggerlo e averlo cominciato a fare, sia sopraffatto dalla puzza della piaga: «Non è che il fastidio della mia malattia | t'ha convinto a non portarmi

³ SOFOCLE, *Filottete*, introduzione e commento di P. Pucci, Testo critico a cura di G. Avezzi, traduzione di G. Cerri, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2003, p. XXXIII. Cfr. anche pp. 182 (ai vv. 161-166); 251 sg. (ai vv. 814-812).

con te sulla nave?» (900 sg.). E Neottolemo risponde, più a se stesso che a lui (902 sg.):

Tutto è fastidio (δυσχέρεια), quando si lascia la propria natura (φύσιν)
e si fanno (δρᾶ) le cose non adatte a sé (τὰ μὴ προσεϊκότα)!

Di nuovo sembra di cogliere nel dettato della tragedia una specie di vena esistenzialistica: la nausea (δυσχέρεια) di vivere, non riconoscendo se stesso nella realtà della propria vita. La frase però si riferisce con precisione alla sofferenza specifica del personaggio, che è stato obbligato da altri a mentire, contro la sincerità della propria natura. «È pesante rinunciare alla propria natura (φύσις) e fare (δρᾶν) cose non adatte ad essa (τὰ μὴ προσεϊκότα)». Ma anche: «È pesante rinunciare alla propria natura e recitare (δρᾶν) una parte non adatta ad essa (τὰ μὴ προσεϊκότα)». In effetti, Neottolemo ha rinunciato, per ordine di Odisseo, alla propria natura di uomo leale e si è messo a recitare la parte dell'uomo leale, ma slealmente, dunque contro la propria natura di uomo leale. Le parole chiave, φύσις, δρᾶν, εἰκός, appartengono alla terminologia etica, ma anche alla terminologia della poetica teatrale, attestata prima di tutto dalla *Poetica* di Aristotele.

ABSTRACT

This paper highlights some significant points in Sophocles' *Philoctetes*: the stage directions which Odysseus gives to Neoptolemus and those which Neoptolemus gives to the Chorus. Neoptolemus' role is truly peculiar. In a tragedy centered on deceit and 'acting', Neoptolemus acts, just as a stage actor, a fictitious role in front of Philoctetes: he has to play himself, his truest self, for the political mission ordered by Odysseus. The mask, temporarily worn by Neoptolemus in this 'play within the play', brings him back to being himself again. This conversion (μεταγνῶναι, 1270) is not only metadramatic, but also, and especially, a psychological process of tragic truth.

KEYWORDS

Sophocles, Neoptolemus, character, actor, conversion, metatheatre, psychological process.

SILVIA BIGLIAZZI

Edipo dopo Shakespeare: mito e tragedia nel dramma di Dryden e Lee

1. *Da Sofocle a Dryden e Lee: mediazioni e riconfigurazioni*

Quando John Dryden collabora con Nathaniel Lee alla stesura di *Oedipus* (1679), l'uno componendo il primo e il terzo atto, l'altro le parti restanti, Dryden ha già al suo attivo due riscritture shakespeariane, *The Tempest, or the Enchanted Island* (1667), in collaborazione con William Davenant, e *All For Love, or The World Well Lost* (1678), nota rielaborazione di *Antony and Cleopatra*; l'anno successivo sarà la volta del *Troilus and Cressida*, ultimo suo dramma. Non sorprende dunque che, così incorniciato da una attività tanto intensa di letture e riadattamenti shakespeariani, *Oedipus* sia anch'esso inscrivibile in quel preciso orizzonte intertestuale che lo collega all'opera del Bardo, di cui infatti porta evidente traccia nei molti richiami citazionali o più latamente allusivi. La critica lo ha rilevato da tempo, segnalando i numerosi imprestiti e parallelismi, da *Richard III*, a *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Measure for Measure*, per ricordare i più evidenti¹. Va però anche osservato che proprio questi molteplici echi riguardano perlopiù l'intreccio secondario, come se i due autori avessero attinto a una nota tradizione anglosassone per creare un tessuto discorsivo autoctono al fine di rafforzare un'atmosfera di familiarità per un mito che su suolo britannico fino ad allora non aveva trovato grande fortuna (se non riemergendo desultoriamente e assai indirettamente in *Hamlet*). In particolare, il sottotesto shakespeariano risulta riconoscibile soprattutto quando affiora il tema della legittimità monarchica con le molteplici strategie di acquisizione demagogica del potere da parte di Creon, come nel suo rifiuto della

¹ Si veda ad esempio il commento di Novak 1994; questa è l'edizione da cui sono tratte tutte le citazioni dal dramma.

corona quale estrema forma di *captatio benevolentiae* nei confronti del popolo, in cui riecheggiano distintamente gli analoghi rifiuti di Richard III e di Julius Caesar². Si ricordi che siamo negli anni in cui le sorti della stessa monarchia Stuart apparivano incerte (al 1679 risalgono sia la *Exclusion crisis*, sia il *Popish plot*)³ e che questi temi erano evidentemente scottanti. Tuttavia, quello stesso Richard III che si intravede in filigrana sotto la figura di Creon non è un ascendente casuale, ma un preciso tipo drammatico – il *villain* del teatro elisabettiano – al quale Dryden e Lee si ispirano per inscrivere nel loro dramma un personaggio nuovo rispetto a quelli del mito e capace di catalizzare le istanze di colpa su di sé depotenziandole nell'eroe. Lo si vedrà meglio più avanti, ma questo accenno è sufficiente ad anticipare che, ben più che un composito intertesto politico, Shakespeare parrebbe fungere da vero e proprio sottotesto a più ampio spettro, funzionale a conferire un nuovo taglio alla vicenda e a interpretare la fonte primaria che per Dryden e Lee è Sofocle⁴.

La storia di Edipo era ben nota all'epoca se già al 1563 risale la traduzione inglese per mano di Thomas Neville della versione senecana, poi al 1566 una *Iocasta* di George Gascoigne e Francis Kinwelmersh, che nel frontespizio ne dichiarano la discendenza euripidea («A Tragedie written in Greeke by Euripides, Translated and Digested into Acte»), ma di cui ormai è stata appurata la deri-

² «I thank ye Countrymen; but must refuse | The honours you intend me, they'r too great; | And I am too unworthy; think again, | And make a better choice» (I 1, 213-216); [«Concittadini vi ringrazio, ma debbo rifiutare | l'onore che mi offrite, è troppo grande, | e io ne sono indegno; ripensateci | e fate una scelta migliore»: trad. it. di Marisa Sestito, Ead. 2008; tutte le traduzioni sono tratte da questa edizione] cfr. *Julius Caesar*, I 1, 222-250; *Richard III*, III 7, 194-197; l'edizione di riferimento per i drammi shakespeariani è WELLS, TAYLOR 1994; le traduzioni sono mie.

³ La così detta Crisi dell'Esclusione (1679-1681), avvenuta durante il regno di Carlo II, derivò dal tentativo da parte di un gruppo di parlamentari di escludere dalla successione il fratello minore del re e legittimo erede, Giacomo Stuart, a causa della sua fede cattolica. In questo quadro anticattolico si iscrive anche il presunto 'Popish plot', o complotto dei papisti, che portò a ben 22 esecuzioni.

⁴ Sul rapporto fra Dryden e Shakespeare cfr. ad esempio NICOLL 1922; WALLERSTEIN 1966; più in particolare, sul rapporto fra *Oedipus* e Shakespeare, si vedano le osservazioni di Sestito nella sua edizione del dramma (SESTITO 2008) e in 2010; si veda inoltre l'Introduzione e il commento di Novak in NOVAK 1994.

vazione dalla *Giocasta* di Lodovico Dolce (1549)⁵, al 1615 un poema in tre canti a opera di Thomas Evans (*Oedipus*), al 1650 una singolare raccolta di massime dal titolo di *Oedipus: or the Resolver. Being a Clwe that leads to the chiefe Secrets and True Resolutions of Amorous, Naturall, Morall, and Politicall Problemes. Suitable to the Fancie of all that are ingeniously inclin'd*, e quindi al 1664 un'altrettanto curiosa edizione di enigmi curata da W.B. Gent con il titolo di *Sphynx Thebanus with His Oedipus: or Ingenious Riddles, with Their Observations, Explications and Morals*. Sofocle riceverà una traduzione inglese solo più tardi (nel 1715 per mano di Lewis Theobald, l'adattatore del presunto *Cardenio* shakespeariano)⁶ e circolerà anche in edizioni testo a fronte, greco-latino, come quella cantabrigense del 1668, *cum omnibus Graecis scholiis* (come precisato nel frontespizio)⁷. Non era tuttavia una storia portata correntemente sulle scene. Eppure Dryden e Lee sono consapevoli che, per farne un successo di pubblico, devono rinnovarla e non servirla sempre allo stesso modo, fino alla nausea, come facevano gli antichi, quasi fosse «un cappone bollito» («they had still the Chapon Bouillé set before them»), scrive Dryden nel saggio sulla poesia drammatica⁸. Per evitare lo sbadiglio del pubblico in attesa dell'arrivo dell'eroe accecato a lamentare le sue tragiche sfortune, i due autori decidono quindi di aggiungere dei personaggi e di dare nuove svolte alle azioni⁹. Non guardano a Seneca, perché lo ritengono reboante e inutilmente verboso, adatto, perciò, alla lettura e non alle scene¹⁰; ne ripropongono però l'episodio necromantico con l'evocazione dello spettro di Lajus, certamente perché si tratta di una scena a effetto cara alla drammaturgia dell'epoca che poteva avvalersi di inediti macchinari scenici, cui accompagnano altri espedienti sovrannaturali, come l'apparizione in cielo della luna coperta di sangue e delle due teste di Oedipus e Jocasta incoro-

⁵ Sul rapporto tra la fonte greca (le *Fenicie*) e quella italiana, cfr. ad esempio Förster 1904; MONTORFANI 2006 (in particolare p. 733, n. 37); GIAZZON 2011.

⁶ Cfr. HAMMOND 2012.

⁷ Per una panoramica sulla ricezione del mito di Edipo in un contesto medievale e nella prima età moderna si veda ad esempio McCABE 1993.

⁸ MONK, MAURER 1971a, p. 24.

⁹ DEARING, ROPER 1992, p. 274.

¹⁰ NOVAK 1994, *Preface*, p. 116.

nate. Non seguono neanche Corneille nel proporre un deuteragonista, Thésée, tanto virtuoso da velare la grandezza di Edipo («a greater Heroe than CEdipus himself»)¹¹; ne creano invece uno negativo, Creon, che, come si vedrà, toglie la scena a Oedipus in più di una occasione, concorrendo a rendere problematico in modo nuovo il tema della colpa e della responsabilità del soggetto. Dal drammaturgo francese raccolgono, però, il suggerimento di un intreccio secondario (qui con protagonisti Eurydice, figlia di Jocasta e Lajus, e Adrastus, principe di Argo), ma si affrettano a ricondurlo entro i binari della poetica neoclassica, dichiarandone l'appartenenza alla linea drammatica principale¹²: in questo modo, l'antagonismo fra Creon e Adrastus per l'amore di Eurydice converge verso il triangolo Lajus-Oedipus-Jocasta fungendone da specchio e fornendone un controcanto enfatico. Ma si tratta di questioni note che ricordo solo per tracciare un quadro sintetico delle principali trasformazioni fabulistiche e tematiche operate dai due autori.

Quello su cui invece vorrei soffermarmi è il modo in cui il personaggio di Oedipus viene ripensato attraverso una singolare riconfigurazione del 'desiderio' erotico e del concetto di 'ragione' in una dinamica drammatica in cui dominano la travolgente passione tra madre e figlio e, per converso, il pensiero antagonistico, lucido e attivo, di Creon. Si tratta di una questione interessante non solo per quel che comporta rispetto alle rivisitazioni delle problematiche tragiche convogliate intorno alla storia di Edipo, ma anche per il modo in cui questa riconfigurazione viene filtrata attraverso la mediazione dell'intertesto shakespeariano più di quanto non appaia dagli sparsi e molteplici richiami di superficie. In tal senso è interessante notare come Dryden e Lee non valorizzino, se non in modo indiretto, un tema così centrale nel mito di Edipo come il posizionamento del 'soggetto tragico nel tempo', ossia il suo dislocamento in un presente che è sempre proiettato, e condizionato, in un altrove da aspettative e timori relativi al futuro (l'uccisione del padre e l'incesto con la madre profetizzati da

¹¹ NOVAK 1994, *Preface*, p. 116.

¹² NOVAK 1994, *Preface*, pp. 116-117.

Apollo) e da sospetti di una responsabilità in crimini commessi in un passato che egli non riesce pienamente a decifrare (l'uccisione di Laio, la sua stessa origine e *ghenos*). Dryden e Lee valorizzano, invece, il tema dell'amore incestuoso tra madre e figlio e l'antagonismo Oedipus-Creon non tanto nella chiave della dolorosa scoperta della verità (che funge da ovvio schema fabulistico), quanto lungo una nuova radicale interrogazione sui limiti e sulle potenzialità della ragione nel quadro di una ridefinizione del male mondano. In questo contesto operano una inedita triangolazione fra Oedipus, Jocasta e Creon, che sfrangia la colpa dell'eroe in altre due colpe competitive rispetto alla sua: da una parte, nel desiderio narcisistico tutto femminile di un peccaminoso amore materno (e in tal senso si ribalta l'idea di un complesso edipico che vedrebbe la madre come oggetto passivo del desiderio del figlio)¹³; da un'altra, in un desiderio di potere e di rivalsa tutto maschile. Ma prima di toccare questi due punti, vale la pena di soffermarsi ancora brevemente su quel nesso fra soggetto tragico e tempo, accennato sopra, perché è proprio qui che la mediazione del tragico shakespeariano si fa sentire più accentuata.

2. *Il tempo di Oedipus | Edipo (e i sogni di Macbeth)*

In un contesto drammatico in cui le citazioni shakespeariane, comprese quelle da *Hamlet*, paiono perlopiù strumentali a creare uno spazio teatrale della 'memoria', dove cioè il pubblico possa avvertire la prossimità fra l'antico eroe greco e le radici tragiche autoctone, compare a un certo punto un significativo richiamo a *Macbeth*. Si tratta della prima scena del secondo atto, quando Oedipus fa il suo ingresso con un pugnale in mano in evidente stato di sonnambulismo, ossessionato dall'idea del parricidio di Polybus e dell'incesto con Merope – salvo poi con-

¹³ «Freud's reading deprives the female protagonist of any but a passive role, thereby allying it with a long tradition of equivalent deprivations. Similarly, Lévi-Strauss's classification of women as 'objects' of male exchange inevitably deprives them of subjective sexual autonomy despite disclaimers to the contrary», McCABE 1993, p. 6 (cfr. anche pp. sgg.).

fessare a Jocasta di avere sognato che la madre con cui giaceva era invece lei stessa, con un significativa e veridica deviazione dell'oggetto del desiderio sulla vera madre¹⁴. L'apparizione di Oedipus che brandisce un pugnale e quindi lo evoca a parole di fronte alla visione di Haemon che parrebbe trattenerlo da uccidere Polybus (ma il soggetto più vicino, al v. 353, è Merope!), o forse anche se stesso, condensa una eco del 'pugnale della mente' che Macbeth crede di vedere di fronte a sé in 2.1 come proiezione del desiderio di uccidere Duncan, e la scena del sonnambulismo di Lady Macbeth: quando, prima del suicidio, fa il suo ingresso dando voce ai frammenti di paure passate e di orrore per l'irredimibile colpa dell'assassinio del re (che è anche un padre simbolico)¹⁵:

Jocasta? Ha! What, fall'n asleep so soon?
How fares my love? this Taper will inform me.
Ha! Lightning blast me, Thunder
Rivet me ever to *Prometheus* Rock,
And Vultures gnaw my Incestuous heart!
By all the Gods! my Mother *Merope!*

¹⁴ Un punto, questo, che non viene colto ad esempio da McCabe, che si limita a osservare come «in Dryden and Lee's *Oedipus* he dreams of Merope while in Jocasta's arms», rilevando che «Any repressed desire he might have felt would have concentrated upon Merope not Jocasta», e che quindi «Oedipus cannot be credited with the complex that bears his name owing to his status of foundling» (McCABE 1993, p. 6). La conclusione appare poco convincente non solo quanto al dramma di Dryden e Lee, dove appunto si assiste a una significativa condensazione delle figure di Merope e di Giocasta nel sogno, ma anche e soprattutto perché nel dramma sofocleo si è comunque di fronte a una elaborazione mitica di un segreto desiderio maschile cui dà voce Giocasta ai vv. 980-982 (si veda qui più avanti).

¹⁵ «Had he not resembled | My father as he slept, I had done't», dice Lady Macbeth subito dopo l'assassinio di Duncan (I 2, 13-14). Anche Guido Paduano sottolinea puntualmente la gravidanza del richiamo a *Macbeth*: «la sua successiva entrata è nel vivo di un sonnambulismo di cui è fin troppo ovvia l'origine nel *Macbeth* shakespeariano, e che col suo modello ha la rappresentazione dell'inconscio come funzione di denuncia e di condanna, là dei crimini che la coscienza riconosce di aver commessi, qui di quelli che si limita a paventare, secondo lo scenario dettato dall'oracolo: il parricidio, simboleggiato da un pugnale che ancora ricorda *Macbeth*, ma naturalmente inteso ai danni di Polibo, e l'incesto, altrettanto naturalmente connesso al nome di Merope; proprio per questo colpisce che il resoconto fatto da Edipo sveglia a Giocasta, dopo aver accennato al parricidio, subisce sul fronte dell'incesto una violenta deviazione», PADUANO 2012, p. 109.

My Sword, a Dagger! Ha, waits there? slaves,
 My Sword! What, *Haemon*, dare'st thou, Villain, stop me?
 Why thy own Ponyard perish. Ah! Who's this?
 Or is't a change of Death? By all my Honors,
 New murder: thou hast slain old *Polybus*:
 Incest and Parricide, thy Father's murder'd! (II 1, 348-359)¹⁶

Questo passo prende spunto da una più breve, e inquietante, battuta della Giocasta sofoclea, quando, alla notizia della morte di Polibo e alla improvvisa consapevolezza mostrata da Edipo della inattendibilità degli oracoli (che prefigura però un tacito accendersi del sospetto di qualcosa di peggiore) e alla sua inquietudine dovuta alla profezia dell'incesto, ella risponde di non preoccuparsi perché molti hanno sognato di giacere con la propria madre: σὺ δ' ἔς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα. | πολλοὶ γὰρ ἦδη κὰν ὀνειράσιν βροτῶν | μητρὶ ξυνηνάσθησαν (980-982; «Ma tu non temere le nozze con tua madre; tanti in sogno hanno fatto l'amore con la loro madre!»)¹⁷. Sofocle non poteva offrire uno spunto migliore a Lee (che è l'autore di questa scena) per creare uno scambio di grande effetto che offrisse l'opportunità di mostrare la natura di una passione erotica tanto travolgente quanto dichiaratamente, e paradossalmente, pura, benché incestuosa. Lee esplicita in questo luogo l'implicito sofocleo, lasciando che Oedipus sogni davvero il sogno di cui parla Giocasta nell'antecedente greco¹⁸, e di fatto accentuando i presupposti della scena so-

¹⁶ «Giocasta? Ah, ma come, già addormentata? | Come sta il mio amore? me lo dirà la candela. | Ah! Mi dissecchi la folgore, il tuono | mi inchiodi alla roccia di Prometeo in eterno, | e gli avvoltoi divorino il mio cuore incestuoso; | o Dei! Mia madre Merope! | la spada, un pugnale; ah! Dove sono i servi? | schiavi, la spada! Emone, canaglia, osi fermarmi? | Muori, con la tua stessa lama. Ah! Ma chi è? | o è uno scambio di morte? O mie glorie, | un nuovo omicidio; hai ucciso il vecchio Polibo: | incesto e parricidio, l'assassinio di tuo padre!».

¹⁷ L'edizione di riferimento è PADUANO 1982.

¹⁸ Come osserva AVEZZÙ 2008, p. 35: «Come in un palinsesto, Dryden e Lee si cimentano nella riscrittura della battuta liquidatoria di Giocasta nell'*Edipo re* [...] o, meglio, nello scavo della zona d'ombra che quella battuta, solo apparentemente rassicurante, proietterebbe su un Edipo che quel sogno l'avesse veramente sperimentato. Anticipata la presenza in scena di Giocasta già con Seneca, non soltanto si aprono nuove possibilità drammaturgiche ma, ben più radicalmente, ci si obbliga a nuove domande e a nuove risposte. Ma a Giocasta Edipo non sa opporre che la 'verità' dei suoi sogni, che per lui non è altro che la verità di aver sognato».

foclea per la configurazione di una dinamica psichica che Freud avrebbe chiamato col nome di complesso edipico (e poi avrebbe rintracciato nel dramma di Amleto come sua mancata attuazione, o rimozione nevrotica)¹⁹.

Subito dopo quei versi Oedipus spiega a Jocasta il sogno di cui abbiamo udito solo dei frammenti, dando voce all'orrore per l'incesto che ha sognato di avere commesso e che dice di reputare persino più terribile del parricidio:

Trust me, thou Fairest, best of all thy Kind,
None e're in Dreams was tortur'd so before.
Yet, what most shocks the niceness of my temper,
Ev'n far beyond the killing of my Father,
And my own death, is, that this horrid sleep
Dash'd my sick fancy with an act of Incest:
I dreamt, *Jocasta*, that thou wert my Mother;
Which, tho' impossibile, so damps my Spirits,
That I cou'd do a mischief on my self,
Lest I should sleep and Dream the like again. (II 1, 382-391)²⁰

Ma perché insistere tanto su questo punto in anni in cui l'incesto non era reputato un crimine così grave? Condannabile con la pena di morte in base a una legge del 1650, ma di fatto presto decaduta, in realtà veniva sanzionato con lievi forme di censura pubblica, come l'esposizione allo sdegno cittadino con la gogna o pene similari²¹. Evidentemente ci sono altre e più sottili

¹⁹ Sul tema, con particolare riferimento al teatro 'early modern', oltre al già citato McCABE 1993, si veda ad esempio LUIS-MARTÍNEZ 2002, cap. 1 (pp. 29-62). Più in generale, su Freud e Sofocle, cfr. PADUANO 1994, cap. 1 (pp. 15-70), e PADUANO 2012, cap. 1 (pp. 9-42).

²⁰ «Credimi, bella, buona più di tutte le donne, | nessuno in sogno mai patì questi tormenti; | ma ciò che più turba la mia intima quiete, | persino peggio, molto peggio dell'omicidio del padre | e della mia stessa morte, è che l'orrido sonno | ha sconvolto la fantasia malata con un atto d'incesto; | Giocasta, ho sognato che eri mia madre; non può essere, ma l'anima mia ne è sgomenta, | e io potrei darvi la morte | pur di non tornare a dormire e sognare ancora».

²¹ Come fa notare McCABE 1993, p. 265: «two radical pamphlets of 1646 and 1647 had argued for the abrogation of the ban against consanguineous marriages, contending that close kinship merely reinforced affection [...]. Hitherto incest had never been a criminal offence, and its punishment had remained the exclusive prerogative of the ecclesiastical courts (temporarily defunct in the Interregnum) although, through curious anomalies of local practice, justices of the peace in various counties occasionally

ragioni. La passione, come si vedrà più avanti, costituisce per Dryden uno dei motori principali della tragedia e mostrare fin dall'inizio l'eroe sconvolto dalla consapevolezza di questa colpa consente sia di enfatizzare il tema amoroso, sia di depotenziare quanto di intenzionalmente peccaminoso potrebbe esservi attraverso l'autocensura: straziato dal sospetto di poter commettere un atto impuro con Merope e, per significativa dislocazione, con una Jocasta oniricamente identificata come madre, Oedipus entra in una rete di iperboli che condannano l'incesto come un crimine insuperabile, peggiore persino dell'assassinio del padre e più spaventoso della sua stessa morte, esprimendo un disperato desiderio di espiazione ancor prima di sapere se ci sia una colpa da espiaire. Non solo, ma accanto all'enfasi autocensoria di Oedipus, con altrettanto significativi meccanismi di implicitazione, l'incubo di questa colpa sollecita anche una strategia uguale e contraria, perché autodifensiva, da parte di Jocasta. Ci aiuta a capirlo un confronto con i versi 976-979 prima citati del dramma di Sofocle. Lì Giocasta tentava di rassicurare Edipo rispetto all'incesto di cui questi temeva ancora di potersi macchiare, asserendo che nessuno abbia niente da temere perché si è tutti «in balia della sorte» e quindi «non [si] ha nessuna chiara possibilità di previsione [...]» ed è perciò che «il meglio è vivere a caso, come si può» (977-979: τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος ᾧ τὰ τῆς τύχης | κρατεῖ, πρόνοια δ' ἔστιν οὐδενὸς σαφῆς; | εἰκῆ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναίτο τις). Questa considerazione di un fatalismo incondizionato manca nel

intervened in matters of sexual morality, such as incest and adultery, in the interest of the public order. [...] The parliamentary legislation of 1650 was entirely out of touch with prevailing concepts of common law and in no sense representative of public opinion. As a result, the act lapsed in 1660 and all available evidence suggests that it also proved something of a dead letter in its own day. [...] Its failure should alert us to significant differences in the quality of 'horror' demanded by tragic incest and the actual reaction on local communities. Contemporary documents, such as Richard Gough's celebrated *History of Middle* (1701), leave us in little doubt that incest was abhorred, but not to the extent of necessitating capital punishment. A latter-day Phaedra, one Sarah Ryley of Accrington, convicted of incest with her stepson in 1692, was ordered "to stand at the cross in Blackburn on market day in October with a notice backand front, 'For Incest with my Husband's son', and on the 19th November in Altham Chapel". In other words, exposure was deemed sufficient punishment and public penance sufficient expiation».

dramma di Dryden e Lee, che al contrario, di fronte ai timori di Oedipus, presenta una Jocasta affannata a rivendicare la purezza del proprio amore, come se si sentisse chiamata in causa e imputata colpevole dal sogno incestuoso di lui:

O, you think me vile,
 And of an inclination so ignoble
 That I must hide me from your eyes for ever.
 Be witness, Gods, and strike *Jocasta* dead,
 If an immodest thought, or low desire
 Inflam'd my breast, since first our Loves were lighted. (II 1, 399-404)²²

Una quantità di implicazioni scaturisce dalla sostanziale impertinenza della risposta: non solo perché Oedipus non la accusa di incesto (volontario), né le prefigura l'ipotesi di lasciarla, come invece lascia intendere lei; ma anche perché niente vieta che il 'pensiero immodesto' che dichiara di non appartenerele sin dal primo momento in cui i loro due amori si sono accesi sia stato la segreta molla primaria di quel desiderio («since», ossia da quando, da dopo che), rispetto alla quale tuttavia niente dice. Su questo tornerò più avanti; per il momento mi limito a rilevare che il meccanismo di esplicitazione del desiderio di Oedipus, e di implicitazione di una possibile colpa di Jocasta attraverso la forma obliqua della litote, avviene in un luogo del testo dove il tema tragico del rapporto fra soggetto e tempo (contenuto nella battuta di Giocasta sulla dipendenza degli esseri umani della Tyche) viene sollevato solo per via indiretta, ossia attraverso le allusioni a *Macbeth*. È perciò che vale la pena di spendere poche parole sul perché questa scelta possa non essere puramente estrinseca, dettata da una mera funzionalità drammaturgica di tipo spettacolare o riconducibile a quel teatro della memoria cui ho alluso, ma risulti pertinente al nodo tragico del dramma incentrato sul rapporto fra predeterminazione e autoderminazione, che emerge per implicite diffrazioni nel sofisticato gioco intertestuale.

Con *Macbeth* Shakespeare sembra offrire un controcanto al

²² «Oh, tu mi pensi abietta | e di natura così ignobile, | da dovermi celare ai tuoi occhi per sempre. | Dei, vi chiamo a testimoni, colpitemi a morte, | se mai, da quando si accese il nostro amore, | pensiero impuro o voglia oscena, mi arse in petto».

celebre (e sommamente ambiguo) autoinganno dell'Edipo sofocleo, che per un momento crede di essere libero di autodeterminarsi, quando invece, con tragica ironia, lo spettatore sa bene che è intrappolato in un disegno che lo precede e lo sopravanza. Edipo ha ricevuto, nel responso della voce oracolare comunicato ai genitori, una maledizione rivolta alla prima colpa di Laio nei confronti di Crisippo; poi l'ha udita confermata con le sue stesse orecchie dopo il banchetto a Corinto. La predeterminazione alla colpa precede la sua nascita, proprio come la predeterminazione alla colpa di Macbeth precede la sua azione, che viene innescata da una rivelazione oracolare, causa di un percorso di 'crescita' e insieme di perdizione: per bocca della streghe egli apprenderà che il destino lo vuole re ma non padre di re. Perciò l'intera sua vicenda si snoderà nel sottile discrimine fra un disegno che lo trascende e che concerne un tempo futuro in cui si attualizzano i suoi più reconditi desideri²³, dandogli l'impressione che gli sia concessa una libertà di scelta che invece non ha (straordinario in tal senso il celebre monologo di I 7). Ed è un discrimine, quello fra schema preordinato del tempo e dell'agire, da una parte, e la libertà dell'eroe, dall'altra, che infine si annullerà nella conclusiva coincidenza fra quel disegno di ascesa e discesa rivelato dalle sorelle fatali e l'azione decisa e compiuta da Macbeth (l'uccisione di Duncan) con un'illegittima incoronazione che sancisce l'impossibile ontologia del potere che lo attende, e quindi l'inevitabile sua fine²⁴.

Tutto ciò inerisce a una questione importante, che è quella dell'io nel tempo: sconfessando la battuta di Giocasta che gli ha appena detto che gli uomini sono in balia del caso (Tyche), subito dopo l'improvvisa uscita di scena della madre alla rivelazione che egli non è figlio di Polibo, Edipo rivendica improvvisamente la propria natura di *homo faber*, orfano di genitori e figlio solo

²³ Come dice ai compagni che lo aspettano per andare da Duncan, Macbeth è tutto preso da cose dimenticate, un desiderio forse non confessato, ma senz'altro sopito: quello della regalità, ora predettagli dalle streghe: «Give me your favour. My dull brain was wrought | With things *forgotten*» [«Perdonate. La mia mente stordita era presa | da cose dimenticate»] (I 3, 148-49; corsivo mio).

²⁴ Cfr. SERPIERI 1986, 193-266; BIGLIAZZI 2005, pp. 135-50.

rivelerà altro da quello che sa di essere, figlio, appunto, del cambiamento e della Tyche (τοιόσδε δ' ἐκφύς οὐκ ἂν ἐξέλθοιμ' ἔτι | ποτ' ἄλλος, ὥστε μὴ ἴκμαθεῖν τοῦμόν γένος, 1084-1085; «Questo io sono [alla lettera 'tale sono stato generato'] e non potrei essere diverso. Non c'è ragione dunque che ignori la mia origine»).

Niente di questo succede nel dramma di Dryden e Lee, che molto più tardi nel corso delle azioni, ossia nella prima scena del quinto atto, vede Oedipus dichiarare la propria determinazione a scoprire le sue vere origini non appena udito che né Merope né Polybus sono i suoi veri genitori: i giorni e le notti (il suo tempo futuro) non sono qui i suoi fratelli, come invece i mesi lo sono per l'Edipo sofocleo, né la Fortuna è sua madre, non vi è rivendicazione di una autodeterminazione nel tempo degli accadimenti, ma solo l'ostinazione a scoprire, d'ora in poi, la verità del suo passato («Then all my days and nights must now be spent | In curious search, to find out those dark Parents | Who gave me to the World», IV 1, 320-322)²⁶.

Quanto il tema del tempo e dell'autodeterminazione è importante, ai fini della ironia tragica, nel passo sofocleo appena ricordato, tanto in Dryden e Lee quel tema viene solo alluso attraverso il richiamo shakespeariano ai due passi della tragedia di *Macbeth* in cui i due coniugi vivono i contraccolpi dell'assunzione (prima in prospettiva, in II 1, poi come fatto compiuto, in V 1) di una responsabilità criminosa *nel* tempo predestinato dalle streghe; ed è un parallelo che fa leva su delle implicite (e fortuite) analogie con quel tema che si è visto centrale nel dramma di Sofocle. Come la ricerca di Edipo approda alla consapevolezza della irreversibile linearità del tempo (ciò che è stato fatto non può essere disfatto: Laio è stato ucciso, Giocasta è divenuta sua moglie), così il percorso di ascesa e discesa dei coniugi Macbeth si conclude su una simile tragica consapevolezza della irreversibilità temporale («What's done cannot be undone» [ciò che è fatto non può essere disfatto] è appunto la battuta della donna in un frammento del suo confuso discorso in V 1, 65). Benché essi non cerchino nel pas-

²⁶ «E allora i miei giorni e le mie notti dovranno passare | in minuziosa ricerca, a scoprire i genitori oscuri | che mi consegnarono al mondo [...]».

sato, come Edipo, ma rincorrono il futuro e interrogano i «seeds of time», i semi del tempo, come dice Banquo rivolgendosi alle streghe in I 3, 56, anche per loro si tratta di fare i conti con un tempo oracolare al quale in fondo non possono sfuggire nonostante l'illusione di essere chiamati a scegliere liberamente (si vedano in particolare l'«a parte» di Macbeth in I 3: «If chance will have me king, why, chance may crown me | Without my stir» [«Se il caso mi vuole re, allora il caso può incoronarmi re | senza che mi muova»] 142-143; e ancora il monologo in I 7).

Edipo è 'programmato' alla colpa. Il grado di determinazione in Macbeth è meno chiaro, perché non c'è una colpa che lo precede (quella di Laio, per intenderci, da cui discende la prima maledizione divina che investe Edipo); ma le streghe lo imprigionano comunque nel tempo del desiderio della sua inevitabile ascesa, e poi della sua caduta. Un tempo che, infine, con nichilistica disperazione egli annullerà decretandone il nonsenso nella piatta successione dei domani e domani e domani, dopo la morte di Lady Macbeth (V 5, 16-27): finale, estrema negazione del Tempo come portatore del Senso.

Il fatto che Dryden e Lee si limitino a richiamare la scena del sonnambulismo, epitomica di una introiezione del senso di colpa rispetto a un recondito desiderio di potenza e a un atto criminoso che non può essere cancellato, eludendo tuttavia la questione del tempo (e del fare come possibilità e scelta) in essa essenziale, è una riprova del fatto che quel tema interessa solo per via allusiva: il soggetto tragico come costruito problematico rispetto alla potenziale assunzione di una responsabilità si affievolisce e in questa scena (II 1) i due autori vi innestano piuttosto uno dei due temi principali della tragedia: quello della forza vitalistica della passione erotica, aprendo a una investigazione della natura dell'incesto materno (ancor prima che filiale), rispetto al quale propongono una inedita e raffinata configurazione. In altri termini, Dryden e Lee richiamano solo obliquamente il tema del tempo e della responsabilità del soggetto mentre definiscono in modo sottile, ma certamente spettacolare, il timore per l'incesto da parte di Oedipus e il desiderio di assoluzione da parte di Jocasta con una tale enfasi da chiarire sin dal secondo atto la bontà

delle reciproche intenzioni. Ma soprattutto, e in modo singolare, articolano una inattesa dinamica psicologica, e retorica, che vede confrontarsi autocensura (maschile) e autoassoluzione (femminile) con implicazioni che aprono a una drammatizzazione di istanze erotiche in cui la madre riveste una posizione ben più attiva di quanto non sia nell'ipotesi sofocleo. L'altro tema, quello del potere politico radicato in una nuova concezione della forza della ragione, nel corso del dramma farà da controcanto a questo, controbilanciando l'impronta melodrammatica che discende dall'enfasi sulla passione dei due amanti e in cui Oedipus resta intrappolato come una pallida vittima del destino, un ottuso eroe incapace di far fronte agli intrighi degli uomini e un figlio-amante posseduto dall'eros della madre-moglie.

Su questi due ultimi aspetti vorrei soffermarmi qui tenendo conto che queste variazioni parrebbero discendere propriamente da un'influenza shakespeariana, indiretta in quella di un eros che si spinge oltre ogni censura morale, e diretta nella sua trattazione della figura del *villain* (da Richard III a Iago); e qui questa influenza obliqua si rifrange in un gioco di mediazioni che vede Dryden e Lee ancora protagonisti.

3. *Eros e narcisismo femminile*

Che l'amore sia un tema definito da Dryden come eroico, e dunque adatto alla tragedia, emerge in vari suoi scritti²⁷, ed è cosa nota: di quale tipo di amore egli ritenga opportuno parlare, e come vada trattato, lo esprime invece in modo molto chiaro nella prefazione a *All for Love*, il dramma immediatamente precedente a *Oedipus*. In quel testo egli spiega il motivo per il quale ha dovuto tratteggiare Antony e Cleopatra nel modo più positivo possibile, dovendo andare incontro alle aspettative del pubblico che non può provare compassione per degli amanti che sa essere illegittimi. Anche Edipo e Giocasta vivono un amore illecito, e anche per loro, affinché sia compiuto il fine della tragedia

²⁷ MONK, MAURER 1971b, p. 186, p. 191; MONK, MAURER 1971a, p. 31.

(che consiste nell'«Encouragement of Virtue, and Discouragement of Vice» [«incoraggiare la virtù e scoraggiare il vizio»])²⁸, il mondo dovrà infine apparire come «giustamente perduto», come nel celebre sottotitolo dell'altro dramma («*or the World Well Lost*»), e pertanto entrambi degni di pietà. Ecco quindi che occorre accentuare la violenza di questa passione in modo da renderla una forza inarrestabile e travolgente che li spinga al di là del bene e del male, e dunque oltre ogni giudizio etico.

È stato giustamente osservato che il rapporto incestuoso fra Edipo e Giocasta non ha ricevuto prima di allora accenti di un erotismo tanto ardito²⁹. Non tornerò quindi sulle metafore di un amore che sin dal primo atto chiariscono la natura del loro desiderio nel binomio figlio-madre, come variante esplicita, e perversita, dell'amore di Giocasta per Laio, se non per proporre qualche considerazione sulla specifica natura di quella spinta erotica. E per farlo devo rivolgermi a Jocasta; perché il nodo drammatico, e concettuale, di quella illecita passione parrebbe consistere proprio nelle dinamiche del *suo* desiderio, non di quello di Oedipus. Va dunque premesso che a differenza di lui, che prova orrore anche solo all'idea di un possibile incesto fra lo zio (Creon) e la nipote (Eurydice), Jocasta sembra ben più tollerante, al punto da recalcitrare all'idea di dover disattendere una promessa data («Heav'n can never bless | A Vow so broken, which I made to Creon; | Remember he's my Brother», I 1, 551-553)³⁰. Questo va rilevato perché il tema dell'incesto, che turba tanto Oedipus già in quella scena, ma non Jocasta, ha una ricaduta sul modo in cui viene a configurarsi il loro rapporto erotico, che a partire da quel primo atto riceve una sottile quanto dissacrante rappresentazione nelle parole di Creon.

Che sia Jocasta a convogliare su di sé l'energia erotica che muove il figlio e amante appare abbastanza chiaro nel corso del dramma, ma la voce di Creon serve a esprimerne dal suo interno le dinamiche profonde, che espone con misogina franchezza nei

²⁸ MONK, MAURER 1971b, p. 186.

²⁹ Cfr. PADUANO 1994, p. 295.

³⁰ «Il Cielo non potrà mai benedire | la violazione del voto che ho fatto a Creonte: | ricorda, è mio fratello».

riorità dell'uomo (Oedipus):

CRE. Oh name him [Adrastus] not! the bane of all my hopes;
That hot-brain'd, head-long Warriour, has the Charms
Of youth, and somewhat of a lucky rashness,
To please a Woman yet more Fool than he.
That *thoughtless Sex* is caught by outward form.
And empty noise, and *loves itself in man*.
(I 1, 89-94; corsivo mio)³²

Il 'fuori' è quella bellezza esteriore che non chiede 'cervello' per essere apprezzata, ma solo istinto («thoughtless sex»); il 'dentro' è quello spazio del desiderio maschile nel quale la donna impianta se stessa e che desidera di possedere nel vedersi desiderata. L'emistichio è sintetico e molto denso, ma proprio perciò tanto più pregnante; tanto di più perché parrebbe offrire una chiave interpretativa dello stesso desiderio incestuoso come variante narcisistica³³.

Torniamo perciò alla battuta del primo atto in cui Jocasta confessa di amare teneramente Edipo come un figlio; o meglio, come una parte di sé («as part of me»):

ŒDIP. Why dost thou gaze upon me? prithee, love,
Take off thy eye; it burdens me too much.
JOC. The more I look, the more I find of *Lajus*:
His speech, his garb, his action; nay his frown,
(For I have seen it;) but ne'er bent on me.

³² «Non nominarlo! La rovina di ogni speranza; | quel guerriero spavaldo e avventato ha il fascino | della giovinezza, e una certa imprudenza felice | per piacere a una donna anche più stolta di lui. | Quel sesso sventato è sedotto dall'apparenza | e dal vacuo rumore, e nell'uomo ama se stesso».

³³ Un accenno al narcisismo femminile affiora ancora nelle parole di Creon, quando, nella seconda scena di seduzione nei confronti di Eurydice, parla del desiderio dell'anima, dopo la morte, per quel corpo (femminile appunto) che, un tempo bello, sarà destinato a diventare materia inerte; benché sia un corpo che desidera lui, nelle sue parole è Eurydice stessa (o la sua anima) a desiderarlo: [«EUR.: Must I be this thin Being? And thus wander? | No quiet after death? || CRE. None: You [Eurydice] must leave | *This beauteous body*; all this youth and freshness | Must be no more the *object of desire*, | But a *cold lump of clay*; | Which then your discontented ghost will leave, | And loath its former lodging» «Eur: Sarò quest'esile creatura errante? | Nessuna pace dopo la morte? || Cre.: Nessuna. Questo bel corpo | lo dovrai lasciare, la tua giovinezza in fiore | più non sarà oggetto di desiderio, | ma solo un freddo ammasso di creta | che lo spirito scontento abbandonerà, | nauseato dalla dimora di un tempo»] (III 1, 55-61; corsivo mio).

ŒDIP. Are we so like?

Joc. In all things but his love.

ŒDIP. I love thee more:

So well I love, words cannot speak how well.
No pious Son e'er loved his Mother more,
Than I my dear Jocasta.

Joc. I love you too

The self-same way: and when you chid, methought
A Mothers love start up in your defence,
And bade me not be angry: be not you:
For I love *Lajus* still, as wives shou'd love:
But you more tenderly; as part of me:
And when I have you in my arms, methinks
I lull my child asleep. (I 1, 520-536)³⁴

Nel 'dentro' dell'amante-figlio Jocasta vedrebbe perciò riflessa la propria immagine di madre-amante, e insieme il desiderio del figlio per l'amante-madre. Se Creon ha ragione, è di questa composta immagine, che racchiude se stessa ed Edipo in un gioco di rispecchiamenti, che Jocasta si innamora, vedendo se stessa-madre 'dentro' di lui-figlio.

È dunque significativo, nella prospettiva di un Oedipus in un certo modo discolpato da questo desiderio 'attivo' di Jocasta, che egli esprima, diversamente, l'incubo dell'incesto con figure uguali e contrarie dell'immagine erotica di una madre-amante inscritta dentro il figlio-amante come oggetto di un eros narcisistico: l'idea di aver violato quel grembo dentro il quale si è rivisto figlio ancora non nato è per lui fonte di orrore indescrivibile, non di piacere:

[...] Enjoy thy Mother!

What, violate, with Bestial appetite,

³⁴ «Ed. Perché mi fissi? Ti prego, amore, | distogli lo sguardo; mi opprime troppo. || Gio. Più ti guardo, e più vedo Laio: | parole, modi, gesti; persino il cipiglio, | perché io l'ho visto, ma mai rivolto a me. || Ed. Tanto ci assomigliamo? || Gio. In tutto, tranne il suo amore. || Ed. Io ti amo di più; | infinitamente ti amo, più che parola possa dire. | Mai figlio devoto amò sua madre | Più di quanto io ami Giocasta. || Gio. Anch'io ti amo | dello stesso amore; e se alzi la voce, sento | un amore di madre levarsi in tua difesa, | e quietare la mia ira, perché non sei tu. | Sì, ancora amo Laio come deve amare una moglie; | ma te più teneramente, come parte di me; e quando sei nelle mie braccia, è come | cullare il mio bimbo nel sonno».

The sacred Veils that wrapt thee yet unborn!
This is not to be born! [...] (IV 1, 603-606)³⁵

In questo dramma, a tratti così esplicito sul desiderio di Jocasta, niente si dice invece delle ragioni profonde del desiderio di Oedipus, e quindi della sua responsabilità nell'incesto, ma solo che non è stato lui a scegliere lei, essendogli stata offerta da Tebe. Non si chiarisce l'origine della sua passione, né se ne esplicitano le dinamiche, ma si mostra un Edipo preso nella morsa di un amore travolgente che lo avvince e lo ristora come un cordiale fortissimo, spingendolo a gridare la propria innocenza e a consumare il piacere a dispetto delle premonizioni, degli incubi, dei prodigi e finanche dello spettro di Lajus che si frammette tra lui e Jocasta per impedire ancora l'incesto³⁶:

ÆDIP. [...] Therefore, like wretches that have linger'd long,
Wee'll snatch the strongest Cordial of our love.
To bed, my Fair.

GHOST. *Within.* Ædipus!

ÆDIP. Ha! who calls?
Did'st thou not hear a voice?

JOC. Alas! I did.

GHOST. Jocasta!

JOC. O my love, my Lord, support me!

ÆDIP.: Call louder, till you burst your airy Forms!
Rest on my hand. Thus, arm'd with innocence,
I'll face these babbling *Dæmons* of the air;
In spite of Ghosts, I'll on.
Tho' round my Bed the Furies plant their Charms,
I'll break 'em, with *Jocasta* in my arms:
Clasp'd in the folds of love, I'll wait my doom:
And act my joys, tho' Thunder shake the room.

(II 1, 416-428)³⁷

³⁵ «[...] Godere di tua madre! | Come, violare con voglia bestiale | i sacri veli che ti avvolsero non nato, | è troppo da sopportare».

³⁶ Non come in *Hamlet* per richiamare il figlio alla vendetta e, nella 'closet scene', III 4, invitarlo a parlare con Gertrude – benché anche nel dramma shakespeariano l'arrivo del fantasma in quel punto costituisca un ovvio ritorno della censura paterna in un'ottica 'edipica'.

³⁷ «Ed. [...] e allora noi, come infermi a lungo languenti, | prenderemo il cordiale più forte, il nostro amore; | a letto mio amore. || SPETTRO. [fuori scena] Edipo! || Ed.

Tutto ciò prelude al celebre riaccendersi della loro passione anche dopo che Oedipus si è autopunito, ma il nodo della dinamica erotica è già tutto contenuto in quella prima scena; ed è quanto basta a rimodularla in una chiave che funge da controcanto all'irrazionalità della loro infinita passione.

4. *Oedipus e lo scacco della ragione*

Arrivo così al secondo punto indicato sopra: Edipo e lo scacco della ragione. Anche in questo caso basterà portare un solo esempio: l'episodio del responso dell'oracolo sulla causa delle peste a Tebe. Come in Sofocle, Edipo chiede che venga dato in pubblico (93-94: ἐς πάντας αὐδα. τῶνδε γὰρ πλέον φέρω | τὸ πένθος ἦ καὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι; «Parla a tutti; il dolore che soffro è più per loro che per la mia vita»), ma a differenza di quel dramma, dove egli non mostra cedimenti nell'impegno a punire i colpevoli e a procedere nell'investigazione (108-109: οἱ δ' εἰσὶ τοῦ γῆς; τοῦ τόδ' εὐρεθήσεται | ἵχνος παλαιᾶς δυστέκμαρτον αἰτίας; «Dove sono? Dove potrà trovarsi la difficile traccia di questo delitto antico?»), qui appare improvvisamente turbato dal fatto di sentirsi coinvolto più di quanto non siano gli altri:

[...] how my blood cruddles!
 As if this curse touch'd me! and touch'd me nearer
 Than all this presence! – Yes, 'tis a King's blood,
 And I, a King, am ty'd in deeper bonds
 To expiate this blood: but where, from whom,
 Or how must I atone it? Tell me, *Thebans*,
 How *Lajus* fell; for a confus'd report
 Pass'd through my ears, when I first took the Crown:
 But full of hurry, like a morning dream,
 It vanish'd in the business of the day. (I 1, 455-464)³⁸

Ah, chi mi chiama? | non hai sentito una voce? || Gio. Ahimè! L'ho sentita. || SPETTRO. Giocasta! || Gio. Amor mio, mio signore, aiutami! || Ed. Chiama più forte, fa' scoppiare la tua forma d'aria! | Appoggiati alla mia mano. Così, armano d'innocenza, | affronterò i balbettanti demoni dell'aria, | incurante di spettri andrò avanti. | Cingano pure le Furie di sortilegi il letto, | io li spezzerò stringendo Giocasta al petto, | nell'amore avvinghiato attenderò la sorte, | godendo, anche se il tuono squassa le porte».

³⁸ «[...] mi si gela il sangue, | quasi la maledizione toccasse me! me più | di tutti

Cerca perciò di ricondurre la questione su un piano razionale, perché è chiaro che, trattandosi del sangue di un re, ed essendo egli stesso un re, è legato da ragioni di ruolo a espiare quel sangue. Ma perché parlare di espiazione in prima persona, quando Sofocle dice 'punire' (97, τιμωρεῖν), e Seneca 'espiare' il delitto, non il sangue (247: *Nunc expiatur numinum imperio scelus*; «Adesso si deve espiare il delitto: sono gli dèi a comandarlo»)³⁹?

Oedipus non ha ancora udito le rivelazioni che lo riguarderanno più da vicino (quelle di Tiresias e di Jocasta nel terzo atto, e quelle del messaggero da Corinto e di Phorbas nel quarto), eppure nelle pieghe del suo discorso si avverte già il senso di una colpa oscura, come quel desiderio di parricidio che le streghe vedono (e forse risvegliano) in Macbeth al momento della profezia (lo si è visto). L'uso improprio del transitivo «expiate» con il senso di espiare le colpe *per* il sangue di Lajus – non *il* suo sangue – produce, cioè, una crasi che condensa e confonde giustiziere ed espiante: «I [...] to expiate this blood». Se il concetto di espiazione non fosse così centrale – non a caso già lessicalizzato nel responso dell'oracolo («*When Lajus death is expiated well | Your plague shall cease: the rest let Lajus tell*», I 1, 438-439)⁴⁰ –, si potrebbe pensare a una licenza poetica; ma non è così, se è vero che la stessa crasi torna subito dopo, nell'uso del sinonimo «attone» (*OED*, 5), in un punto dove la sintassi continua a essere compressa e il senso ambiguo, come se la sovradeterminazione della colpa affiorasse ancora obliquamente nel suo discorso e ne condizionasse le scelte verbali e nominali: «but where, from whom, | or how must I attone it?» (459-460)⁴¹. Come fare a espiare quel sangue è una domanda ragionevole, anche se il soggetto non dovrebbe essere «I», io, perché il compito del re è piuttosto di punire il colpevole; meno chiaro è chiedere dove possa espiare il sangue (forse da intender-

i presenti!... Sì, è sangue di re | e io, un re, son costretto da legami più forti | a espiare quel sangue: ma dove, da chi, | in che modo devo purgarlo? dite, tebani, | some morì Laio? Una storia confusa | mi giunse all'orecchio quando cinsi la corona; | ma in tutta fretta, come un sogno al mattino, | svanì nelle faccende del giorno».

³⁹ La traduzione è di Paolo Mantovanelli in AVEZZÙ 2008.

⁴⁰ «*Quando sia ben espiata di Laio la morte | avrà fine la peste: pronunci Laio l'altra sorte*».

⁴¹ «Ma dove, da chi, | in che modo devo purgarlo?».

si nel senso di 'in chi', 'tramite chi'), e infine 'da chi' farlo (e qui il senso si inceppa). Non si può 'espiare il sangue di Laio *da* [from] qualcuno,' se non intendendo che l'espiazione avviene attraverso la *punizione di* qualcuno. La sequenza degli interrogativi appare dunque ingarbugliata e in parte irrelata alla questione della punizione, anticipando piuttosto, nell'ordine in cui compaiono, le domande che egli porrà più avanti a Jocasta e, poi, a Phorbas, quando vorrà sapere se è davvero lui l'assassino: dove è accaduto l'omicidio (al trivio), qual era l'aspetto di Lajus (uguale a Oedipus) e in quale modo è stato ucciso (un solo omicida o più di uno?). In questa battuta i piani concettuali e linguistici si confondono, sovrapponendo uno scenario di autoaccusa, che spinge Oedipus a parlare di una espiazione soggettiva (da cui la crasi «I [...] expiate»), e uno che lo vede garante della giustizia punitiva nella ricerca della verità di una colpa altrui.

Ma perché Oedipus dovrebbe essere turbato, lui che è un condottiero e buon re e ha appena liberato il principe Adrastus, fatto prigioniero nella guerra contro Argo? Si avverte qui una chiara frizione tra le caratteristiche psicologiche di questo personaggio sostanzialmente solido, e un repentino, quanto stridente, tentativo di problematizzarlo lungo linee di una precomprensione che lo ancorano a una concezione ancora 'antica' del rapporto con il destino; lungo cioè una prefigurazione dell'animo fondata su un principio di corrispondenze fra cielo e terra che conferma l'impossibilità per Oedipus di uscire dal cerchio del suo fato – ma anche da quello del suo mito, nel quale lo radica questa premonizione di cose già avvenute ma che si scopriranno solo nel prosieguo della vicenda.

Questo è un nodo centrale perché, coraggioso e innocente («My hands are guilty, but my heart is free», dice in III 1, 593)⁴², Oedipus è giocato dal destino, ma – ed è un tratto inedito e peculiare di questo Edipo – è giocato anche dagli uomini, come si vedrà a breve.

La sua ragione non gli è di aiuto a risolvere l'enigma della sua colpa-non-colpa, se non di fronte all'evidenza della testimonian-

⁴² «Sono macchiate le mani, ma libero è il cuore».

za di Phorbas; non solo, ma egli conversa meno con gli uomini e più (e inutilmente) con i portenti, che interroga però senza ricevere spiegazioni, come nella notte dei prodigi del secondo atto, quando, dice Adrastus, «the Gods are humourous»⁴³ (II 1, 46), e perciò è inutile continuare a guardare il cielo. Ma Oedipus non si accontenta e si rivolge agli dèi con «the glow-worm light of Humane Reason» (II 1, 48): il barlume da lucciola della sua ragione umana. Ben poca cosa è questa ragione del più sagace degli uomini! Non a caso Adrastus lo esorterà a desistere, perché, dice, non si deve guardare fin dentro alle vaste profondità del destino («yet ought not man to wade | Too far in the vast deep of Destiny», II 1, 68-69)⁴⁴. Come interpretare dunque questa resistenza all'interrogazione, che è di Adrastus, ma in fondo anche di Oedipus per i suoi evidenti limiti? Resistenza psicologica o incapacità di comprendere?

La ragione umana, dice Tiresia nel terzo atto, è incommensurabile a quella divina ed è vano quell'uomo che intende sondarla⁴⁵. Da essere il primo fra gli uomini per sagacia, Oedipus appare ora come il primo fra gli uomini per pochezza intellettuale. E non è un caso che in ciò appaia assai diverso da quel Creon che non crede alla Fortuna come motore delle azioni umane e che come Alcander sostiene una concezione deterministica, ovvero di una necessità causale degli eventi, e non quindi riconducibili al caso⁴⁶. L'uomo nuovo, che è anche uomo *faber*, non è Oedipus l'e-

⁴³ «Gli Dei si divertono».

⁴⁴ «Ma l'uomo non dovrebbe | inoltrarsi a guado nelle profondità del Destino».

⁴⁵ «TIR. The Gods are just – | But how can Finite measure Infinite? | Reason! alas, it does not know it self! | Yet Man, vain Man, wou'd, with this, short-lin'd Plummet, | Fathom the vast Abyse of Heav'nly justice. | Whatever is, is in its causes just, | Since all things are by Fate. But purblind man | Sees but a part o'th' chain; the nearest links; | His eyes not carrying to that equal Beam, | That poises all above» [«TIR.: Gli Dei sono giusti.... | Ma come può la finitezza misurare l'infinito? | La ragione, ahimè, non conosce se stessa! | Eppure l'uomo, l'uomo vano, con questa piccolo sonda | vuole saggiare l'abisso della giustizia divina. | Tutto ciò che è, è giusto nelle sue cause, | poiché tutto discende dal Fato. Ma gli occhi dell'uomo | vedono solo qualche anello della catena, | la sua debole vista non scorge l'equoraggio | che tutto bilancia su in alto»] (III 1, 239-248).

⁴⁶ «ALC. [...] There's a Chain of Causes | Link'd to Effects; invincible Necessity, | That what e'er is, could not but so have been; | That's my security» [«ALC.: [...] Vi è una catena di cause | legate agli effetti, una necessità ineluttabile | che tutto ciò che è non poteva essere altrimenti, | è questa la mia sicurezza»] (I 1, 36-39).

roe-sciocco, come dice Creon, che subisce gli eventi senza capirli, ma Creon stesso, per il quale l'interesse personale è il motore delle azioni mondane, e che perciò contrappone a quella Fortuna, che non ne vuole sapere di aiutare chi ha veramente la stoffa, la capacità individuale di cogliere attivamente il momento opportuno (il *kairòs*). La Fortuna preferisce fare degli eroi inetti, e poiché l'uomo, continua Creon, è un prodigio, fare uno sciocco costa assai meno. Questo 'uomo nuovo', Machiavello tardivo e a suo modo figura di politico hobbesiano⁴⁷, non solo si contrappone a questo Oedipus, ma anche, e la cosa appare ancora più interessante, a quell'Edipo sofocleo che, orgoglioso di essere figlio della Fortuna (Tyche), rivendicava una qualche capacità di autodeterminazione che tuttavia impallidisce davanti alla forza attiva dell'uomo del *kairòs*, discendente da quella schiatta di *villains* che, con l'Edmund di *King Lear*, da un pezzo non credono più alle stelle (*King Lear* I 2, 123-127; 138-140). Eroi, e perciò sciocchi, sarebbero perciò Oedipus e Adrastus (ma a suo modo anche quel primo Edipo, che non parrebbe farsi con le sue mani ma lasciare che sia la madre

⁴⁷ Come fa notare WINTERBOTTOM 1966, p. 376, «Of central importance in Hobbes' analysis of human nature is his attack on the traditional concept of Reason and the virtues believed to flow from it. For Hobbes' Reason is not to be thought of as the reflection in man of divine order embracing the cosmos, a principle of moral control whereby man is redeemed from bestiality; for him it is merely a flunkey to the passions, a 'power of reckoning' engaged in the discovery of means to accomplish ends determined solely by passions». Per Hobbes, cioè, la ragione non funge da guida morale, ma è funzionale alla raggiungimento di un desiderio egotistico, e questo è un aspetto rintracciabile a vario grado, pur in modo complesso e a volte contraddittorio, nella drammaturgia di Dryden. Ma soprattutto, le idee hobbesiane relative alla funzione politica della ragione, non più specchio del modello divino nell'uomo, e quindi portatrice di istanze potenzialmente amorali (o immorali), sarebbero, nel teatro della Restaurazione, e nell'opera di Dryden in particolare, poco più che un lascito della tradizione rinascimentale del *villain* machiavellico come recepto su suolo britannico a partire dall'epoca elisabettiana: «The situations and characters to whom his [Hobbes'] ideas were applied [a teatro...] were inherited from the Elizabethan drama and were not seriously modified by the Hobbesian influence; indeed many of the ideas accredited to Hobbes had been adumbrated by the conventional Machiavellian. The Elizabethan drama would certainly have been different had not Machiavelli been thoroughly misunderstood. So much cannot be said for Hobbes in the Restoration period. The dramatic appetite had been already trained, and the fare to satisfy it was in all essentials already cooked. Yet certainly we can claim for Hobbes a piquant seasoning of the dish. The analogy is not unhappy. In the plays his influence was pervasive, sharp and only too often intangible», TEETER 1966, pp. 368-369.

Tyche a farlo 'piccolo' e 'grande')⁴⁸. Una voce più desaccralizzante non potrebbe provenire dall'interno del testo, ed è ancora quella di Creon, ossia quella del male.

Lungo il filo della ragione, tanto impotente per certi versi, e tanto capace, per altri, si snoda così la rivisitazione di questo mito così intriso del senso dell'umana capacità raziocinante attraverso la dialettica fra due diverse tipologie di pensiero, di cui la più attiva e fertile non è quella di Oedipus, ma, appunto, quella di Creon. L'operazione di Dryden e Lee su questo personaggio è singolare, perché ne invertono i connotati e la funzione rispetto a quello di Sofocle (ma anche di Seneca), e ne fanno davvero quel cospiratore che Edipo in quei due drammi ingiustamente accusa di complottare contro di lui; qui Oedipus non se ne avvede, lo chiama 'onesto Creonte' («O, honest *Creon*, how hast thou been belied!», III 1, 452)⁴⁹, come prima di lui Otello con l'«onesto Iago», e cade nella trama del suo inganno. La ra-

⁴⁸ «[...] I have a soul to do 'em all: | But fortune will have nothing done that's great, | But by young handsome fools: Body and brawn | Do all her work: *Hercules* was a fool, | And straight grew famous; a mad boistrous fool, | Nay worse, a Womans fool; | Fool is the stuff, of which Heav'n makes a Hero» [...] La mia anima può tutto, | ma la fortuna non ammette grandezza se non quella | di giovani idioti attraenti, corpo e forza | le sbrigano tutto il lavoro. Un idiota era Ercole, | e subito divenne famoso: un pazzo idiota strepitante; | peggio, l'idiota di una donna. | È l'idiota la material da cui il Cielo forgia l'eroe»] (III 1, 17-22); «Fine empty things, like him, the Court swarms with them. | Fine fighting things; in Camps they are so common, | Crows feed on nothing else: plenty of Fools; | A glut of 'em in *Thebes*. | And fortune still takes care they should be seen: | She places 'em aloft, o' th' topmost Spoke | Of all her Wheel. Fools are the daily work | Of Nature; her vocation, if she form | A man, she loses by't, 'tis too expensive; 'Twould make ten Fools: A man's a prodigy» [...] «Cose belle e vuote come lui, a corte si trovano come sciami. | Cose belle e pugnaci son talmente comuni in battaglia, | che di nient'altro si cibano i corvi; idioti a mucchi, | idioti a sazieta a Tebe. | E la fortuna si premura di metterli in vista, | e gli espone su in alto, sul sommo raggio | della ruota. Son loro il lavoro quotidiano | della Natura, la sua vocazione: se modella | un uomo ci rimette, perché è troppo costoso, e di idioti ne ricaverebbe dieci. Che prodigio è un uomo!»] (III 1, 96-105).

⁴⁹ E ancora Creon appare un novello Iago che depreca la virtù («Virtue! a fig! 'tis in ourselves that we are thus or thus», I 3, 319-320) nella battuta in cui si sbarazza della coscienza, figura e uguale e contraria di quella coscienza che Amleto sa essere la causa della nostra codardia (III 1, 85-90): «EUR. What's now thy Conscience? || CRE. 'Tis my Slave, my Drudge, my supple Glove, | My upper Garment, to put on, throw off, | As I think best: 'Tis my obedient conscience» [...] «EUR.: E cos'è adesso la tua coscienza? | | Cre.: La mia schiava, la mia serva, un morbid guanto, una vested a mettere e levare | a piacimento: è la mia debole coscienza»] (III 1, 177-180).

zionalità, come capacità di discriminare il vero dal falso e di sdipanare il senso racchiuso negli enigmi dell'essere, e del dire, tradizionale prerogativa del grande Edipo, non potrebbe essere mortificata oltre.

Non è un caso che di fronte alla seconda rivelazione di Tiresias, su chi sia il colpevole («The first of *Lajus'* blood his life did seize», II 1, 171)⁵⁰, Creon immediatamente colga l'occasione per interpretare il responso – che Oedipus non sa leggere – e accusa Eurydice. E così facendo continua a forzare la Fortuna, rifiutandosi di esserne vittima, e sceglie di rischiare per dirigere il proprio destino – e il proprio tempo. Come un Cassius che ricorda a Brutus di non attribuire i difetti alle stelle, ma a noi stessi («Men at some time are masters of their fates: | The fault, dear Brutus, is not in our stars, | But in ourselves, that we are underlings» [A volte gli uomini sono padroni del loro destino: | la colpa, caro Bruto, non è nelle stelle, | ma in noi stessi, se siamo dei servi], Julius Caesar, I 2, 137-139)⁵¹, Creon cerca di forgiarsi quella identità che la Natura gli ha negato. Malforme, come Richard III, e come lui un malcontento, brama il potere di Oedipus e desidera – fino a immaginarne un'illecita violenza e ricattarla con la minaccia di morte – la donna che gli è stata promessa in sposa, ma che lo ha rifiutato: Eurydice. E così, subito prima del suo primo corteggiamento, come un novello, ma sbiadito, Richard III, che per ben due volte reitera senza successo retorico la sua corte, mette alla prova la fortuna («But is not so to her. See, she appears; | Once more I'll prove my Fortune», I 1, 97-98)⁵²: mette cioè alla prova il Tempo e forza gli eventi in modo creativo, dimostrando di non essere generato dalla Tyche, ma di essere lui a generare il tempo della propria Fortuna.

Qui posso solo limitarmi a due osservazioni. In primo luogo va rilevata la centralità drammaturgica e tematica di questo personaggio che in sé convoglia le istanze del male non predeterminate, ma frutto di libera scelta; un personaggio che significativa-

⁵⁰ «Ma grandezza crudele mai durò a lungo: | il primo figlio di Laio ne prese la vita».

⁵¹ «A volte gli uomini sono padroni del loro destino: | la colpa, caro Bruto, non è nelle stelle, | ma in noi stessi, se siamo dei servi».

⁵² «Ma non per lei. Eccola, guardate; | ancora una volta tenterò la fortuna».

mente compare nel primo atto prima di Oedipus, e poi addirittura apre l'atto centrale, il terzo, con riflessioni che si addicono a un eroe, quand'anche negativo. I temi, chiaramente shakespeariani, riguardano il rapporto fra essere e non essere in relazione alla natura del pensiero, che può condannare l'uomo all'infelicità. La battuta di apertura («è meglio non essere, che essere infelici») suona come una risposta all'essere o non essere di Hamlet, ma dal punto di vista del malcontento il cui arrovellarsi sulle proprie mancanze lo condanna all'invidia di chi ha un corpo diverso da lui e gode di altre fortune:

- CRE.: 'Tis better not to be, than be unhappy.
 DIOC.: What mean you by these words?
 CRE.: 'Tis better not to be, than to be Creon.
 A thinking soul is punishment enough;
 But when 'tis great, like mine, and wretched too,
 Then every thought draws blood.
 DIOC.: You are not wretched.
 CRE.: I am: my soul's ill married to my body. (III 1, 1-8)⁵³

Segue quindi, in questa scena, la condanna dell'eroe sciocco, ricordata sopra, espressione dell'invidia di Creon nei confronti del re e (ancora con tragica ironia) delle sue buone fortune. Ma soprattutto questa riflessione sviluppa un interrogativo sull'essere umano che si era annunciato nella prima scena del corteggiamento, quando Eurydice gli aveva chiesto chi egli fosse, e lui aveva risposto, con laconica autoaffermazione, 'un uomo'; ma poi aveva dovuto rettificare a fronte delle accuse di mostruosità mossegli dalla donna, e infine ammettere di non avere posto fra gli uomini, ma solo nello spazio decentrato di una creaturalità che è meno-e-più-che-umana. E così facendo solleva una questione centrale al problema della libera scelta e della predeterminazione che riguarda Oedipus da vicino, qui concernendo se stesso e biasimando quella Natura che lo ha fatto un diverso:

⁵³ «CRE. Meglio non essere, che essere infelice. || DIOC. Cosa vuoi dire? || CRE. È meglio non essere che essere Creonte. | Un'anima pensante è punizione di per sé, | ma quando è grande come la mia e sfortunata, | ogni pensiero ti cava sangue. || DIOC. Ma tu non sei sfortunato. CRE. Sì invece: anima e corpo sono mal accoppiati».

CRE.: Am I to blame, if Nature threw my body
 In so perverse a mould? yet when she cast
 Her envious hand upon my supple joints,
 Unable to resist, and rump'd 'em
 On heaps in their dark lodging, to revenge
 Her bungled work, she stamp'd my mind more fair;
 And as from Chaos, huddled and deform'd,
 The God strook fire, and lighted up the Lamps
 That beautify the sky, so he inform'd
 This ill-shap'd body with a daring soul:
 And, making less than man, he made me more. (I 1, 145-155)⁵⁴

Che cosa, o chi, è dunque l'uomo? Montaigne, e con lui Hamlet, avevano parlato di un prodigio⁵⁵, e anche qui Creon usa questo termine per un momento, come si è visto. Eppure, gli esempi che appaiono in scena sono quelli di un uomo-non-uomo, bestia e superuomo, cui si contrappongono eroi sciocchi – Oedipus *in primis*, ma anche Haemon e Adrastus – che si lasciano ingannare dagli uomini e manovrare dalla Fortuna. L'interrogativo sulla capacità ordinatrice della ragione umana e sulle prospettive di una solida e positiva ermeneutica si inabissa e si perde nella voragine di una polarità (fra bestia e superuomo) alla quale l'eroe (sciocco) non può fornire risposta razionale.

Giungo così alla mia seconda e ultima considerazione: le reiterate dichiarazioni di innocenza di Oedipus in quanto enigma vivente di una colpa incolpevole trovano una realizzazione drammatica ancora nella disposizione delle azioni di Creon, il quale non solo, come si è visto, è protagonista del primo e del terzo atto, ma infine lo è anche del quinto, dunque in luoghi evidentemente demarcati del testo. Prima dell'ingresso in scena di Oedipus cieco, autocondannatosi alla tortura di una mente allucinata nella vertigine di orrende fantasie di colpa, Creon compie

⁵⁴ «CRE. È mio il biasimo, se la Natura gettò il mio corpo | in uno stampo così perverso? Eppure, quando agguantò | con mano nemica le mie molli membra | inermi, e disordinatamente le ammicchiò | nella loro oscura dimora, in rivalsa | del lavoro malfatto, mi impresse più bella la mente; | e come dal Caos confuso e informe, | Dio cavò il fuoco e acese i lumi | che abbelliscono il cielo, così diede forma | al mio corpo sgraziato con un animo fiero | e fece più che umana la subumana fattura».

⁵⁵ MICHA 1979, p. 116; *Hamlet* II 2, 305-312.

i suoi ultimi misfatti, uccidendo Eurydice e cadendo a sua volta per mano di Adrastus prima che anche questi muoia per una ferita ricevuta nel tafferuglio. La risoluzione della vicenda in una ecatombe di cui è responsabile Creon è funzionale a chiudere il cerchio del 'male mondano', quello non voluto dai cieli, nella loro imperscrutabile giustizia, ma quello derivato dalle azioni 'libere' di chi si dichiara *faber* di se stesso e che, pervertito nella volontà di uomo-non-uomo, più-e-meno-che-uomo, viene infine additato a unico motore di ogni disgrazia: *villain* assoluto, che perciò, contrastivamente, assolve Edipo delle sue stesse colpe, assumendo su di sé la scelta del male. E così si compie infine il cerchio di una 'necessaria' 'giustizia poetica'.

A differenza di Creon, che sa stare *nel* tempo, Oedipus appare invece dislocato sia dal tempo degli uomini, che non capisce appieno, che rispetto al tempo del disegno divino che si rifiuta di accettare nelle parole di Tiresias. Costretto a ripercorrere un passato che non conosce, si sente perduto nei sentieri del tempo e dimidiato tra la consapevolezza della propria innocenza e la possibilità di colpa che lo trascende e rispetto alla quale sa di essere impotente:

*If wandering in the maze of Fate I run,
And backward trod the paths I sought to shun,
Impute my Errours to your own Decree;
My hands are guilty, but my heart is free. (III 1, 588-593; corsivo mio)*⁵⁶

Giusto, quindi, è il suo immaginarsi errante nel labirinto del destino, costretto in sentieri che non comprende e ai quali non può opporsi; eroe tragico smarrito nel tempo e per il quale le intersezioni fra tempo oracolare e successione indistinta dei giorni, drammatizzato da Shakespeare nella tragedia del pensiero (e del desiderio e della paura) che è *Macbeth*, appaiono perdute o superate. Sicché anche la sua idea del pensiero come causa della mostruosità umana suona come un tratto privato, non generale dell'uomo, in quanto anch'essa racchiusa nel cerchio della prede-

⁵⁶ «Se vagando finisco nel labirinto del Fato, | e vado a ritroso su vie che evitare ho voluto, | al vostro decreto imputate il mio errore, | sono macchiate le mani ma libero è il cuore».

terminazione voluta dal fato:

OED.: But Man, the very Monster of the World,
Is ne'er at rest the Soul for ever wakes.
Come then, since Destiny thus drives us on,
Let's know the bottom. (IV 1, 449-452)⁵⁷

Lungo il filo degli intrecci del tempo e del pensiero, la dialettica del soggetto-nel-tempo che propone la storia di Edipo e che passa per l'esperienza del tragico shakespeariano prima di arrivare a Dryden e Lee, perviene così in questo dramma a un punto di svolta; essa non appare più lacerante, perché interna all'io (come in Shakespeare), ma viene esteriorizzata nell'azione drammatica, nel canto e contro canto tra eroe e furfante, eroe antico e uomo nuovo, tra vittima della Fortuna e chi dalla Fortuna non si lascia giocare (e generare) e che, infine, crea se stesso nel tempo degli uomini, e insieme crea il proprio tempo. Ed è Creon il vero uomo nuovo, che non esita ad affermare la propria libertà persino sbarazzandosi della sua stessa coscienza come di un guanto⁵⁸, e che, come si è visto, parla anch'egli della dannazione del pensiero ben prima di Oedipus, in apertura del terzo atto. Questo uomo pensante è anch'esso dannato dal pensiero, ma in modo diverso, perché il suo pensiero determina l'azione nel tempo e perciò anche la propria Fortuna – o Sfortuna. Ed è proprio su questo concetto di Fortuna, nella dialettica fra paradigmi temporali diversi, e nell'intersezione fra disegno trascendente e temporalità umana, che Oedipus e Creon si fronteggiano: l'uno subendo il tempo preordinato e non riuscendo a penetrarlo e alterarlo, l'altro agendo sui singoli istanti per forgiare il *suo* tempo moderno. Ed è una riflessione nuova che nasce nella dialettica fra Creon e Oedipus nel gioco fra ipotesti di primo grado (Sofocle) e di secondo grado (Shakespeare) e intertestualità manifesta; una riflessione che costituisce uno dei lasciti più significativi a questo dramma di quell'Edipo che, paradossalmente, Shakespeare non ha scritto.

⁵⁷ «Ed. Ma l'uomo, il vero mostro del mondo, | mai riposa e l'anima perennemente veglia. | Avanti, allora, se ci sospinge il Destino, | andiamo a conoscere il fondo».

⁵⁸ Cfr. *supra*, nota 49.

ABSTRACT

By locating John Dryden's and Nathaniel Lee's 1679 *Oedipus* within an intertextual net of references to Sophocles's *Oedipus Rex* and Shakespeare's tragic models, the essay inaugurates a reading of the play under the sign of a tragic conflict between the erotic and the rational drives of the three main characters. Moving from a reconsideration of the tragic inherent in the hero's relation to time and (self)determination, the essay questions the limits and potential of reason within the context of evil-doing and subjective responsibility. Through a fresh triangulation between Oedipus, Jocasta, and Creon, the play explores the hero's awareness of his own guilt by diffracting it into the other two characters' own awareness and self-interrogation: on the one hand, Jocasta's revelation of her incestuous desire, here deployed as a narcissistic thrust towards self-desire; on the other, Creon's self-confident wish for power as a male-chauvinist form of payback and self-assertion. In an intricate interplay between Sophoclean and Shakespearean hypotexts, this Restoration tragedy provides one of the most significant re-elaborations of the Oedipus myth beyond and besides its most apparent political overtones.

KEYWORDS

John Dryden and Nathaniel Lee, Restoration Theatre, Oedipus.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AVEZZÙ 2008

Guido Avezzù (a c. di), *Edipo. Variazioni sul Mito*, Venezia, Marsilio, 2008.

BIGLIAZZI 2005

SILVIA BIGLIAZZI, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Napoli, Liguori, 2005.

BOLLACK 1995

JEAN BOLLACK, *La naissance d'Oedipe*, Paris, Gallimard, 1995.

CAMPBELL 1879

SOPHOCLES, *Oedipus Tyrannos, Oedipus Coloneus, Antigone*, Lewis Campbell (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1879².

DAWE 1982

SOFOCLE, *Oedipus Rex*, Roger David Dawe (ed.), Cambridge, Cambridge UP, 1982.

DEARING, Roper 1992

JOHN DRYDEN, *The Vindication of The Duke of Guise*, in Vinton Dearing and Alan Roper (eds), *The Works of John Dryden*, vol. 14, Los Angeles and London, University of California Press, 1992.

DIANO 1968

CARLO DIANO, *Edipo figlio della Tyche*, «Dioniso», 15, 1952, pp. 56-89; rist. in ID., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Venezia, Neri Pozza 1968, pp. 119-165.

FÖRSTER 1904

MAX Th. W. FÖRSTER, *Gascoigne's Jocasta a Translation from the Italian*, «Modern Philology», 1, 2, 1904, pp. 147-150.

GIAZZON 2011

STEFANO GIAZZON, *La Giocasta di Lodovico Dolce: note su una riscrittura euripidea*, «Chroniques Italiennes», 20, 2011, pp. 1-47.

HAMMOND 2012

WILLIAM SHAKESPEARE - JOHN FLETCHER, *Doppia Falsità*, nell'adattamento di Lewis Theobald, Brean Hammond (a c. di), trad. Silvia Bigliuzzi, Milano, Rizzoli (BUR) 2012.

JEBB 1902

SOPHOCLES, *The Oedipus Tyrannus*, ed. by Richard C. Jebb, Cambridge, Cambridge UP, 1902³.

LONGO 1989

SOFOCLE, *Edipo re*, a c. di Oddone Longo, Padova, Cleup, 1989.

LONGO 2007

SOFOCLE, *Edipo re*, a c. di Oddone Longo, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2007.

LUIS-MARTÍNEZ 2002

ZENÓN LUIS-MARTÍNEZ, *In Words and Deeds. The Spectacle of Incest in English Renaissance Tragedy*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.

MCCABE 1993

RICHARD A. MCCABE, *Incest, Drama and Nature's Law, 1550-1700*, Cambridge, Cambridge UP, 1993.

MICHA 1979

MICHEL DE MONTAIGNE, *Apologie de Remond Sebond*, in ID., *Essais*, chronologie et introduction par Alexandre Micha, II, 12, Paris, Flammarion, 1979.

MONK, MAURER 1971a

JOHN DRYDEN, *An Essay on Dramatick Poesie*, in Samuel H. Monk and A.E. Wallace Maurer (eds), *The Works of John Dryden*, vol. 17, Los Angeles and London, University of California Press, 1971.

MONK, MAURER 1971b

JOHN DRYDEN, *Heads of an Answer to Thomas Rymer (1678)*, in Samuel H. Monk and A.E. Wallace Maurer (eds), *The Works of John Dryden*, vol. 17, Los Angeles and London, University of California Press, 1971.

MONTORFANI 2006

PIETRO MONTORFANI, «*Giocasta*», un volgarizzamento euripideo di Lodovico Dolce, «*Aevum*», 80, 2006, pp. 717-739.

NICOLL 1922

ALLARDYCE NICOLL, *Dryden as an Adapter of Shakespeare*, London, Oxford UP (Shakespeare Association), 1922.

NOVAK 1994

JOHN DRYDEN, *Oedipus*, ed. by Maximillian E. Novak, George R. Guffey (textual editor), in *The Works of John Dryden*, Edward Niles Hooker, H. T. Swedenberg Jr, Berkeley (gen. eds), Los Angeles, University of California Press, 1956-, vol. 13: *Plays. All for Love, Oedipus, Troilus and Cressida*, 1984.

PADUANO 1982

SOFOCLE, *Tragedie e Frammenti*, a c. di G. Paduano, vol. 1, Torino, Utet, 1982.

PADUANO 1994

GUIDO PADUANO, *Lunga storia di Edipo re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino, Einaudi, 1994.

PADUANO 2012

GUIDO PADUANO, *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2008.

SERPIERI 1986

ALESSANDRO SERPIERI, *Macbeth: il tempo della paura*, in Id., *Retorica e Immaginario*, Parma, Pratiche, 1986, pp. 193-266.

SESTITO 2008

JOHN DRYDEN, *Edipo*, a c. di Marisa Sestito, Venezia, Marsilio, 2008.

SESTITO 2010

MARISA SESTITO, *Brave Old and New Worlds: Samson Agonistes and Oedipus*, in Susanna Zinato (ed.), *Rehearsals of the Modern: Experience and Experiment in Restoration Drama*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 81-95.

STELLA 2010

SOFOCLE, *Edipo Re*, a c. di Massimo Stella, Roma, Carocci, 2010.

TEETER 1966

LOUIS TEETER, *The Dramatic Use of Hobbes' Political Ideas*, in H.T. Swedenberg (ed.), *Essential Articles for the Study of John Dryden*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1966, pp. 341-373.

WALLERSTEIN 1966

RUTH WALLERSTEIN, *Dryden and the Analysis of Shakespeare's Techniques*, in H.T. Swedenberg (ed.), *Essential Articles for the Study of John Dryden*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1966, pp. 551-587.

WELLS, TAYLOR 1994

WILLIAM SHAKESPEARE, *The Complete Works*, Stanley Wells and Gary Taylor (eds), Oxford, Oxford University Press, 1986.

WINTERBOTTOM 1966

JOHN A. WINTERBOTTOM, *The Place of Hobbesian Ideas in Dryden's Tragedie*, in H.T. Swedenberg (ed.), *Essential Articles for the Study of John Dryden*, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1966, pp. 374-394.

ELENA ROSSI LINGUANTI

Un'altra storia: *Medea in Athens* di Augusta Webster

The Poet's function is not, like the novelist,
to devise new stories, but make old stories new.
A. WEBSTER, «Poets and Personal Pronouns» (*A Housewife's Opinions*, 1879)

o. Dopo un lungo periodo di assenza, in epoca vittoriana Medea torna ad essere estremamente popolare sulla scena britannica: negli anni fra il 1837 e il 1880 si susseguono una serie di drammi, *burlesques* e intrattenimenti che ne rileggono il mito¹. Attiva nella campagna per il suffragio femminile e sostenitrice dei diritti delle donne – soprattutto nel campo dell'educazione² – Augusta Webster, già autrice di una traduzione molto apprezzata della *Medea* di Euripide (1868)³, redige nel 1870 la sua versione personale della

¹ Cfr. HALL 1999 e FISKE 2008, che offrono una lettura storico-politica di tale *revival*, collegandolo con il dibattito sul divorzio e sul voto alle donne, con la legislazione riguardante l'infanticidio e con la nascita del movimento femminista in Gran Bretagna.

² Basta scorrere gli articoli pubblicati sull'*Examiner*, e poi riuniti nella raccolta intitolata ironicamente *A Housewife's Opinions* (1879), per rendersene conto: «University Degrees for Women», «Protection for the Working Women», «Husband-Hunting and Match-Making», «The Dearth of Husbands», «An Irrepressible Army», «Parliamentary Franchise for Women Ratepayers». Una selezione dei saggi di Webster si trova in SUTPHIN 2000.

³ Prima della *Medea*, Webster aveva tradotto il *Prometeo* di Eschilo (*The Prometheus Bound of Aeschylus, Literally Translated in English Verse*, London 1866), che pare essere il banco di prova di molte scrittrici vittoriane (vi si erano cimentate anche Elizabeth Barrett, con due traduzioni, la prima nel 1833 e la seconda nel 1850, e Anna Swanwick, con la traduzione completa di Eschilo nel 1881). RIGG 2009, p. 22, afferma che Webster «put to use the Greek she had learned on her own as a young girl and produced critically acclaimed translations of Aeschylus and Euripides». Sulle recensioni alla traduzione euripidea, cfr. HARDWICK 2000, p. 72, FISKE 2008, p. 51. Cfr. anche WALTON 2006, p. 126: «It seems hardly coincidental that there were six translations of *Medea* published in the ten years following the passing of the Divorce Act of 1857, with Augusta Webster's to follow in 1868».

storia, *Medea in Athens*. Si tratta di un monologo drammatico di 269 versi⁴, pubblicato nei *Portraits*, una raccolta di undici poemi che contiene altri tre ritratti femminili – uno mitologico (*Circe*) e due moderni (*The Happiest Girl in the World* e *A Castaway*), a cui nell'edizione del 1893 se ne aggiunge un terzo (*Faded*) – e che si inserisce nella tendenza delle scrittrici vittoriane a concentrarsi su protagoniste femminili e ad affrontare tematiche riguardanti la posizione delle donne⁵.

Il titolo, *Medea in Athens*, indica che ci troviamo in una sequenza temporale che non coincide con lo spazio cronologico della tragedia euripidea, ma ne costituisce il *sequel* e non è in linea neppure rispetto alle – rare – opere intitolate allo stesso modo, che solitamente trattano della vicenda di Teseo (il tentativo di avvelenamento del figlio di Egeo e il conseguente allontanamento di Medea)⁶: qui Medea si trova ad Atene, è sposata con Egeo, come preannunciato nel terzo episodio in Euripide (*Med.* 663-763), e riceve la notizia della morte di Giasone, da lei stessa profetizzata nella tragedia euripidea (Webster cita in una nota i versi della profezia: σὺ δ', ὥσπερ εἰκός, καθ'αυτῆ κακὸς κακῶς, | Ἀργεῖος κάρη σὸν λειψάνῳ πεπληγμένος, | πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδῶν)⁷.

⁴ Non è mia intenzione affrontare la questione lungamente dibattuta dalla critica se opere come questa cadano sotto la definizione di monologo drammatico, genere che si fa risalire a Tennyson e a Browning, di “closet drama” (BROWN 1995, BURROUGHS 1997), di monologo interiore (SUTPHIN 2000, p. 15) o di monodrama (RIGG 2001). Cfr. anche PEARSALL 2000, BYRON 2003, BOOS 2007, ΡΥΠΕC 2013. Tuttavia va ricordato che la forma monologica coincide con la soluzione espressiva adoperata da Medea in tutti i modelli classici.

⁵ Cfr. BROWN 1995, pp. 91, 101, FISKE 2008, pp. 26, 39, OLVERSON 2010, pp. 36-37 e p. 40, HARDWICK 2000, p. 71, HOUSTON 2007, pp. 7-8. Ai due ritratti classici di Medea e Circe (colta nel momento in cui Odisseo sta per arrivare sulla sua isola) vengono accostate tre donne che mettono in discussione le convenzioni vittoriane: *The Castaway* è una prostituta che critica il sistema sociale e la morale ipocrita del suo tempo, *The Happiest Girl in the World* una giovane che sta per sposarsi e ridicolizza le aspettative sul matrimonio, *Faded* una donna non sposata che, davanti al proprio ritratto giovanile, riflette sul passare del tempo e sullo svanire della bellezza.

⁶ Ad esempio il libretto di Aurelio Aureli (1678).

⁷ Eur. *Med.* 1386-1388: «Tu invece, com'è giusto, miserabile morirai miserabilmente, colpito al capo da un frammento della nave Argo, vedendo l'amara fine delle mie nozze» (la traduzione della *Medea* di Euripide, qui e in seguito, è quella di CERBO 1997). Sull'interpretazione della morte di Giasone in Euripide, cfr. MARSHALL 2000, p. 356.

È principalmente da questi suggerimenti che si origina la rielaborazione di Webster. La sua operazione tuttavia deve essere ancora indagata a fondo per quanto riguarda il rapporto con i modelli⁸: l'autrice sembra aver presenti non solo Euripide, ma anche gli altri archetipi classici (senz'altro Apollonio Rodio, Ovidio e Seneca), con cui instaura un gioco sottile di ripresa e | o rovesciamento.

Dal punto di vista della struttura, nel monologo si osserva una netta bipartizione⁹: nella prima parte, dopo aver ricevuto la notizia della morte di Giasone, Medea ha una visione onirica in cui immagina di essere spettatrice degli ultimi istanti di vita di lui e, al termine della visione, analizza le proprie reazioni (1-177); nella seconda parla con il fantasma di Giasone e riflette sul passato (177-269). Nella prima sezione si ha un'alternanza di voci, con la

Lo scolio al v. 1386 spiega che Giasone aveva dedicato l'albero della nave ad Era, ponendolo nel tempio della dea, e che tempo dopo l'albero era caduto e lo aveva ucciso (*schol. Eur. Med.* 1386). Il primo *argumentum* della tragedia registra lo stesso incidente della nave come viene presentato da Stafilo di Naucrati, con una maggiore responsabilità di Medea: Σταφύλος δέ φησι τὸν Ἰάσονα τρόπον τινὰ ὑπὸ τῆς Μηδείας ἀναιρεθῆναι. ἐγκελεύσασθαι γὰρ αὐτὴν οὕτως ὑπὸ τῆς προύμνης τῆς Ἀργούδος αὐτὸν κατακοιμηθῆναι μελλούσης τῆς νεῶς διαλύεσθαι ὑπὸ τοῦ χρόνου. ἐπιπεσοῦσης γούν τῆς προύμνης τῷ Ἰάσονι τελευτῆσαι αὐτόν (*Hypothesis a*, 18-22 = *FGrHist* 269 F 11). Le versioni alternative per la morte di Giasone sono un suicidio di cui non viene specificata la modalità, provocato dall'impossibilità di sopportare le sciagure che lo hanno colpito, in Diodoro Siculo (IV, 55, 1: ἐν τοσούτῳ δὲ τὸν μὲν Ἰάσονα στερηθέντα τέκνων καὶ γυναικὸς δόξαι πᾶσι δίκαια πεπονθέναι· διὸ καὶ μὴ δυνάμενον ἐνεγκεῖν τὸ μέγεθος τῆς συμφορᾶς ἐκ τοῦ ζῆν ἑαυτὸν μεταστῆσαι) o il suicidio per impiccagione – modalità particolarmente infamante – come punizione esemplare per le azioni malvage che ha commesso, in Neofrone (*TrGF*, fr. 3 Snell-Kannicht: τέλος φθιερὲς γὰρ αὐτόν αἰσχίστῳ μόρῳ, | δέρη βροχῶτων ἀγχόνην ἐπισπάσας. | τοῖα σε μοῖρα σῶν κακῶν ἔργων μένει, | δίδαξις ἄλλοις μυρίας ἐφ' ἡμέρας | θεῶν ὑπερθε μήποτ' αἰρεσθαι βροτούς); cfr. NORRIS MICHELINI 1989, p. 125.

⁸ La critica si limita a notare in maniera generica il rapporto con Euripide e le divergenze dal modello (cfr. SUTPHIN 1998, RIGG 2001, p. 83, FISKE 2008, RIGG 2009, p. 123). L'unica che accenna alla presenza di altre fonti è OLVERSON 2010, p. 33: «Having translated Euripides' version of Medea, it is likely that Webster was familiar with the details and indeterminate history of Medea's ancestry, and of her many roles as a pivotal character in numerous ancient narratives».

⁹ OLVERSON 2010, p. 37, parla invece di una divisione in tre parti: la visione (1-130), una sezione in cui Medea si rivolge a se stessa (130-177), e una in cui parla con il fantasma di Giasone (177-269). Preferisco la suddivisione in due parti, considerando la visione incorniciata da un'introduzione (1-39) e da una conclusione (130-177) come un'unica sezione.

stratificazione di piani tipica dei monologhi drammatici¹⁰: la voce preponderante è quella di Medea, che parla in prima persona, oppure, all'interno della visione, riferisce in forma diretta i discorsi di Giasone, o finge che lui a sua volta ceda a lei la parola. Nella seconda sezione sentiamo unicamente la voce di Medea, che si rivolge allo spettro, al quale non è offerta la possibilità di esprimersi, neppure per interposta persona. Attraverso tale strategia discorsiva, Webster giustappone un ritratto di Giasone, di cui è Medea che interpreta la personalità, e uno di Medea, che dimostra una straordinaria capacità sia di introspezione che di penetrazione nella psiche altrui.

1.1. Alla visione è premessa una sequenza introduttiva in cui Medea, che ha appena ricevuto la notizia della morte di Giasone da un ospite straniero, riflette sulla propria reazione (1-39). All'inizio essa parla genericamente della morte di un uomo (il nome di Giasone non viene pronunciato fino al v. 25): varie forme del verbo «to die» («Dead, is he? Yes, our stranger guest said dead», 1; «There died a man», 5; «Can he be dead?», 32), l'aggettivo sostantivato «the dead» («ill news for the dead», 7), il sostantivo «death» («Jason's death», 25; «It told his death», 36), la personificazione «Death» e di nuovo il verbo («Grudge him to Death as though he had died mine», 31), come se l'iterazione ossessiva di termini appartenenti al campo semantico della morte le servisse a convincere se stessa della veridicità della notizia e la forzasse a elaborarla.

Di giorno («by noonday», 2, «through all day», 11) l'annuncio della scomparsa di Giasone viene accolto da Medea come se riguardasse un estraneo incontrato per caso («As if the tale ran that a while ago | There died a man I had talked with a chance hour | When he by chance was near me», 4-6), con indifferenza e distacco («The news seemed neither good nor ill to me», 12). Quando al giorno («day», 13, 16) succede la notte («night», 20), che è garanzia di verità e sincerità (13-21), con essa muta la reazione di

¹⁰ Esempio da questo punto di vista il monologo di Robert Browning, *Balau-
stion's Adventure* (1871).

Medea e subentrano una sensazione di stupore, sia nei confronti della morte di Giasone, sia nei confronti della propria totale mancanza di interesse («but mere strange. And this most strange of all, | That I care nothing», 23-24), e un senso di spaesamento che rischia di alienarla dalla realtà («It were so strange a world | With him not in it», 32-33). Lo stesso termine «strange» ha dunque due significati opposti: da una parte indica l'estraneità di Medea rispetto alla notizia che la riporta al passato, dall'altra la sua appartenenza a un mondo in cui l'assenza di Giasone è inconcepibile.

Subito dopo, la notizia ricevuta si tramuta in una visione onirica («Meseems one came and told of Jason's death | But 'twas a dream», 25-26). Se è vero che il sogno è manifestazione del desiderio, questa visione è ben lontana dal possedere le connotazioni positive dell'immagine idealizzata di Giasone che Medea aveva ai tempi dell'innamoramento (com'era invece in Apollonio Rodio: νόος δέ οἱ ἠὺτ' ὄνειρος | ἐρπύζων πεπότητο μετ' ἔχνια νισσομένοιο)¹¹. È Medea stessa a notare la mancanza delle reazioni che appartenevano al passato (26-31):

Else should I, wondering thus,
Reck not of him, nor with the virulent hate
That should be mine against mine enemy,
Nor with that weakness which I sometimes feared
Should this day make me, not remembering Glaucé,
Grudge him to Death as though he had died mine.

L'odio nei confronti dei nemici e la fragilità della donna tradita e abbandonata riportano indietro al conflitto della tragedia euripidea, ma si tratta di sentimenti che vengono rievocati al condizionale e all'interno di una struttura negativa.

L'indeterminatezza della notizia, l'indistinzione del sogno, la vaghezza del ricordo (la profezia che Medea ha pronunciato è ricordata a fatica: «Dimly I recall | Some prophecy a god breathed by my mouth», 33-34) e l'incertezza convogliata dalla serie di interrogative (35-40) si trasformano gradatamente in una consapevolezza

¹¹ Apoll. Rh. III 446-447: «come in sogno, la mente volava, trascinandosi sulle tracce di lui che partiva» (la traduzione delle *Argonautiche*, qui e più avanti, è quella di PADUANO 1986).

za prodigiosa degli eventi: con la ripresa del motivo della *sophia*, sua caratteristica fondamentale nella tradizione a partire da Euripide, Medea è ancora paradigma della conoscenza («How know I all? | For I know all as if from long ago: | And I know all, beholding instantly», 37-39). Sembra dunque che Medea abbia subito un cambiamento tale da cancellare la memoria del passato, ma che la notizia ricevuta la costringa a tornare indietro nel tempo.

1.2.1. La visione successiva (40-130) è una ricostruzione lucida e dettagliata della morte di Giasone¹². Ecco emergere dalla nebbia la sua figura (40-46):

Is not that he, arisen through the mists?
 A lean and haggard man rough round the eyes,
 Dull, and with no scorn left upon his lip,
 Decayed out of his goodliness and strength;
 A wanned and broken image of a god;
 Dim counterfeit of Jason, heavily
 Wearing the name of him, and memories.

Un Giasone completamente diverso dalla versione tradizionale, in cui a far innamorare Medea è l'avvenenza fisica di lui (Apoll. Rh. III 442-443, 919-926, Ov. *Her.* XII 11-12, *Met.* VII 84), che qui

¹² Fra le riscritture contemporanee, l'unica che include la morte di Giasone è *The Life and Death of Jason* di William Morris (1867), uno dei più lunghi poemi di epoca vittoriana (in tutto 17 libri), che racconta la storia di Giasone dalla nascita, l'educazione nei boschi presso Chirone (I), il ritorno a Iolco da Pelia e la decisione di andare a prendere il vello d'oro (II), l'elenco degli Argonauti che si uniscono a lui (III), la partenza e i vari episodi del viaggio (IV-VI), l'arrivo in Colchide, l'impresa compiuta grazie all'aiuto di Medea (VII-VIII), la fuga dalla Colchide e la morte di Absirto (IX), la navigazione (X-XII), Circe (XIII), le Sirene e il giardino delle Esperidi (XIV), l'arrivo in Tessaglia e la morte di Pelia (XV-XVI), il viaggio a Corinto, il matrimonio con Glauce, la vendetta di Medea e la morte di Giasone durante il sonno, causata dalla caduta dell'albero della nave (XVII). L'opera di Morris aveva avuto un grande successo e ricevuto apprezzamenti da parte di Browning, Swinburne, Tennyson e James, ed è probabile che Webster l'avesse letta (cfr. Boos 2007). Oltre al poema di Morris, si può menzionare il *burlesque Jason and Medea: A Comic. Heroic. Tragic. Operatic. Burlesque-Spectacular Extravaganza* di Jack Wooler (1851), sul cui finale cfr. MACINTOSH 2000, p. 93 «Triumphant Medea magics herself away into the ether with the help of a white sheet, leaving a cursing Jason to fall and fatally crack his head. In the final moments of Wooler's play, she re-emerges at the back of the stage in a chariot, agreeing to revive Jason with the Golden Fleece if he will only take her back as wife».

viene sostituita da un'immagine sbiadita e priva di fascino, come se, una volta tramontata l'idealizzazione amorosa, Medea lo vedesse qual è realmente.

La descrizione si allarga poi alla nave Argo, connotata dalla stessa indolenza che contraddistingue il personaggio (47-50):

And lo, he rests with lax and careless limbs
 On the loose sandbed wind-heaped round his ship
 That rots in sloth like him, and props his head
 On a half-buried fallen spar.

Medea osserva la nave abbandonata in riva al mare, che lentamente si copre di sabbia e marcisce, simbolo del tramonto di un eroismo ormai sgretolato e irrecuperabile, figurazione di morte imminente.

Gli elementi del paesaggio (anch'essi memoria dell'impresa eroica: il mare agitato, le nuvole che sembrano rocce in lontananza, 50-53) creano lo scenario per il primo discorso di Giasone (57-68). Egli rievoca il viaggio dalla Colchide verso la Grecia, e precisamente il momento dell'attraversamento delle Simplegadi, una delle imprese più difficili degli Argonauti – l'unica ad essere menzionata della grande saga della conquista del vello d'oro – che rappresenta il punto di non ritorno ed è metafora degli ostacoli futuri¹³. E confessa come lui e Medea abbiano affrontato il pericolo in modo opposto, rivelando le loro caratteristiche emotive: lui timoroso e circospetto, lei coraggiosa e sprezzante del pericolo («I was afraid and careful, but she laughed», 57).

All'interno del discorso, Giasone a sua volta riproduce le parole di Medea (58, 61-63, 66-67), attribuendole, accanto alla consapevolezza del futuro che li attende in Grecia («She said 'Oh love, a god has whispered me | 'Twere well had we drowned there, for strange mad woes | Are waiting for us in your Greece'», 61-63), la spinta propulsiva all'azione che proviene dall'amore e dalla passione («'Love steers', she said», 58; «'What of woes', she cried, |

¹³ Come è noto, in Apollonio Rodio le Simplegadi vengono attraversate durante il viaggio di andata, mentre nel ritorno gli Argonauti passano attraverso le Plancte (IV 924), un altro gruppo di rocce con funzione analoga.

'If only they leave time for love enough?'», 66-67). Tali parole sembrano una variazione del *topos* elegiaco del viaggio degli amanti presente nelle *Metamorfosi* ovidiane, dove Medea dichiara di essere pronta ad affrontare qualsiasi pericolo insieme all'amato (*Nempe tenens, quod amo, gremioque in Iasonis haerens | per freta longa ferar: nihil illum amplexa verebor, | aut, siquid metuam, metuam de coniuge solo*)¹⁴.

Medea ritrae Giasone soggiogato dalla sua bellezza straordinaria (63-66, 68), ossessionato dalle immagini di lei («And then he lay half musing half adoze; | Shadows of me went misty through his sight», 69-70).

Tutto ciò è il prodotto della rappresentazione visionaria: è Medea che riproduce le parole di Giasone e quelle che lui le attribuisce, che penetra nella sua mente e interpreta i suoi pensieri. La visione presenta il tramonto dell'innamoramento, la negazione dell'eroismo e un'immagine di Giasone ancorato all'idealizzazione del passato.

1.2.2. Nel secondo discorso (71-72, 74-75, 77-91) Giasone si rende conto di aver commesso un errore di valutazione: egli ha scelto Glauce per la sua bellezza («a sweet face», 74; «yellow curls», 78) e per ragioni politiche ed economiche («milk-white softness subtle policy», 79; «wealth and a royal bride», 80), rinunciando a Medea, caratterizzata da abilità, prescienza, *furor* amoroso, qualità che considera in funzione dell'utilità personale («her skills, her presciences, | Man's wisdom, woman's craft, her rage of love | That gave her to serve me strength next divine», 81-83).

Tra gli elementi che vanno a discredito del personaggio vi è la contrapposizione fra i due sessi, che è presente anche nelle parole venate di ironia pronunciate da Medea in Euripide (πρὸς δὲ καὶ πεφύκαμεν | γυναικες, ἐς μὲν ἔσθλ' ἀμηχανώταται, | κακῶν δὲ

¹⁴ Ov. *met.* VII 66-68: «Con l'uomo che amo, in braccio a Giasone, andrò per i vasti mari: abbracciata a lui non temerò niente, e se dovessi temere qualcosa, sarà soltanto per il mio sposo» (la traduzione delle *Metamorfosi*, qui e più avanti, è quella di PADUANO 2000).

πάντων τέκτονες σοφώταται)¹⁵, ma che soprattutto richiama la formulazione di Creonte in Seneca (*Tu [...] | cui feminae nequitia ad audenda omnia, | robur virile est*)¹⁶, con la caratterizzazione binaria tipica dello sguardo maschile, che equipara le capacità femminili alla malvagità e non può concepire che una donna assuma prerogative eroiche necessariamente riservate a un uomo – nel testo latino *robur*, in quello inglese *wisdom*. A delineare il disvalore di Giasone, c'è anche la considerazione delle due donne in termini prettamente utilitaristici e funzionali («Medea would have made what I would; | Glaucé but what she could», 84-85).

Infine, emergono l'ossessione del ridicolo e il vittimismo che isolano l'uomo e lo condannano all'inferiorità: Giasone si lamenta di essere divenuto oggetto di riso da parte dei nemici («A laughing-stock to foes», 87) – ciò che nella versione tradizionale della storia Medea teme per sé – e si sente una vittima precipitata verso il degrado (torna anche più avanti, come un ritornello martellante, lo stesso termine che descrive la sua percezione di sé: «Ruined, ruined!», 87, «Ruined!», 91, «Ruined, ruined», 116).

Per mezzo del secondo intervento di Giasone, Medea approfondisce la visione della psicologia di lui, immaginandone il pentimento per le seconde nozze e mettendone in luce la concezione utilitaristica, l'autocommiserazione e soprattutto l'incapacità di comprensione nei suoi confronti.

1.2.3. Al termine del discorso, Medea torna ad osservare Giasone (91-94):

And lo, I see him hide his face
Like a man who'll weep with passion: but to him
The passion comes not, only slow few tears
Of one too weary.

Le sue lacrime non sono più un ingannevole strumento di

¹⁵ Eur. *Med.* 407-409: «e inoltre noi siamo donne, assai inette per le nobili azioni, ma di ogni male artefici assai esperte».

¹⁶ Sen. *Med.* 266-268: «Tu [...] che hai la perfidia di una donna e l'energia di un uomo» (la traduzione della *Medea* di Seneca, qui e più avanti, è quella di NÉMETHI 2003).

seduzione, come quelle descritte da Medea nelle *Heroides* (*Vidi etiam lacrimas – an pars est fraudis in illis | Sic cito sum verbis capta puella tuis*)¹⁷, ma vengono smascherate come velleitarie, prive di passione e segno di debolezza: l'uomo non è in grado di commuoverla né di ingannarla, e di nuovo l'immagine che Medea ne offre rivela il rovesciamento dell'idealizzazione amorosa.

I due interventi seguenti di Giasone sono entrambi introdotti da enunciati descrittivi che ampliano il quadro di riferimento al paesaggio circostante e conferiscono verosimiglianza alla visione. Un elemento sonoro – le grida gioiose dei giovani di un campo vicino (94-96) – produce il terzo discorso, che consiste in un lamento per la mancanza dei figli (96-101):

'Ah me!

She might have spared the children, left me them:
No sons, no sons to stand about me now
And prosper me, and tend me by and by
In faltering age, and keep my name on earth
When I shall be departed out of sight'.

È un altro nodo essenziale che Webster trae dalla scena finale della tragedia euripidea, dove Medea profetizza a Giasone, annichilito dalla perdita dei bambini: οὐπω θρηνεῖς μένε καὶ γῆρας¹⁸.

Anche i figli sono dunque considerati in termini funzionali, unicamente come supporto all'età avanzata e garanzia della sopravvivenza del nome, a dimostrazione ulteriore della meschinità di Giasone¹⁹.

¹⁷ Ov. *her.* XII 91-92: «Vidi anche le tue lacrime (c'è una parte d'inganno anche in esse?), e così io, fanciulla, fui subito irretita dalle tue parole» (la traduzione delle *Heroides*, qui e più avanti, è quella di ROSATI 1989).

¹⁸ Eur. *Med.* 1396: «Non ancora piangi veramente: aspetta anche la vecchiaia».

¹⁹ Giuste le osservazioni di OLVERSON 2010, p. 41, che evidenzia la concezione utilitaristica del rapporto con i figli: «The young boys are described as merely adjuncts of the narcissistic, arrogant father, the patriarchal pawns to the would-be king. Jason has no love for his sons as individuals. Rather, the children are seen in terms of pension-investments, mere profit from his marriage to Medea».

1.2.4. Un elemento visivo e sonoro – un uccello marino che vola emettendo le sue grida sul mare e sparisce all'orizzonte (102-106) – provoca il quarto intervento (107-116)²⁰: con un capovolgimento rispetto alla tradizione, dove è Giasone a impegnarsi con Medea attraverso un giuramento e a tradire la parola data (tutti i testi antichi insistono sulla sacralità delle promesse: Eur. *Med.* 20-23, 26, 161-163, 255-256, 439; Apoll. Rh. V 94-99; Ov. *Her.* XII 73-88, *Met.* VII 94-99; Sen. *Med.* 7-9) ed è lei ad essere gelosa, qui è Giasone che soffre per il tradimento di Medea che ha un nuovo marito, un nuovo regno e nuovi figli («by great Aegeus she sits queening it, | Belike a joyful mother of new sons», 108-109, «She who sits fondling in a husband's arms», 114), è Giasone che dubita dell'amore di lei («Tell her she never loved me as she talked», 110) e la accusa di aver infranto i giuramenti («Tell her that she breaks oaths more than I broke», 112).

Il sintagma «she seemed to love most» (113) da un lato coglie lo squilibrio della relazione, dall'altro smaschera l'amore di Medea come una simulazione, e soprattutto, essendo il pensiero attribuito a Giasone, rivela il suo pregiudizio che nel rapporto amoroso sia scontato che la donna ami di più e lecito che l'uomo ami di meno²¹.

L'intervento si chiude con la ripetizione della nota di disperazione per la perdita della discendenza: «And again he said | 'My

²⁰ Anche l'apostrofe che Giasone rivolge all'uccello marino perché comunichi a Medea la propria frustrazione è ripresa e rovesciamento di quanto avviene nella scena del primo dialogo fra i due personaggi in Apollonio Rodio, dove Medea chiede di non essere dimenticata (III 1109-1112: ἀλλ' οἶον τύνη μὲν ἐμεῦ, ὄτ' Ἰωλκὸν ἴκηαι, | μνώεο: σεῖο δ' ἐγὼ καὶ ἐμῶν ἀέκητι τοκήων | μνήσομαι. ἔλθοι δ' ἡμῖν ἀπόπροθεν ἠέ τις ὄσσα, | ἠέ τις ἄγγελος ὄρνις, ὄτ' ἐκλεάθοιο ἐμεῖο).

²¹ Webster ha scritto un sonetto estremamente acuto, pubblicato nella raccolta postuma *Mother and Daughter. An Uncompleted Sonnet Sequence* (1895), sul travisamento dell'amore delle donne da parte degli uomini, dal titolo "Love's Mourner": «'Tis men who say that through all hurt and pain | The woman's love, wife's, mother's, still will hold, | And breathes the sweeter and will more unfold | For winds that tear it, and the sorrowful rain. | So in a thousand voices has the strain | Of this dear patient madness been retold, | That men call women's love. Ah! They are bold, | Naming for love that grief which *does* remain. | Love faints that looks on baseness face to face: | Love pardons all; but by the pardonings dies, | With a fresh wound of each pierced through the breast. | And there stand pityingly in Love's void place | Kindness of household wont familiar-wise, | And faith to Love - faith to our dead at rest».

house is perished with me – Ruined, ruined!’» (115-116).

Il quarto discorso attribuito a Giasone costituisce una palese oggettivazione del contrappasso: l’inversione del rapporto, che lo relega nel ruolo di vittima, gli fa provare risentimento, invidia e gelosia e lo condanna alla solitudine, è funzionale al compimento della vendetta di Medea.

1.2.5. Nella parte finale della visione (117-130), gli interventi di Giasone si fanno sempre più brevi (118, 120-122, 126, 129) e aumenta la presenza della descrizione, che conferisce immediatezza realistica. Medea lo vede percorrere la spiaggia, fermarsi vicino alla nave (117-120) e maledirla (120-122):

‘Oh loathed tool of fiends that through all storms
And sundering waters borest me to Medea,
Rot, rot, accursed thing’.

Nella maledizione si coglie il rovesciamento della deprecazione tradizionale del viaggio verso la Colchide, solitamente proferita da Medea o da figure a lei solidali come la nutrice (Eur. *Med.* 1-6, *Apoll. Rh.* IV 32-33, *Enn. Med.* 246-253 V², *Ov. Her.* XII 7-8). Qui inoltre essa è caricata di una violenza insensata contro la nave: Giasone colpisce la fiancata e il colpo provoca la caduta dell’albero sul suo capo (123-124). In questo riconosce l’avverarsi della profezia («‘Medea’s prophecy’», 126), che lui evidentemente ricorda (a differenza di Medea, «Dimly I recall | Some prophecy», 33-34), e, dopo uno svenimento (127-129), al risveglio ancora manifesta la propria dipendenza da Medea, a cui continua ad attribuire una funzione protettiva («Where is Medea? Let her bind my head», 130), rivelando la sua incapacità di evoluzione.

Così, circa a metà del monologo, avviene la morte di Giasone, esattamente come Medea aveva profetizzato nella tragedia euripidea (*Med.* 1386-1388): una morte non soltanto disonorevole e antierica, ma addirittura, paradossalmente, provocata dal suo comportamento impulsivo e infantile.

1.3. Al termine della visione onirica, si torna alla reazione di Medea alla morte di Giasone (130-177), ovvero alla situazione dell'inizio del monologo, e il parallelismo è sottolineato dal ricorrere della struttura interrogativa (130-135):

Medea!

What, is it thou? What, thou, this whimpering fool?
 This kind meek coward! Sick for pity, art thou?
 Or did the vision scare thee? Out on me!
 Do I drivel like a slight disconsolate girl
 Wailing her love?

Ora Medea indaga più a fondo il proprio stato d'animo, respingendo le lacrime, la compassione, la debolezza, reazioni emozionali momentanee, causate dal riemergere dei ricordi e dalla facilità alle lacrime tipica delle donne: «The touch | Of ancient memories and the woman's trick | Of easy weeping took me unawares» (137-139). Come nella parte iniziale (26-31), essa allontana le emozioni e i comportamenti a cui si è sottratta, e smaschera come un inganno la naturale propensione femminile al pianto, luogo comune già in Euripide (γυνῆ δὲ θῆλυ κατὰ δακρυόεις ἔφυσ)²²: dopo aver qualificato le lacrime di Giasone come sintomo di debolezza (91-94), ora presenta le proprie come artificiali, scattate quasi in maniera automatica, che non le appartengono più.

L'unico fattore in grado di provocare il suo dolore è la morte di Giasone (140-141): Medea vorrebbe infliggergli una punizione che consista nel continuare a essere privato del mondo affettivo («He should still pine and dwine, | Hungry for his old lost strong food of life | Vanished with me, hungry for children's love, | Hungry for me», 141-144), a pensare a lei con un miscuglio inestricabile di amore e odio («Ever to think of me – | With love, with hate, what care I? Hate is love – | Ever to think and long», 144-146) e a vivere per la sua vendetta («Come back to earth; live, live for my revenge», 155). Quest'ultimo verso richiama, sia per la formulazione esortativa sia per la ripetizione di «live», la maledizione che Medea rivolge a Giasone in Seneca, che egli possa vivere una vita

²² Eur. *Med.* 928: «Una donna è sempre una donna e per natura facile al pianto».

peggiore della morte (*Mihi peius aliquid, quod precer sponso, malum: | vivat*)²³.

Le nuove nozze non sono più quelle di Giasone con Glauce, ma quelle di Medea con Egeo, che vengono risemantizzate: il senso non è, come in Euripide, di offrire una via di fuga dopo l'attuazione della vendetta, bensì di far soffrire Giasone. Medea ha avuto la prova dalle parole da lui pronunciate prima («by great Aegeus she sits queening it, | Belike a joyful mother of new sons», 108-109) che la ritorsione ha avuto effetto (147-154):

Yea, my new marriage hope has been achieved
 For he *did* count me happy, picture me
 Happy with Aegeus; he *did* dream of me
 As all to Aegeus that I was to him,
 And to him nothing; he *did* yearn for me
 And know me lost – we two so far apart
 As dead and living, I an envied wife,
 And he alone and childless.

Così si rovescia anche il motivo della felicità della sposa che in Euripide Medea prefigura per il nuovo matrimonio di Giasone (εὐδαιμονήσει δ' οὐχ ἔν, ἀλλὰ μυρία, | ἀνδρός τ' ἀρίστου σοῦ τυχοῦσ' ὁμεινέτου | [...] μακαρία νύμφη)²⁴ e qui invece rivendica per se stessa.

Tuttavia, ora che Giasone è morto, per un attimo si affaccia l'idea di essere destinata all'oblio («But lo, the man is dead: I am forgotten. | Forgotten», 156-157). Il timore della dimenticanza fa riemergere con forza l'amore, ma solo come desiderio di morte comune nel passato, unica possibilità di continuare l'esperienza amorosa: «Tush, I should have died too: | We should have gone together, hand in hand, | And made dark Hades glorious each to each» (165-167). Sembra quasi che Medea voglia trasformare la propria storia in un mito di amore e morte, come quello dell'eroina che rappresenta la sua antitesi, Alceste: le sue parole sulla

²³ Sen. *Med.* 19-20: «E a me una pena peggiore da augurare al mio sposo: che viva».

²⁴ Eur. *Med.* 952-953: «Lei sarà felice non una, ma innumerevoli volte, di aver avuto in sorte come compagno di letto te, un uomo eccellente», 957: «alla sposa beata».

discesa comune nell'Ade si avvicinano al desiderio espresso da Admeto (δύο δ' ἀντὶ μιᾶς Ἄιδης ψυχὰς | τὰς πιστοτάτας σὺν ἄν' ἔσχεν, ὁμοῦ | χθονίαν λίμνην διαβάντε)²⁵. La generica ipotesi di morte si trasforma poi nella fantasia del naufragio durante l'attraversamento delle Simplegadi, che riprende le affermazioni attribuite da Giasone a Medea ai vv. 61-63, ampliandole (168-177):

Ah me! if then when through the fitful seas
 We saw the great rocks glimmer, and the crew
 Howled "We are lost! lo, the Symplegades!"
 Too late to shun them, if but then some wave,
 Our secret friend, had dashed us from our course,
 Sending us to be shivered at the base,
 Well, well indeed! And yet, what say I there?
 Ten years together were they not worth cost
 Of all the anguish? Oh me, how I loved him!
 Why did I not die loving him?

La frase «And yet, what say I there?» (174) fa riferimento ai vv. 65-66 («What of woes' she cried, | 'If only they leave time for love enough?'): anche Medea ricorda il pericolo del mare agitato e delle rocce e soprattutto rievoca l'amore che le ha dato la forza di superare ogni barriera. Il desiderio di morire alle Simplegadi proviene dalle *Heroides* ovidiane, dove Medea prorompe in un'*exclamatio* patetica che include il *topos* dell'unione oltremondana (*Compressos utinam Symplegades elisissent, | Nostraque adhaerent ossibus ossa tuis*)²⁶.

I pensieri di Medea dopo la visione della morte di Giasone oscillano dunque tra la continuazione infinita della vendetta e il ritorno impossibile all'amore.

2.1. Tuttavia la fantasia della morte nel passato si dilegua con l'apparizione del fantasma di Giasone, con cui inizia una sorta

²⁵ Eur. *Alc.* 900-902: «Due anime anziché una avrebbe avuto Ade, le fedelissime: insieme avremmo passato la palude sotterranea» (trad. PADUANO 1993).

²⁶ Ov. *her.* XII 121-122: «Ah, se le Simplegadi ci avessero stretti insieme e schiacciati, e le mie ossa si fossero unite alle tue ossa».

di dialogo (177-219). In realtà nella seconda parte del monologo le parole di Giasone non vengono più riferite in forma diretta, ma il discorso di Medea è marcato da una ripetizione ossessiva e martellante del pronome di seconda persona (54 occorrenze nei vv. 177-269) e da una serie incalzante di domande aggressive e provocatorie.

Medea immagina che, respinto dai morti, Giasone torni a minacciarla, come l'ultima volta in cui l'ha visto (il riferimento è alla scena finale della tragedia euripidea, dove lui non può fare altro che inveire contro di lei: *Med.* 1293-1419), ma lei, che non l'ha temuto da vivo e non si lascia spaventare adesso che è un'ombra, lo apostrofa con durezza (177-182). Ora sembra ascoltare le parole proferite dallo spettro (183-186):

Go, go, thou canst not curse me, none will hear:
The gods remember justice. Wrongs! *Thy* wrongs!
Thy vengeance, ghost! What hast thou to avenge
As I have?

Con un altro rovesciamento di ruolo, qui il soggetto recriminante e anelante alla vendetta è Giasone, in una sorta di gara a chi ha più diritto a vendicarsi. L'esortazione ad andarsene (183) scandisce quest'ultima parte del monologo, tornando a metà (insieme all'apostrofe al fantasma e al riferimento ai torti: «Go, go, | Thou foolish angry ghost, what wrongs hast thou? | Would I could wrong thee more», 232-234) e alla fine della sezione («Go, go», 267).

L'accusa che Medea rivolge a Giasone è di averla plasmata e costretta ad agire a suo piacimento («I live what thou hast made me», 188) – come lui stesso ha detto al v. 84, «Medea would have made what I would» – e di averla trasformata (188-190):

Oh smooth adder
Who with fanged kisses chang'dst my natural blood
To venom in me

I tre versi dell'apostrofe contengono una serie di antitesi dal valore ossimorico che rivisitano il motivo tradizionale della maga

operante mediante veleni e serpenti e che ribaltano sull'uomo le qualità venefiche.

Medea ritorna al passato e ritrae se stessa come una fanciulla dedita alle arti magiche, che qui sono innocenti e ridotte alla cura dei malati («didst thou not find | A grave and simple girl in a still home, | Learning my spells for pleasant services | Or to make sick beds easier?», 190-193). L'immagine della «simple girl» ricorda la definizione che Medea dà di se stessa in Ovidio (*Her.* XII 89-90), la fanciulla ingenua che si lascia ingannare (*animum [...] puellae | simplicis*).

E il ricordo del passato apre la strada al quadro della felicità e dell'armonia con la natura prima dell'incontro con Giasone, che, con un'espansione notevole, presenta un'altra vita che sarebbe stata possibile, a dimostrazione del danno irreparabile da lui apportato (193-202):

With me went
The sweet sound of friends' voices praising me:
All faces smiled on me, even lifeless things
Seemed glad because of me; and I could smile
To every face, to everything, to trees,
To skies and waters, to the passing herds,
To the small thievish sparrows, to the grass
With sunshine through it, to the weed's bold flowers:
For all things glad and harmless seemed my kin,
And all seemed glad and harmless in the world.

Il vagheggiamento delle gioie della vita precedente²⁷ tuttavia dura poco, immediatamente rimosso dalla narrazione dell'incontro che ha portato alla rottura di quella felicità, che viene abbreviata in una serie di momenti topici: il bosco di Ecate («meeting me | In Hecate's dim grove», 203-204) – luogo della tradizione (*Apoll. Rh.* III 869-1162, *Ov. Her.* XII 67-70, *Met.* VII 74-99) – la raccolta delle erbe («culling my herbs», 204) – come nelle *Metamor-*

²⁷ In *Apoll. Rh.* III 811-817, dopo il terzo monologo percorso dal desiderio di morte, Medea torna a scegliere la vita, trattenuta dalla forza del principio di conservazione (ἀμφὶ δὲ πᾶσαι | θυμηδεῖς βιότιοι μεληδόνες ἰνδάλλοντο. | μνήσατο μὲν τερπνῶν, ὅσ' ἐνὶ ζωοῖσι πέλονται, | μνήσαθ' ὀμηλικῆς περιγηθέος, οἶά τε κούρη· | καὶ τέ οἱ ἥλιος γλυκίων γένετ' εἰσοράασθαι, | ἢ πάρος, εἰ ἔτεόν γε νόω ἐπεμαίεθ' ἕκαστα).

fosi (VII 221-233) – il rossore tipico dell’innamoramento («Didst burn my cheek with kisses hot and strange», 205) – che ricorda la reazione di Medea alla vista di Giasone in Apollonio Rodio (ἐκ δ’ ἄρα οἱ κραδίη στηθέων πέσεν, ὄμματα δ’ αὐτως | ἤχλυσαν· θερμὸν δὲ παρηίδας εἶλεν ἔρευθος)²⁸ e nelle *Metamorfosi* (*Erubere genae, totoque recanduit ore*)²⁹ – la rievocazione del matrimonio celebrato di notte («binding me with dreadful marriage oaths | In the midnight temple», 208-209) – come in Apollonio Rodio (IV 1128-1169).

Webster recupera anche l’elenco delle azioni che Medea ha compiuto per Giasone, presente in tutti i modelli (Eur. *Med.* 475-487, Ov. *her.* XII 93-130, Sen. *Med.* 465-489), che qui viene ripercorso in forma interrogativa (209-216): la fuga dalla Colchide e dal padre designata come tradimento («Who, binding me with dreadful marriage oaths | In the midnight temple, led my treacherous flight | From home and father?», 208-210), l’uccisione del fratello Absirto («Whose voice when I turned, | Desperate to save thee, on my own young brother, | My so loved brother, whose voice as I smote | Nerved me, cried ‘Brave Madea’?», 210-213), l’inganno perpetrato nei confronti delle figlie di Pelia istigate al delitto («For whose ends | Did I decoy the credulous girls, poor fools, | To slay their father?», 213-215). Anche il problema della responsabilità viene espresso in forma interrogativa («Man, Man, | Wilt thou accuse my guilt? Whose is my guilt? | Mine or thine, Jason?», 216-218), modalità che, nell’imputare a Giasone tutte le azioni delittuose, risulta più provocatoria rispetto alla formulazione in Euripide (σοὶ χάρις, 508), in Ovidio (*Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est | pro quo sum totiens esse coacta nocens*)³⁰ e in Seneca (*Tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus, | is fecit*)³¹. Come nella versione tradizionale, Giasone è dunque il beneficiario e il mandante dei delitti («Oh, soul of my crimes!», 218).

²⁸ Apoll. Rh. III 962-963: «Il cuore le cadde dal petto, le si annebbiarono gli occhi, un caldo rossore le invase le guance».

²⁹ Ov. *met.* VII 78: «Arrossirono le guance, bruciò tutto il viso».

³⁰ Ov. *her.* XII, 131-132: «Gli altri mi incolpino pure, ma tu devi per forza elogiarmi, io che per te tante volte sono stata costretta ad azioni colpevoli».

³¹ Sen. *Med.* 500-501: «Tuoi sono, tuoi: il delitto è di chi ne trae profitto».

Questa sezione è quella in cui Webster segue maggiormente la tradizione, ripercorrendo con pochi rapidi tratti, perché universalmente noto, l'antefatto della storia, dall'incontro con Giasone alle azioni compiute per lui da Medea. L'autrice sceglie invece di dare ampio respiro alla felicità di Medea in un momento ancora più lontano, accompagnata dal rimpianto e dalla nostalgia per un potenziale perduto.

2.2. L'ultima parte del monologo (220-269) è incentrata sui figli, a cui Medea si rivolge con un'apostrofe chiamandoli in causa per il godimento finale della vendetta («my sons, we are avenged», 256)³².

Prima però si presenta ancora un'ipotesi irrealistica di ritorno all'amore, che contempla la possibilità di rimuovere il passato come se si trattasse di un sogno (220-223):

And if, with the poor womanish heart
That never for the loving's sake will still love on,
I could let such a past wane as a dream
And turn to thee at waking –

Ma la fantasia è respinta dal ricordo dell'umiliazione subita («turn to thee! | I, put aside like some slight purchased slave | Who pleased thee and then tired thee, turn to thee!», 223-225): il paragone con la schiava e l'idea della donna oggetto, che riecheggiano il discorso di Medea in Euripide sulla condizione della donna nella società greca (*Med.* 214-266)³³, costituiscono la condanna della concezione utilitaristica che Giasone ha espresso nel secondo intervento («She might have wearied me», 75; «to serve me», 83).

³² Cfr. OLVERSON 2010, p. 37 «[...] the issue of Medea's infanticide is downplayed until the final section of the poem. As a consequence, Webster's audience is compelled to confront Medea as a woman, rather than a murderous mother».

³³ In particolare il v. 233, dove Medea definisce il marito «padrone» (δεσπότην) e i vv. 244-245, in cui Medea contrappone alla donna costretta in casa l'uomo che, stanco dell'ambiente domestico, ha la possibilità di uscire e consolarsi con altri rapporti (ἀνήρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἀχθῆται ξυνών, | ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης). La denuncia nei confronti del sistema autoritario maschile all'interno della famiglia si trova anche nel trattato *The Subjection of Women* (1869) di John Stuart Mill, promotore del suffragio femminile insieme a Francis Power Cobbe e ad Augusta Webster: «Meanwhile the wife is the actual bond servant of her husband: no less so, as far as legal obligation goes, than slaves commonly so called» (cfr. MACINTOSH 2000, p. 80, OLVERSON 2010, p. 42).

Una domanda è rimasta in sospeso: «How shall I pardon thee for what I am?» (219). La risposta è «Never» (con l'avverbio ripetuto quattro volte: 220, 226, 229 e 230), nel senso che il perdono non può essere concesso neppure nell'ipotesi di una reiterazione infinita della vendetta – che richiama le riflessioni di Medea successive alla visione, 141-144, 155 – (226-231):

Yet never, not if thou and I could live
Thousands of years and all thy years were pain
And all my years were to behold thy pain,
Never could I forgive thee for my boys;
Never could I look on this hand of mine
That slew them and not hate thee.

Anche l'uccisione dei figli è responsabilità imputabile a Giasone (pur con l'*instrumentum* della mano della madre): tali parole riprendono uno scambio fra i due personaggi nell'ultima scena della tragedia euripidea, dove Giasone accusa Medea e lei addossa a lui la colpa (ΙΑΣΩΝ. Οὔτοι νιν ἡμῆ δεξιά γ' ἀπώλεσεν. | ΜΗΔΕΙΑ. ἀλλ' ὕβρις οἷ τε σοὶ νεοδμηῆτες γάμοι)³⁴.

Che la perdita sia più grave per la figura materna è un dato indiscutibile già in Euripide (ΙΑΣΩΝ. ὦ τέκνα φίλτατα. ΜΗΔΕΙΑ. μητρὶ γε, σοὶ δ' οὔ)³⁵, e qui Medea lo mette in rilievo con una domanda sarcastica: «Childless, thou, | What is thy childlessness to mine?» (231-232).

L'infanticidio, tuttavia, appartiene al passato. E mentre nella tradizione la realizzazione della vendetta coincide con l'infelicità, qui Medea si presenta come una moglie felice e innamorata (234-235, 236-240)³⁶ – esattamente come Giasone l'aveva immaginata (148-154) – (234-242):

³⁴ Eur. *Med.* 1365-1366: «GIASONE. Non li ha uccisi di certo la mia mano. MEDEA. Ma certo il tuo oltraggio e le tue recenti nozze».

³⁵ Eur. *Med.* 1397: «GIASONE. O miei figli diletti! MEDEA. Alla madre, a te no».

³⁶ Considerata la trama di risposdenze fra la prima e la seconda parte del monologo e anche il rovesciamento rispetto alla tragedia euripidea, dove la felicità è attribuita alla nuova sposa di Giasone, non vi è ragione di dubitare della veridicità delle parole di Medea, come fa HOUSTON 2007, p. 11: «In classical or Victorian terms, the tragic figure of Medea cannot possibly be happy. 'Happy wife' becomes here a role Medea performs while always imagining Jason as her audience».

Come thou sometimes
 And see me happy.
 [...] Aye, can I not love?
 What then? am I not folded round with love,
 With a life's whole of love? There doth no thought
 Come near to Aegeus save what is of me:
 Am I not happy wife? And I go proud,
 And treasure him for noblest of the world:
 Am I no happy wife?

Il matrimonio con Egeo non è una sistemazione di interesse, ma un'unione basata sull'amore, che produce felicità e orgoglio e la radica in una nuova realtà.

Avendo attribuito a Giasone l'ossessione del riso dei nemici («A laughing-stock to foes», 87), Medea si libera definitivamente del timore dello scherno con una sfida aggressiva e reiterata («Dost thou mock at me | With thy cold smiling?», 235-236; «Dost mock me still?», 242): così nel finale della tragedia euripidea essa si rallegra del fatto che, dopo l'uccisione dei figli, Giasone non possa più deriderla (ΙΑΣΩΝ. καὶ τή γε λυπῆ καὶ κακῶν κοινωνὸς εἶ. | ΜΗΔΕΙΑ. σάφ' ἴσθι: λύει δ' ἄλγος, ἣν σὺ μὴ ἴγγελας)³⁷.

Avrebbe potuto esserci un'alternativa all'infanticidio, se il carro del Sole³⁸ fosse arrivato in tempo a salvare i figli (246-248)³⁹. Tuttavia la morte dei bambini ha condannato Giasone a rimanere privo di conforto – come già lui piangeva ai vv. 96-101 – (248-255):

³⁷ Eur. *Med.* 1361-1362: «GIASONE. Anche tu però soffri e non sei indenne di mali. MEDEA. Sappilo bene: è per me un vantaggio il dolore, purché tu non rida di me».

³⁸ Nella descrizione del carro vengono ripresi gli elementi della tradizione: esso è alato («the winged swift car», 247), come nel primo argomento della tragedia euripidea (ἐπι ἄρματος δρακόντων περρωτῶν, ὃ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν, *Hypothesis* a, 7-8), nello scolio al v. 1320 (ἐπι ὕψους γὰρ παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὀχουμένη δρακοντίοις ἄρμασι καὶ βαστάζουσα τοὺς παῖδας) e in Seneca *Med.* 1025 (*ego inter auras aliti curru vehar*), e protegge Medea «From thee and from all foes» (248) come in Euripide *Med.* 1321-1322 (τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ | δίδωσιν ἡμῖν, ἔρμα πολεμίας χερός).

³⁹ È in effetti la soluzione prospettata nel *burlesque* *The Golden Fleece or, Jason in Colchis and Medea in Corinth* di James Robinson Planché, una delle prime riscritture del mito di Medea nel XIX secolo, rappresentata a Londra nel 1845 (cfr. HALL 1999, p. 53).

Tush, 'twas best so.
 If they had lived, sometimes thou hadst hope:
 For thou wouldst still have said «I have two sons»
 And dreamed perchance they'd bring thee use at last
 And build thy greatness higher: but, now, now,
 Thou hast died shamed and childless, none to keep
 Thy name and memory fresh upon the earth,
 None to make boast of thee, «My father did it».

Ancora una volta Medea ripete le parole che ha attribuito a Giasone: se lui prima ha lamentato di non avere una discendenza per «keep my name on earth» (100), lei ora constata che la morte dei figli ha fatto sì che non ci sia più nessuno «to keep | Thy name and memory fresh upon the earth» (253-254).

Nel finale emerge un ultimo cedimento nostalgico, in cui si riaffacciano le istanze affettive della maternità: Medea cerca di allontanare i sogni in cui i figli tornano a lei ostili, gli attacchi febbrili in cui ne lamenta l'assenza angosciata, il malessere in lei provocato dalla vista di altri bambini con le loro madri (257-267), un'evocazione tanto commovente da dover essere lasciata in sospeso con un'aposiopesi («What if →», 267). Nella frustrazione dei baci mancati («When I would feed my hungry mouth with kisses?», 259) torna la stessa metafora usata per indicare la privazione degli affetti che Medea avrebbe voluto infliggere a Giasone (141-144).

Con un ulteriore slittamento di senso, mentre nella tradizione Medea prova odio nei confronti dei figli in quanto ritratto del padre (in nuce in Euripide, *στυγῆ δὲ παῖδας οὐδ' ὀρῶσ' εὐφραίνεται*⁴⁰; Ovidio, *Et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor*⁴¹; Seneca, *liberos similes patri | similesque matri*⁴²), qui la presenza di Giasone prolunga il ricordo dei bambini e provoca in lei il ritorno dell'odio nei suoi confronti: «Go, go, thou mind'st me of our sons; | And then I hate thee worse; go to thy grave | By which none weeps» (267-269).

⁴⁰ Eur. *Med.* 36: «Odia i figli, né si rallegra a vederli».

⁴¹ Ov. *Her.* XII 189: «Essi sono troppo simili a te, e la somiglianza mi turba».

⁴² Sen. *Med.* 24-25: «figli simili al padre e simili alla madre».

Se quella di Medea è sempre stata una tragedia di memoria⁴³ – tanto che lei dopo la morte di Giasone teme di essere dimenticata («I am forgotten. | Forgotten», 164-165) – il monologo termina con la ritorsione più terribile che abbia mai operato nei confronti di Giasone, la negazione della possibilità dell'esistenza dell'altro anche al livello del ricordo: «I have forgotten thee» (283)⁴⁴. Con questa battuta finale, Medea chiude i conti con il proprio passato e Giasone viene congedato e cancellato per sempre.

3. La *Medea* di Webster si intreccia dunque con tutti i modelli classici che l'hanno preceduta, recuperandone alcuni nuclei tematici e prendendo le distanze da altri.

Come già detto, il monologo comincia là dove finisce la tragedia euripidea: da Euripide provengono non soltanto la profezia sulla morte di Giasone, ma anche alcuni suggerimenti dal discorso sulla condizione della donna (223-225) e lo spunto per il lamento di Giasone sulla vecchiaia senza figli (96-101).

Webster ricorre a Ovidio quando si tratta di rievocare la fanciulla disposta ad affrontare i pericoli del viaggio per amore (per bocca di Giasone, 61-67), o ipotizzare la morte comune alle Simplegadi (nelle parole sia di Giasone, 61-63, che di Medea, 168-177), ma si allontana con decisione dalla versione dell'innamoramento, cancellando l'immagine idealizzata dell'uomo amato (40-46), presente sia in Apollonio Rodio che in Ovidio, e quella della fanciulla semplice e ingenua (190-193) presente in Ovidio. Infine, riprese senecane si identificano nella contrapposizione fra maschile e fem-

⁴³ La definizione è di PADUANO 1968, p. 220.

⁴⁴ La maggior parte dei critici esprime dubbi sull'affermazione di Medea. Cfr. ad esempio SUTPHIN 1998: «It is impossible to believe her final assertion 'I have forgotten thee'», e FISKE 2008, p. 57: «The life that Medea finds with Aegeus is a poor substitute for the passion and hopefulness of a younger Medea. In this context, Medea's last line, 'I have forgotten thee', seems less a casting aside of her dependence on Jason than a farewell to the fantasies of her past self and a resignation to a half-life as a 'happy wife'». Di opinione diversa HARDWICK 2000, p. 73: «Medea's final words in the monologue, after she has heard of Jason's death, visualised it and faced her memories, seal both her victory over Jason and her control over her emotions and her subsequent history». A mio parere il capovolgimento del tema dell'oblio dimostra che l'affermazione di Medea va presa sul serio.

minile, nell'attribuzione a Medea di qualità virili (81-83) e nella formulazione di una vendetta che sia negazione della morte (155).

Dalla tradizione torna il motivo della *sophia*, sotto forma di onniscienza e di capacità divinatoria (37-39), mentre rapidi e riferiti al passato sono gli accenni ai poteri magici (191-193, 204); tornano la rievocazione del primo incontro (203-209) e l'elenco dei misfatti che Medea continua a rinfacciare a Giasone, anche ora che lui è morto (209-216), elementi che tuttavia hanno uno spazio contenuto; restano alcuni cedimenti alla passione, ma l'amore si presenta come analessi al condizionale (26-31), o in forma di ipotesi irrealizzabile (220-223), o nell'unica possibilità della morte comune, anch'essa al condizionale e spostata nell'antiorità (165-167, 168-177): momenti che registrano l'incidenza della passione nell'azione di Medea nel passato e che rivelano la struttura sentimentale e affettiva della memoria.

Si riscontra poi una serie di inversioni antifrastiche rispetto ai dati tradizionali, con un trasferimento su Giasone dei dati tipici di Medea e viceversa, ribaltamento già adombrato nella tragedia euripidea⁴⁵: a Giasone sono attribuiti l'idealizzazione dell'oggetto d'amore (63-66, 68, 69-71), l'ossessione per la derisione da parte dei nemici (87), la gelosia, la solitudine e l'infelicità (107-116), la maledizione del viaggio in Colchide (120-122), il desiderio di vendetta (185), le capacità ingannatorie (188-190); a Medea l'infrazione del giuramento (112), le nuove nozze e la felicità (148-154).

Il risultato dell'operazione di riuso delle fonti antiche è dunque una riscrittura estremamente originale, creativa e moderna. Altri due tratti sono fondamentali nel determinare l'originalità dell'opera di Webster: il primo è la forma monologica, per mezzo della quale, ancor più che nella tradizione, Medea determina il comportamento, il pensiero e le parole di Giasone, e il secondo lo spostamento cronologico che fissa la scena del monologo in un tempo posteriore, allontanandola da tutte le realizzazioni precedenti.

Se nella *Medea* di Euripide il monologo rivela il dibattito in-

⁴⁵ Osservazioni interessanti in SEGAL 1997, p. 364, CATENACCI 2000, p. 70, GUASTELLA 2000, p. 145.

teriore del personaggio, qui invece Medea immagina che negli ultimi istanti di vita Giasone ripensi a lei e ripercorra la vicenda del passato: dal viaggio insieme fino alla Grecia (primo discorso, 57-68), alla scelta di Glauce (secondo discorso, 71-72, 74-75, 77-91), alla morte dei figli (terzo discorso, 96-101), alla fuga di lei ad Atene presso Egeo (quarto discorso, 107-116), per poi tornare indietro nel tempo alla spedizione in Colchide (quinto discorso, 120-122). I momenti della storia che Medea fa rievocare a Giasone sono la serie di errori e di colpe di cui lui è chiamato a pagare le conseguenze.

Nei suoi interventi, Giasone rivela meschinità e opportunismo (la concezione strumentale di donne e figli, la contrapposizione fra maschile e femminile e l'idea della donna-schiava). Le parole che Medea gli attribuisce dimostrano in maniera inequivocabile che egli è incapace di comprendere la personalità, il comportamento e le ragioni di lei e che le sue categorie di giudizio sono superficiali ed errate.

Con una struttura circolare, fra la prima parte del monologo (la visione, 1-177) e la seconda (il dialogo con il fantasma, 177-269) ci sono enunciazioni che si sovrappongono: l'ipotesi della morte alle Simplegadi da Giasone attribuita a Medea (61-63) è poi rievocata da lei stessa (167-179), la considerazione funzionale che lui ha della donna (84) è confermata nelle parole di lei (188), il lamento per la mancanza dei figli (96-101) e la gelosia nei confronti di Egeo (108-109) trovano il loro corrispettivo negli intenti vendicativi di lei (248-255, 147-152). Le due parti vanno dunque lette in stretta relazione reciproca: le riprese confermano che Giasone, costretto in una gabbia verbale, non ha realmente voce in capitolo.

Il gioco delle voci ha dunque come risultato un'assenza di comunicazione: Medea fa dire a Giasone ciò che lei vuole sentirsi dire, gli infligge l'umiliazione di sottoporlo a ciò che lui le ha fatto patire (tradimento, abbandono, scherno, isolamento) e ne annulla completamente l'identità.

Lo spostamento cronologico fa sì che qui Medea non sia più la fanciulla innamorata che si lascia ingannare da Giasone, né la debole vittima che soccombe alla volontà maschile, né la donna in preda all'odio che lucidamente compie la sua vendetta. Nella

riscrittura di Webster la sua dinamica interiore inizia dal disinteresse per la morte di Giasone e finisce con l'oblio che lo cancella definitivamente. Medea è una donna che si lascia alle spalle il passato, da cui non è più condizionata, e che rappresenta la volontà di superamento della logica stereotipata di genere. Tutte le emozioni e i comportamenti del passato vengono rifiutati, da un lato ricusando, metaletterariamente, le realizzazioni precedenti, dall'altro anticipando le versioni novecentesche⁴⁶ che affrontano tematiche quali la disuguaglianza e la lotta di potere nel rapporto fra i sessi e il rifiuto di un ruolo strumentale e subordinato per la donna.

ABSTRACT

Augusta Webster's monologue "Medea in Athens" constitutes a sequel to the Euripidean tragedy: now married to Aegeus, in Athens, Medea hears the news of Jason's death and imagines witnessing the last moments of his life, analyzes her own reactions, talks to his ghost and reflects upon her past. This essay examines Webster's monologue and its relation to the sources, not only to Euripides – the literary source usually identified by critics – but also to other classical archetypes (Apollonius Rhodius, Ovid and Seneca). Webster establishes with them a subtle interplay, drawing on some themes and distancing herself from others. The result of this operation is a creative and modern rewriting. Two other features are essential for assessing Webster's originality: the first one is the monologic form, through which Medea determines Jason's behaviour, his thought and his words, and the second one is the chronological displacement, which, by setting the monologue in a later temporal context, makes Webster's version different from all the preceding works.

KEYWORDS

Augusta Webster, monologue, Medea, classical models, Euripides, Apollonius Rhodius, Ovid, Seneca, originality, modernity.

⁴⁶ Ad esempio il romanzo di Christa Wolf, *Medea. Stimmen* (1996) e alcune versioni che trattano il tema della morte di Giasone (Anna Seghers, *Das Argonautenschiff*, 1949; Marie Luise Kaschnitz, *Die Nacht der Argo*, 1943).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BOOS 2007

FLORENCE S. BOOS, *Medea and Circe as Wise Women in the Poetry of William Morris and Augusta Webster*, in David Latham (ed.), *Writing on the Image: Reading William Morris*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, pp. 43-60.

BROWN 1995

SUSAN BROWN, *Determined Heroines: George Eliot, Augusta Webster, and Closet Drama by Victorian Women*, «Victorian Poetry», 33, Spring 1995, pp. 89-109.

BURROUGHS 1997

CATHERINE B. BURROUGHS, *Closet Stages: Joanna Bailie and the Theater Theory of British Romantic Women Writers*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

BYRON 2003

GLENNIS BYRON, *Rethinking the Dramatic Monologue: Victorian Women Poets and Social Critique*, in Alison Chapman (ed.), *Victorian Women Poets*, Cambridge, D. S. Brewer, 2003, pp. 79-98.

CATENACCI 2000

CARMINE CATENACCI, *Il monologo di Medea (Euripide, Medea 1021-1080)*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a c. di Bruno Gentili e Franca Perusino, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 67-82.

CERBO 1997

EURIPIDE, *Medea*, intr. di Vincenzo Di Benedetto, traduzione di Ester Cerbo, Milano, Rizzoli 1997.

FGrHist

Die Fragmente der griechischen Historiker, hrsg. von Felix Jacoby, I-III C 2, Berlin | Leiden, Weidmann | Brill, 1923-1958.

FISKE 2008

SHANYN FISKE, *Victorian Medea. From Sensationalism to Subjectivity*, in Ead., *Heretical Hellenism: Women Writers, Ancient Greece, and the Victorian Popular Imagination*, Athens, Ohio, Ohio University Press 2008, pp. 24-63.

GUASTELLA 2000

GIANNI GUASTELLA, *Il destino dei figli di Giasone (Euripide, Ovidio, Seneca)*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a c. di Bruno Gentili e Franca Perusino, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 139-175.

HALL 1999

EDITH HALL, *Medea and British Legislation before the First World War*, «Grece and Rome», 46, 1999, pp. 42-77.

HARDWICK 2000

LORNA HARDWICK, *Theatres of the Mind: Greek Tragedy in Women's Writing in England in the Nineteenth Century*, in L. Hardwick, P. Easterling, S. Ireland, N. Lowe, F. Macintosh (eds.), *Theatre: Ancient and Modern*, Milton Keynes, UK, The Open University, 2000, pp. 68-81.

HOUSTON 2007

NATALIE M. HOUSTON, *Order and Interpretation in Augusta Webster's Portraits*, «Romanticism and Victorianism on the Net», 47, 2007 (--//id.erudit.org | iderudit | 016701ar).

MACINTOSH 2000

FIONA MACINTOSH, *Medea Transposed: Burlesque and Gender on the Mid-Victorian Stage*, in Edith Hall, Fiona Macintosh, Oliver Taplin (eds.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, Legenda, 2000, pp. 75-99.

MARSHALL 2000

CHRISTOPHER WARREN MARSHALL, *Rotting Timbers: Medea 1386-7 and the Mission to Delos*, «Echos du monde classique. Classical Views», 44, n.s. 19, 2000, pp. 351-357.

NÉMETI 2003

LUCIO ANNEO SENECA, *Medea*, introduzione, traduzione e commento di Annalisa Némethi, con un saggio di G. Paduano, Pisa, Edizioni ETS, 2003.

NORRIS MICHELINI 1989

ANN NORRIS MICHELINI, *Neophron and Euripides' Medea 1056-80*, «Transactions of the American Philological Association», 119, 1989, pp. 115-135.

OLVERSON 2010

TRACY D. OLVERSON, *Women Writers and the Dark Side of Late-Victorian Hellenism*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

PADUANO 1968

GUIDO PADUANO, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alceste, Medea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968.

PADUANO 1986

APOLLONIO RODIO, *Le Argonautiche*, traduzione di Guido Paduano, introduzione e commento di Guido Paduano e Massimo Fusillo, Milano, Rizzoli, 1986.

PADUANO 1993

EURIPIDE, *Alceste*, introduzione, traduzione e note di Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 1993.

PADUANO 2000

OVIDIO, *Opere*, II, *Le metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, commento di Luigi Galasso, Torino, Einaudi, 2000.

PYPEC 2013

MAGDALENA PYPEC, *Outlaw Emotions: Carol Ann Duffy's Eurydice, Dramatic Monologue and Victorian Women Poets*, in Jacek Fabiszak et al. (eds.), *Crossroads in Literature and Culture (Second Language Learning and Teaching)*, Berlin-Heidelberg, Springer, 2013, pp. 95-104.

PEARSALL 2000

CORNELIA D. J. PEARSALL, *The dramatic monologue*, in Joseph Bristow (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 67-88.

RIGG 2001

PATRICIA RIGG, *Augusta Webster: The Social Politics of Monodrama*, «Victorian Review», 26.2, 2001, pp. 75-107.

RIGG 2009

PATRICIA RIGG, *Julia Augusta Webster: Victorian Aestheticism and the Woman Writer*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

ROSATI 1989

OVIDIO, *Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note di Gianpiero Rosati, Milano, Rizzoli, 1989.

SEGAL 1997

CHARLES SEGAL, *La Medea di Euripide. Violenza e immagine della donna*, «Intersezioni», 17.3, 1997, pp. 349-368.

SUTPHIN 1998

CHRISTINE SUTPHIN, *The Representation of Women's Heterosexual Desire in Augusta Webster's Circe and Medea in Athens*, «Women's Writing», 5.3, 1998, pp. 373-392.

SUTPHIN 2000

CHRISTINE SUTPHIN (ed.), *Augusta Webster, Portraits and Other Poems*, Toronto, Broadview Press, 2000.

TrGF

Tragicorum Graecorum Fragmenta, vol. 1, *Didascaliae tragicae, Catalogi tragicorum et tragoediarum, Testimonia et Fragmenta tragicorum minorum* (editio correctior et addendis aucta, edd. B. Snell et R. Kannicht), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.

WALTON 2006

J. MICHAEL WALTON, *Euripides' Medea and Alcestis: From Sex to Sentiment*, in Id., *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 126-144.

AUGUSTA WEBSTER

Medea ad Atene

da *Portraits and Other Poems* (1870)*

traduzione di Elena Rossi Linguanti

* Il testo è tratto da Christine Sutphin (ed.), *Augusta Webster, Portraits and Other Poems*, Toronto, Broadview Press, 2000.

DEAD, is he? Yes, our stranger guest said dead –
 Said it by noonday, when it seemed a thing
 Most natural and so indifferent
 As if the tale ran that a while ago
 There died a man I had talked with a chance hour 5
 When he by chance was near me. If I spoke
 “Good news for us, but ill news for the dead,
 When the gods sweep a villain down to them,”
 ‘Twas the prompt trick of words, like a pat phrase
 From someone other’s song found on one’s lips 10
 And used because ‘tis there: for through all day
 The news seemed neither good nor ill to me.

And now when day, with all its useless talk
 And useless smiles and idiots’ prying eyes 15
 That impotently peer into one’s life,
 When day, with all its seemly lying shows,
 Has gone its way and left pleased fools to sleep,
 While weary mummers, taking off the mask,
 Discern that face themselves forgot anon,
 And, sitting in the lap of sheltering night, 20
 Learn their own secrets from her – even now
 Does it seem either good or ill to me?
 No; but mere strange.

And this most strange of all,
 That I care nothing.

Nay, how wild thought grows!
 Meseems one came and told of Jason’s death: 25

È morto davvero? Sì, il nostro ospite straniero ha detto morto – lo ha detto a mezzogiorno, quando sembrava una cosa così naturale e poco importante, come se la storia fosse che tempo fa era morto un uomo con cui avevo parlato per caso, quando per caso si trovava vicino a me. Se ho detto «Buone notizie per noi, ma cattive per i morti, quando gli dei trascinano un malvagio giù da loro», è stato il pronto raggirio delle parole, come quando sulle proprie labbra si trova una logora frase del canto altrui e si usa solo perché è lì: per tutto il giorno la notizia non mi era sembrata né buona né cattiva.

E ora, quando il giorno, con tutto il suo inutile parlare e gli inutili sorrisi e gli occhi invadenti degli stolti che impotenti sbirciano nella tua vita, quando il giorno, con tutto il suo decoroso mentire, ha fatto il suo corso e ha lasciato dormire gli sciocchi appagati, quando gli attorcicoli stanchi, togliendosi la maschera, ravvisano il volto che prontamente hanno dimenticato, e, sedendo nel grembo protettivo della notte, imparano da lei i loro segreti – persino ora, mi sembra buona o cattiva?

No, ma semplicemente strana.

E la cosa più strana di tutte è che non mi importa niente.

Anzi, come cresce sfrenato il pensiero! Mi sembra che qualcuno

But 'twas a dream. Else should I, wondering thus,
 Reck not of him, nor with the virulent hate
 That should be mine against mine enemy,
 Nor with that weakness which I sometimes feared
 Should this day make me, not remembering Glaucé, 30
 Grudge him to Death as though he had died mine.

Can he be dead? It were so strange a world
 With him not in it.

Dimly I recall
 Some prophecy a god breathed by my mouth.
 It could not err. What was it? For I think 35
 It told his death.

Has a god come to me?
 Is it thou, my Hecate? How know I all?
 For I know all as if from long ago:
 And I know all, beholding instantly.
 Is not that he, arisen through the mists? – 40
 A lean and haggard man rough round the eyes,
 Dull, and with no scorn left upon his lip,
 Decayed out of his goodliness and strength;
 A wanned and broken image of a god;
 Dim counterfeit of Jason, heavily 45
 Wearing the name of him, and memories.

And lo, he rests with lax and careless limbs
 On the loose sandbed wind-heaped round his ship
 That rots in sloth like him, and props his head
 On a half-buried fallen spar. The sea, 50
 Climbing the beach towards him, seethes and frets,
 And on the verge two sunned and shadowed clouds
 Take shapes of notched rock-islands; and his thoughts
 Drift languid to the steep Symplegades
 And the sound of waters crashing at their base. 55
 And now he speaks out of his loneliness,
 "I was afraid and careful, but she laughed:

sia venuto a dirmi della morte di Giasone: ma era un sogno. Se non fosse così, mi chiedevo, non dovrei pensare a lui con quell'odio virulento che dovrei provare contro i miei nemici, o con quella debolezza che a volte ho temuto mi affliggesse in questo giorno e, dimentica di Glauce, invidiarlo alla Morte, come se fosse stato mio quando è morto.

Può essere morto? Sarebbe così strano un mondo senza di lui.

Ricordo vagamente una profezia che un dio ha sussurrato attraverso la mia bocca. Non poteva essere sbagliata. Cosa diceva? Penso che avesse predetto la sua morte.

Un dio è forse venuto da me? Sei stata tu, mia Ecate? Com'è che so tutto? Mi sembra di sapere tutto da molto tempo. E so tutto, scorgendolo all'istante. Non è forse lui, risorto, che scorgo nella nebbia? – Un uomo magro e patito, con rughe attorno agli occhi, spento, senza più nessun disprezzo sulle labbra, privato della sua avvenenza e della sua forza, l'immagine pallida e spezzata di una divinità, la copia contraffatta di Giasone, che porta con fatica il peso del suo nome e dei ricordi.

E guarda, riposa le sue membra fiacche e noncuranti sull'ampio letto di sabbia ammicchiato dal vento attorno alla sua nave, che marcisce nell'accidia come lui, e poggia la testa su un albero caduto e per metà sepolto. Il mare, che risale la spiaggia verso di lui, ribolle e si agita, e all'orizzonte due nuvole di sole e d'ombra prendono la forma di frastagliate isole rocciose; e i suoi pensieri vagano languidi verso le erte Simplegadi e verso il suono delle onde che si infrangono alla loro base. E ora parla nella sua solitudine, «Ero spaventato e circospetto, ma lei ha riso: "È l'amore a

'Love steers,' she said: and when the rocks were far,
 Grey twinkling spots in distance, suddenly
 Her face grew white, and, looking back to them, 60
 She said 'Oh love, a god has whispered me
 'Twere well had we drowned there, for strange mad woes
 Are waiting for us in your Greece': and then
 She tossed her head back, while her brown hair streamed
 Gold in the wind and sun, and her face glowed 65
 With daring beauty; 'What of woes,' she cried,
 'If only they leave time for love enough?'
 But oh the fire and flush! It took one's breath!"
 And then he lay half musing half adoze;
 Shadows of me went misty through his sight. 70

And by and by he roused and cried "Oh dolt!
 Glaucé was never half so beautiful."
 Then under part-closed lids remembering her,
 "Poor Glaucé; a sweet face; and yet, methinks,
 She might have wearied me": and suddenly, 75
 Smiting the sand awhile with his angry hand,
 Scorned at himself, "What god befooled my wits
 To dream my fancy for her yellow curls
 And milk-white softness subtle policy?
 Wealth and a royal bride: but what beyond? 80
 Medea, with her skills, her presciences,
 Man's wisdom, woman's craft, her rage of love
 That gave her to serve me strength next divine,
 Medea would have made what I would;
 Glaucé but what she could. I schemed amiss 85
 And earned the curses the gods send on fools.
 Ruined, ruined! A laughing-stock to foes!
 No man so mean but he may pity me;
 No man so wretched but will keep aloof
 Lest the curse upon me make him wretcheder. 90
 Ruined!"

And lo, I see him hide his face

guidare”, ha detto. E quando le rocce erano ormai lontane, macchie grige scintillanti in lontananza, all’improvviso il suo volto è sbiancato e, guardando indietro, ha detto “Amore, un dio mi ha sussurrato che sarebbe stato meglio se fossimo annegati qui, perché strane e folli sofferenze ci aspettano nella tua Grecia”, e poi ha scosso la testa, mentre i suoi capelli castani fluivano dorati nel vento e nel sole e il suo viso brillava di una bellezza ardita. “Che importa delle sofferenze”, ha gridato, “se solo ci lasciano abbastanza tempo per l’amore?”. Ma quel fuoco e quel lampo! Ti toglievano il respiro!». Poi si distende, un po’ pensieroso e un po’ assopito; ombre di me nel suo sguardo offuscato.

E poco dopo si è sollevato e ha gridato: «Che sciocco! Glauce non è mai stata così bella, nemmeno la metà». E poi, ricordandola con gli occhi quasi chiusi, «Povera Glauce, un viso dolce, eppure penso che mi avrebbe stancato»: e all’improvviso, sollevando un turbine di sabbia con la mano irata, dice con disprezzo per se stesso, «Quale dio mi ha ingannato tanto da farmi immaginare il desiderio per i suoi riccioli biondi e per la subdola politica della sua dolcezza bianca come il latte? Ricchezza e una sposa regale: ma cos’altro al di là di questo? Medea, con le sue capacità, la sua preveggenza, saggezza da uomo, abilità da donna, con la sua rabbia d’amore che le ha dato, per servirmi, una forza quasi divina, Medea avrebbe fatto ciò che volevo; Glauce soltanto ciò che poteva. Ho cospirato in modo sbagliato e ci ho guadagnato solo le maledizioni che gli dei inviano agli sciocchi. Rovinato, rovinato! Lo zimbello dei nemici! Nessun uomo è tanto meschino da non avere pietà di me, nessun uomo tanto sventurato da non tenersi a distanza, per paura che la maledizione su di me lo renda ancor più sventurato. Rovinato!».

E guarda, vedo che si nasconde il viso come un uomo che

Like a man who'll weep with passion: but to him
 The passion comes not, only slow few tears
 Of one too weary. And from the great field
 Where the boys race he hears their jubilant shouts 95
 Hum through the distance, and he sighs "Ah me!
 She might have spared the cruldren, left me them: –
 No sons, no sons to stand about me now
 And prosper me, and tend me by and by
 In faltering age, and keep my name on earth 100
 When I shall be departed out of sight."

And the shouts hummed louder forth: and whirring past
 A screaming sea-bird flapped into the bay,
 And listlessly he watched it dip and rise
 Till it skimmed out of sight, so small a speck 105
 As a mayfly on the brook; and then he said
 "Fly forth, fly forth, bird, fly to fierce Medea
 Where by great Ægeus she sits queening it,
 Belike a joyful mother of new sons;
 Tell her she never loved me as she talked, 110
 Else had no wrong at my hand shown so great:
 Tell her that she breaks oaths more than I broke,
 Even so much as she seemed to love most –
 She who sits fondling in a husband's arms
 While I am desolate." And again he said 115
 "My house is perished with me – Ruined, ruined!"

At that he rose and, muttering in his teeth
 Still "Ruined, ruined," slowly paced the sands:
 Then stood and, gazing on the ragged hulk,
 Cried "Oh loathed tool of fiends that through all storms 120
 And sundering waters borest me to Medea,
 Rot, rot, accursed thing," and petulant
 Pashed at the side –

Lo, lo! I see it part!
 A tottering spar – it parts, it falls, it strikes!

piange con passione; ma a lui non viene la passione, solo poche lente lacrime di uno troppo stanco. E sente risuonare nella distanza le grida di giubilo dei ragazzi che gareggiano nel grande campo e sospira «Ahimè! Avrebbe potuto risparmiare i bambini, lasciarmeli – niente figli, niente figli per starmi accanto e farmi prosperare e prendersi cura di me giorno dopo giorno nell'età malferma e mantenere il mio nome sulla terra quando me ne sarò andato lontano».

E le grida prorompevano ancora più forti; e con un fruscio di ali un uccello marino ha sorvolato urlando la baia e senza forza lui lo ha guardato immergersi e risalire, finché non l'ha perso di vista, un puntino così piccolo come un'efemera sullo stagno, e poi ha detto «Vola via, vola via, uccello, vola verso la feroce Medea, là presso il grande Egeo dove lei regna come una madre che gioisce per i nuovi figli. Dille che non mi ha mai amato come aveva detto, altrimenti non mi avrebbe fatto un'ingiustizia tanto grande. Dille che infrange i giuramenti più di me, tanto quanto sembrava amare di più – lei che siede fra le braccia di un marito vezzeggiandolo, mentre io sono disperato». E di nuovo ha detto «La mia casa è perita con me – Rovinato, rovinato!».

E allora si è sollevato e, borbottando ancora fra i denti «Rovinato, rovinato», lentamente ha percorso la spiaggia. Poi si è fermato e, fissando il logoro scafo, ha gridato «Oh, odioso strumento dei demoni che attraversando tutte le tempeste e violando le acque mi hai portato da Medea, marcisci, marcisci, cosa maledetta» e, stizzito, ne ha colpito con violenza la fiancata.

Guarda, guarda! Vedo che si spezza! Un albero vacillante – si

He is prone on the sand, the blood wells from his brow, 125
 He moans, he speaks, "Medea's prophecy":
 See, he has fainted.

Hush, hush! he has lain
 With death and silence long: now he awakes:
 "Where is Medea? Let her bind my head."
 Hush, hush! A sigh – a breath – He is dead.

* * *

Medea! 130
 What, is it thou? What, thou, this whimpering fool,
 This kind meek coward! Sick for pity, art thou?
 Or did the vision scare thee? Out on me!
 Do I drivel like a slight disconsolate girl
 Wailing her love?

No, not one foolish tear 135
 That shamed my cheek welled up for any grief
 At his so pitiful Ione end. The touch
 Of ancient memories and the woman's trick
 Of easy weeping took me unawares:
 But grief! Why should I grieve?

And yet for this, 140
 That he is dead. He should still pine and dwine,
 Hungry for his old lost strong food of life
 Vanished with me, hungry for children's love,
 Hungry for me. Ever to think of me –
 With love, with hate, what care I? hate is love – 145
 Ever to think and long. Oh, it was well!
 Yea, my new marriage hope has been achieved;
 For he *did* count me happy, picture me
 Happy with Ægeus; he *did* dream of me
 As all to Ægeus that I was to him, 150
 And to him nothing; he *did* yearn for me

spezza, cade, colpisce! Lui è prono sulla sabbia, il sangue gli sgorga dalle sopracciglia, geme, parla, «La profezia di Medea»: vedi, è svenuto.

Silenzio, Silenzio! È rimasto a lungo immobile nella morte e nel silenzio; ora si sveglia: «Dov'è Medea? Che mi fasci la testa». Silenzio, silenzio! Un sospiro – un respiro – È morto.

* * *

Medea! Sei proprio tu? Proprio tu, questa sciocca lamentosa, questa delicata e docile codarda? Malata di compassione, non è così? O ti ha spaventata la visione? Via da me! Dico sciocchezze come una fanciulla fragile e sconsolata che piange il suo amore?

No, nemmeno una delle sciocche lacrime che hanno disonorato le mie guance è sgorgata dal dolore per la sua fine così pietosa e solitaria. Un pizzico di antichi ricordi e il trucco femminile del facile pianto mi hanno colto di sorpresa. Ma il dolore! Perché dovrei essere addolorata?

Proprio per questo, che è morto. Avrebbe dovuto ancora languire e consumarsi, affamato del vecchio, forte e perduto nutrimento della sua vita che è svanito con me, affamato dell'amore dei bambini, affamato di me. Che pensi sempre a me – con amore o con odio, che importa? L'odio è amore – Che pensi e brami sempre. Oh, sarebbe stato bello! Sì, con il mio nuovo matrimonio ho realizzato ciò che speravo, perché lui *davvero* mi considerava felice, mi immaginava felice con Egeo; *davvero* sognava che io fossi per Egeo tutto ciò che ero stata per lui e che per lui non fossi più niente; *davvero* mi desiderava pur sapendo di avermi perduta

And know me lost – we two so far apart
 As dead and living, I an envied wife,
 And he alone and childless. Jason, Jason,
 Come back to earth; live, live for my revenge. 155

But lo, the man is dead: I am forgotten.
 Forgotten; something goes from life in that –
 As if oneself had died when the half self
 Of one's true living-time has slipped away
 From reach of memories, has ceased to know 160
 That such a woman is.

A wondrous thing
 To be so separate having been so near –
 Near by hate last, and once by so strong love.
 Would love have kept us near if he had died
 In the good days? Tush, I should have died too: 165
 We should have gone together, hand in hand,
 And made dark Hades glorious each to each.

Ah me! if then when through the fitful seas
 We saw the great rocks glimmer, and the crew
 Howled "We are lost! lo, the Symplegades!" 170
 Too late to shun them, if but then some wave,
 Our secret friend, had dashed us from our course,
 Sending us to be shivered at the base,
 Well, well indeed! And yet, what say I there?
 Ten years together were they not worth cost 175
 Of all the anguish? Oh me, how I loved him!
 Why did I not die loving him?

* * *

What, thou!
 Have the dead no room, or do they drive thee forth,
 Loathing thee near them? Dost thou threaten me?
 Why, so I saw thee last, and was not scared: 180

– noi due tanto lontani quanto i vivi e i morti, io, una sposa da invidiare, e lui solo e senza figli. Giasone, Giasone, torna sulla terra, vivi, vivi per la mia vendetta.

Ma guarda, è morto, e io sono dimenticata. Dimenticata; così qualcosa scompare dalla vita – come se uno morisse quando la metà della sua vera vita è scivolata via, fuori dalla portata dei ricordi, come se cessasse di sapere che una donna simile esiste.

È sorprendente essere tanto divisi, dopo essere stati tanto vicini – vicini nell'odio alla fine e un tempo nell'amore così forte. Ci avrebbe tenuti vicini l'amore se fosse morto nei giorni felici? Che diamine, avrei dovuto morire anch'io: avremmo dovuto andare insieme, mano nella mano, e rendere l'oscuro Ade glorioso l'uno per l'altra.

Ahimè! Se allora, quando attraverso i mari in tempesta abbiamo visto luccicare le grandi rocce e la ciurma ha gridato «Siamo perduti! Guarda, le Simplegadi!» troppo tardi per evitarle, se allora un'onda, nostra amica segreta, ci avesse scagliato fuori dalla nostra rotta, portandoci alla distruzione, sarebbe stato bello, bello davvero! E invece, cosa ho detto allora? Che dieci anni insieme valevano ogni angoscia? Ahimè, quanto lo amavo! Perché non sono morta amandolo?

* * *

Sei proprio tu! Non c'è posto fra i morti, o ti cacciano via, disgustati dalla tua presenza? Mi minacci? Ebbene, è così che ti ho visto l'ultima volta, e non ho avuto paura: non pensare di spaven-

Think not to scare me now; I am no babe
 To shiver at an unavailing shade.
 Go, go, thou canst not curse me, none will hear:
 The gods remember justice. Wrongs! *thy* wrongs!
 Thy vengeance, ghost! What hast thou to avenge 185
 As I have? Lo, thy meek-eyed Glaucé died,
 And thy king kinsman Creon died: but I,
 I live what thou hast made me.

Oh smooth adder

Who with fanged kisses chang'dst my natural blood
 To venom in me, say, didst thou not find 190
 A grave and simple girl in a still home,
 Learning my spells for pleasant services
 Or to make sick beds easier? With me went
 The sweet sound of friends' voices praising me:
 All faces smiled on me, even lifeless things 195
 Seemed glad because of me; and I could smile
 To every face, to everything, to trees,
 To skies and waters, to the passing herds,
 To the small thievish sparrows, to the grass
 With sunshine through it, to the weed's bold flowers: 200
 For all things glad and harmless seemed my kin,
 And all seemed glad and harmless in the world.
 Thou cam'st, and from the day thou, meeting me
 In Hecate's dim grove culling my herbs,
 Didst burn my cheek with kisses hot and strange, 205
 The curse of thee compelled me. Lo, I am
 The wretch thou say'st; but wherefore? by whose work?
 Who, binding me with dreadful marriage oaths
 In the midnight temple, led my treacherous flight
 From home and father? Whose voice when I turned, 210
 Desperate to save thee, on my own young brother,
 My so loved brother, whose voice as I smote
 Nerved me, cried "Brave Medea"? For whose ends
 Did I decoy the credulous girls, poor fools,
 To slay their father? When have I been base, 215

tarmi ora, non sono una bambina che trema di fronte a un'ombra inutile. Va', va', non puoi maledirmi, nessuno ti sentirà: gli dei ricordano la giustizia. I torti! I *tuo*i torti! La *tua* vendetta, fantasma! Cos'hai da vendicare tu, rispetto a me? Guarda, la tua Glauce dallo sguardo docile è morta, il tuo congiunto re Creonte è morto. Ma io, io vivo, e sono l'essere che tu hai creato.

Oh, dolce vipera, che coi tuoi baci acuminati hai trasformato il mio sangue in veleno, dimmi, non era una fanciulla semplice e seria quella che in una casa silenziosa hai trovato ad apprendere formule magiche per gradevoli cerimonie o per portare sollievo ai malati? Mi seguivano le dolci lodi delle voci amiche: tutti i volti mi sorridevano, anche le cose prive di vita sembravano gioire di me; e io potevo sorridere a ogni volto, a ogni cosa, agli alberi, ai cieli e alle acque, alle greggi che passavano, ai passerotti ladruncoli, all'erba attraversata dai raggi del sole, ai fiori sfrontati delle erbacce. Perché tutte le cose felici e innocue sembravano a me affini, e tutto nel mondo sembrava felice e innocuo.

Ma poi sei arrivato tu, e dal giorno in cui, incontrandomi nel bosco oscuro di Ecate a raccogliere le mie erbe, mi hai bruciato le guance con baci caldi e strani, sono stata vincolata a te da una maledizione. Guarda, sono proprio io la disgraziata che dici; ma per quale motivo? Ad opera di chi? Chi, legandomi con spaventosi giuramenti di matrimonio nel tempio a mezzanotte, ha guidato la mia fuga traditrice dalla casa e dal padre? La voce di chi, quando mi sono rivolta, disperando di salvarti, contro il mio giovane fratello, il mio fratello tanto amato, la voce di chi, mentre colpivo, mi ha esortato gridando «Coraggiosa Medea»? A vantaggio di chi ho convinto con l'inganno le credule ragazze, povere sciocche, a uccidere il loro padre? Quand'è che sono stata spregevole, quan-

When cruel, save for thee, until – Man, man,
 Wilt thou accuse my guilt? Whose is my guilt?
 Mine or thine, Jason? Oh, soul of my crimes,
 How shall I pardon thee for what I am?

Never. And if, with the poor womanish heart 220
 That for the loving's sake will still love on,
 I could let such a past wane as a dream
 And turn to thee at waking – turn to thee!
 I, put aside like some slight purchased slave
 Who pleased thee and then tired thee, turn to thee! 225
 Yet never, not if thou and I could live
 Thousands of years and all thy years were pain
 And all my years were to behold thy pain,
 Never could I forgive thee for my boys;
 Never could I look on this hand of mine 230
 That slew them and not hate thee. Childless, thou,
 What is thy childlessness to mine? Go, go,
 Thou foolish angry ghost, what wrongs hast thou?
 Would I could wrong thee more. Come thou sometimes
 And see me happy.

Dost thou mock at me 235
 With thy cold smiling? Aye, can I not love?
 What then? am I not folded round with love,
 With a life's whole of love? There doth no thought
 Come near to Ægeus save what is of me:
 Am I no happy wife? And I go proud, 240
 And treasure him for noblest of the world:
 Am I no happy wife?

Dost mock me still?
 My children, is it? Are the dead so wise?
 Why, who told *thee* my transport of despair
 When from the Sun, who willed me not to die 245
 Nor creep away, sudden and too late came
 The winged swift car that could have saved them, mine,

do crudele, se non a causa tua, finché – Uomo, uomo, mi imputi una colpa? Di chi è la mia colpa? Mia o tua, Giasone? Oh, tu che sei l'anima dei miei crimini, come potrò perdonarti per ciò che sono?

Mai. E se, con il povero cuore di donna che per il gusto di amare continua ad amare ancora, potessi lasciar svanire il passato come un sogno e volgermi verso di te al risveglio – volgermi verso di te! Io, messa da parte come una schiava insignificante acquistata a poco prezzo, che ti ha portato diletto e poi ti ha stancato, volgermi verso di te! Mai e poi mai, neppure se tu ed io potessimo vivere migliaia di anni e tutti i tuoi fossero anni di dolore e tutti i miei fossero per contemplare il tuo dolore, mai potrei perdonarti per i miei ragazzi, mai potrei guardare questa mia mano che li ha uccisi e non odiarti. Senza figli, tu, ma come puoi paragonare il tuo essere senza figli al mio? Via, via, sciocco fantasma adirato, che torti hai ricevuto? Vorrei potertene fare di più. Torna qualche volta a vedere quanto sono felice.

Mi deridi, con il tuo freddo sorriso? Ah sì, non sono in grado di amare? E allora? Non sono circondata dall'amore? Da un'intera vita d'amore? Nessun pensiero sfiora Egeo, tranne ciò che riguarda me. Non sono una moglie felice? E ne vado fiera, e lo considero il più nobile al mondo. Non sono una moglie felice?

Mi deridi ancora? I miei figli, non è così? Sono così saggi i morti? Ebbene, cosa ne sai *tu* del mio impeto di disperazione quando dal Sole, che non voleva che morissi né che strisciassi via di nascosto, è arrivato all'improvviso e troppo tardi il rapido carro alato che avrebbe potuto salvarli, i miei figli, da te e da tutti i

From thee and from all foes. Tush, 'twas best so.
 If they had lived, sometimes thou hadst had hope:
 For thou wouldst still have said "I have two sons" 250
 And dreamed perchance they'd bring thee use at last
 And build thy greatness higher: but, now, now,
 Thou hast died shamed and childless, none to keep
 Thy name and memory fresh upon the earth,
 None to make boast of thee, "My father did it." 255

Yes, 'twas best so: my sons, we are avenged.
 Thou, mock me not. What if I have ill dreams,
 Seeing them loathe me, fly from me in dread,
 When I would feed my hungry mouth with kisses?
 What if I moan in tossing fever-thirsts, 260
 Crying for them whom I shall have no more,
 Here nor among the dead, who never more,
 Here nor among the dead, will smile to me
 With young lips prattling "Mother, mother dear"?
 What if I turn sick when the women pass 265
 That lead their boys; and hate a child's young face?
 What if –

Go, go; thou mind'st me of our sons;
 And then I hate thee worse; go to thy grave
 By which none weeps. I have forgotten thee.

nemici. Che diamine, è stato meglio così. Se fossero rimasti vivi, avresti potuto continuare a sperare, perché avresti ancora potuto dire «Ho due figli» e forse sognare che alla fine ti avrebbero portato un vantaggio e avrebbero innalzato la tua grandezza; ma ora, ora, sei morto nel disonore e senza figli, non ci sarà nessuno a mantenere vivi sulla terra il tuo nome e il ricordo di te, nessuno a vantarsi di te, «L'ha fatto mio padre».

Sì, è stato meglio così. Figli miei, siamo vendicati. E tu non deridermi. Che importa se ho brutti sogni, se vedo che mi detestano, che fuggono da me nel timore, mentre io vorrei nutrire di baci la mia bocca affamata? E che importa se, febbricitante, gemo e mi agito, piangendo perché non li avrò mai più, né qui né fra i morti, perché mai più, né qui né fra i morti, mi sorrideranno con le giovani labbra cinguettando «Mamma, cara mamma»? E che importa se mi viene la nausea quando vedo passare le donne con i loro ragazzi e se provo odio per i giovani volti dei bambini? E che importa se –

Via, via. Mi ricordi i nostri figli. E allora ti odio ancora di più. Vai alla tua tomba accanto alla quale non piange nessuno. Ti ho dimenticato.

GIORGIO IERANÒ

L'Agamennone secondo Ezra Pound*

Intorno al 1920 Ezra Pound progetta una nuova traduzione o, meglio, riscrittura dell'*Agamennone* di Eschilo. Ne parla con l'amico T. S. Eliot, del quale fra poco, come «miglior fabbro», correggerà la prima versione del poemetto *The Waste Land*, pubblicato poi nel 1922. Pound s'ingegna a condensare in una cinquantina di versi l'intero prologo e la parodo della tragedia di Eschilo. Ma presto abbandona il progetto, constatandone il fallimento. Già in una lettera a Eliot dell'inizio del 1922, proprio la stessa lettera in cui suggerisce modifiche alla struttura di *The Waste Land*, Pound comunica all'amico: «Aeschylus not so good as I had hoped, but haven't had time to improve him, yet»¹. L'*Agamennone* di Ezra Pound non si farà mai. L'abbozzo di traduzione riemergerà solo nel 1986, a quasi un quindicennio dalla morte del poeta, tra le carte custodite nella Beinecke Library della University of Yale². È un testo poco conosciuto dai classicisti e relativamente poco frequentato anche dagli studiosi di Pound³. Un esperimento per

* Ringrazio gli studenti dell'Associazione "Quinto Secolo" dell'Università Statale di Milano e del Gruppo "Theatron" della "Sapienza" di Roma, coordinati da Anna Maria Belardinelli, per avere orientato la mia attenzione verso questo argomento. Un ringraziamento particolare a Roberta Capelli che, dall'alto della sua sapienza poundiana, mi ha offerto molte preziose indicazioni. Le traduzioni dei testi di Pound, ove non altrimenti indicato, sono dell'autore del presente saggio.

¹ PAIGE 1950, pp. 170-171: «Eschilo non così buono come pensavo. Ma non ho ancora avuto il tempo di migliorarlo».

² Il testo è pubblicato in GALLUP 1986.

³ Il testo è brevemente descritto da LIEBREGTS 2005, p. 4, con alcune precisazioni, rispetto all'*editio princeps* di Gallup, sul titolo esatto del dattiloscritto («Opening for an *Agamemnon*» anziché, come riporta Gallup, «An opening for *Agamemnon*»). Quanto alla datazione, sul dattiloscritto si legge una nota manoscritta di Pound: «1919 or thereabout». Ma, come vedremo, il progetto terrà impegnato il poeta per qualche anno. Non ho potuto ascoltare, e mi risulta ancora inedito, l'intervento dello stesso Peter Liebrechts, intitolato *Wrestling with Verbiage: Ezra Pound and Aeschylus*, alla "XXIVth Ezra Pound International Conference - Ezra Pound and London", tenutasi all'Institute for English Studies della University of London dal 5 al 9 luglio 2011.

molti versi bizzarro ma anche un capitolo interessante e significativo nella frastagliata storia della ricezione di Eschilo e dell'*Agamennone* nella cultura occidentale.

Il progetto di traduzione dell'*Agamennone* è rievocato dallo stesso Pound in una delle sue *Paris Letters* pubblicate sulla rivista *Dial* (n. LXXIV, March 1923, pp. 273-280), quando questo tentativo si è rivelato già fallimentare:

The Agamemnon drives one to admiration; it is a great work, it probably knocks the spots off other greek plays... Years ago I took the Agamemnon to T. S. Eliot to see whether he could do anything with it, he being, as we all know, keen on Webster, English tragedy, et cetera. He kept my copy for a long time, and I believe considered the matter; at the end of three or four years nothing had happened. I grew impatient and thought I could have a shot at it⁴.

Nei primi anni Venti, quando il poeta si muove tra Londra e la Parigi delle avanguardie, l'interesse di Pound per gli antichi è già vivissimo. Lo testimonia tra l'altro, nel 1919, la pubblicazione dell'*Homage to Sextus Propertius*, una traduzione | riscrittura delle elegie properziane⁵. Ma, all'interno del variegato e polimorfo interesse di Pound per gli antichi, hanno un loro posto speciale anche la tragedia greca e in particolare Eschilo. La trama dell'*Oresteia* innerva i *Cantos* di Pound lungo un ampio periodo di tempo⁶. Il *Canto II* (i primi trenta *Cantos* sono pubblicati nel 1925) riecheggia l'*Agamennone* (v. 689), restituendo, nell'originale greco, gli epiteti con cui il coro evoca la figura funesta di Elena, distruttrice

⁴ Citato in GALLUP 1986, p. 117: «L'*Agamennone* ti spinge all'ammirazione; è una grande opera, e probabilmente fa sfigurare tutti gli altri drammi greci. Anni fa ho portato l'*Agamennone* a T. S. Eliot per vedere se poteva tirarne fuori qualcosa, dato che lui è, come tutti sappiamo, molto ferrato su Webster, la tragedia inglese eccetera. Si è tenuto la mia copia per un sacco di tempo e credo abbia considerato la questione. Ma, passati tre o quattro anni, non era successo nulla. Io ero sempre più impaziente e ho pensato che forse potevo provare a tirarne fuori qualcosa».

⁵ La bibliografia sull'*Hommage a Sextus Propertius* è invece ampia: si possono vedere, tra gli altri, SULLIVAN 1961; BACIGALUPO 1984; FEDELI 1988; DAVIDSON 1995, pp. 83-115; AMORUSO 1998; ZIMMERMANN 2006. In generale su Pound e i classici cfr. SULLIVAN 1969, pp. 215-241.

⁶ Un elenco dei richiami all'*Agamennone* di Eschilo nei *Cantos* di Pound, con indicazione delle fonti, in TERREL 1980, nelle voci relative ai rispettivi *Cantos* (II, V, VII, LVIII).

di navi e distruttrice di città (vv. 10-11): «And the wave runs in the beach-groove: | 'Eleanor, ἑλέναυς and ἐλέπτολις!»⁷. Il tema dell'evocazione eschilea di Elena è ripreso poi, con una leggera variazione (ἑλανδρος anziché ἑλέναυς) all'inizio del *Canto VII* e ancora nel corso dello stesso *Canto*, con la combinazione di tutti e tre gli epiteti. Elena è figura emblematica nell'universo di Pound: i tratti dell'eroina greca si confondono, come svelano anche i versi appena citati, con il personaggio di Eleonora d'Aquitania, sposa prima del re di Francia Luigi VII e poi del re d'Inghilterra Enrico II, e figura legata a quel mondo di trovatori provenzali che Pound aveva studiato a lungo e continuava a frequentare con particolare passione⁸. Nei *Cantos*, Elena-Eleanor è icona della bellezza assoluta, ammantata di uno splendore inquietante e demoniaco⁹. Non è neppure un caso che il *Canto II* si apra con un'invocazione a Robert Browning, il grande vate dell'Inghilterra vittoriana, del quale viene citato espressamente il poema narrativo *Sordello*. Browning è il poeta-modello che Pound, almeno nei primi decenni del Novecento, riconosce esplicitamente come suo precursore¹⁰. Ma è anche, come vedremo tra poco, il traduttore dell'*Agamennone* di Eschilo con cui Pound si confronterà più esplicitamente, dividendosi tra fascinazione e ripulsa. E già nel 1920 Pound criticava, nel suo saggio *Translators of Greek*, proprio la traduzione che

⁷ «E l'onda scorre in scanalata sponda: | "Eleanor, ἑλέναυς and ἐλέπτολις!"» (traduzione di M. de Rachewiltz).

⁸ CAPELLI 2013, p. 98: «Eleonora d'Aquitania, dama d'alto lignaggio, nipote di trovatore (il primo, il nobilissimo conte del Poitou e duca d'Aquitania, Guglielmo IX) e protettrice ella stessa di poeti, è bellezza terrena "distruttrice di navi, di uomini e di città" come Elena di Troia (alla quale difatti rimandano gli epiteti greci, ripresi dall'*Agamennone* di Eschilo), ma è anche bellezza assoluta, trascendente, la cui contemplazione eleva al divino, come accade ad Arnaut di fronte alla translucenza eterea della sagoma amata».

⁹ Cfr. FEDER 1971, p. 178: «She is cursed and beautiful, evil and god-like».

¹⁰ In una lettera a René Taupin del maggio 1928 Pound scriveva: «Überhaupt ich stamme aus Browning. Pourquoi nier son père?»: cfr. TERREL 1980, p. 5. Si veda anche GIESENKIRCHEN 2001. Sul canone letterario poundiano e la sua rielaborazione fino ai primi *Cantos*, nei quali si osserva – dagli iniziali *drafts* alle versioni edite – una progressiva emancipazione di Pound dai modelli giovanili e la conseguente perdita di importanza degli autori maggiormente frequentati nel decennio 1905-1915, si veda CAPELLI 2009, in particolare pp. 51-55.

Browning aveva offerto degli epiteti eschilei relativi a Elena¹¹.

L'oscura presenza della casa degli Atridi continua poi ad attraversare i *Cantos*. Vi è una qualche eco nel *Canto V* dove certamente, com'è stato notato¹², l'epiteto «Dog-eye!» rimanda all'insulto κυνῶπις che Achille rivolge ad Agamennone nell'esordio dell'*Iliade* (I, 129 e 225). Ma andrà notato anche che nel *Canto V* l'epiteto segue immediatamente una citazione dell'*Agamennone* di Eschilo (dai versi 1344-1345) e che lo stesso epiteto si ritrova anche, per esempio, nell'*Odissea* (XI, 424), riferito a Clitennestra. Un'altra citazione diretta, in greco, del v. 1413 dell'*Agamennone* compare come sigillo del *Canto LVIII*. Ma il ritorno all'*Agamennone* di Eschilo si compie nel *Canto LXXXII*, che fa parte dei *Pisan Cantos*, scritti nel 1945 durante il soggiorno forzato di Pound nel Disciplinary Training Center, vicino a Pisa, e pubblicati a New York nel 1948¹³. Nei versi iniziali di questo *Canto* si legge:

When the french fishermen hauled him out he
recited 'em
might have been Aeschylus [...]
"On the Atreides' roof"
"like a dog...and a good job"
ΕΜΟΣ ΠΙΟΣΙΣ...ΧΕΡΟΣ
hac dextera mortus
dead by this hand¹⁴

Pound cala la citazione eschilea nel contesto del racconto di un aneddoto secondo il quale il poeta Swinburne, tratto in salvo da alcuni pescatori mentre nuotava al largo delle coste francesi, avrebbe recitato Eschilo ai suoi salvatori. L'aneddoto originale, contenuto nella biografia di Swinburne di Edmund Gosse, rac-

¹¹ Cfr. *infra*. Sul rapporto con l'*Agamennone* di Browning all'interno della più complessa relazione di Pound con il poeta vittoriano cfr. GIBSON 1995, pp. 92-96.

¹² TERREL 1980, p. 20. Cfr. anche LIEBRECHTS 2004, p. 408, n. 41 che nota come negli stessi anni Pound faccia riferimento a questi versi omerici nel suo saggio *Early Translators of Homer* (POUND 1920, p. 323).

¹³ CARPENTER 1988, pp. 686-693.

¹⁴ «Quando i pescatori francesi lo trassero fuori dall'acqua | recitò loro | forse Eschilo [...] | 'Sul tetto degli Atridi: | come un cane ... ben fatto | ΕΜΟΣ ΠΙΟΣΙΣ...ΧΕΡΟΣ | hac dextera mortus | morto per mano mia» (traduzione di M. De Rachewiltz).

contava, in realtà, che Swinburne avrebbe recitato ai pescatori francesi alcuni versi di Victor Hugo. Pound sostituisce Hugo con Eschilo e inserisce alcuni riferimenti diretti all'*Agamennone*¹⁵. Il primo riferimento eschileo in questi versi rimanda al prologo dell'*Agamennone* e in particolare al verso 3 (στέγαις Ἀτρείδων ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην): alla vedetta posta sul tetto degli Atridi («On the Atreides' roof»), come un cane («like a dog»), a scrutare il ritorno di Agamennone da Troia¹⁶. Il secondo riferimento è alle parole di Clitennestra dopo l'uccisione di Agamennone: sia il nesso inglese «a good job» sia l'inserito greco ΕΜΟΣ ΠΙΟΣΙΣ...ΧΕΡΟΣ riprendono infatti i versi 1404-1406 del dramma di Eschilo: οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς ἢ πόσις, νεκρὸς δὲ τῆσδε δεξιᾶς χερὸς, ἢ ἔργον δικαίας τέκτονος. τάδ' ὦδ' ἔχει.

Una lunga fedeltà, dunque, quella di Pound all'*Agamennone*. Il *nostos lygros*, il ritorno funesto di Agamennone, s'intreccia nei *Cantos*, come già avveniva nell'*Odissea* di Omero, al ritorno di Ulisse ἢ Nessuno, a sua volta controfigura del poeta¹⁷. Ma, se la sostituzione di Hugo con Eschilo nel *Canto LXXXII* può essere volontaria, è probabile che altri errori siano dovuti alle difficili condizioni in cui Pound ha composto i *Pisan Cantos*, costretto ad affidarsi essenzialmente alla memoria per disegnare quella vasta geografia letteraria che è la mappa su cui si dispiegano i suoi poemi. Senz'altro da uno svarione deriva, per esempio, l'«Alcides» («On the Alcides' roof») che si legge nella prima edizione dei *Pisan Cantos*, corretto poi a mano dall'autore sulla sua copia, una decina di anni dopo, in «Atreides»¹⁸. È un dettaglio minimo, un errore insignificante, ma contribuisce a farci capire che la familiarità di Pound con l'*Agamennone*, benché di lunga data e costante nel tempo, fu sempre relativa: tra l'altro, negli anni '40, nella mente del poeta, probabilmente l'interesse per l'Atride Agamennone andava sfumando in quello per l'Alcide Eracle, eroe al quale poi

¹⁵ BACIGALUPO 1981, p. 183.

¹⁶ Si potrà notare che l'espressione «like a dog» è riferita invece nel *Canto LIII* a Confucio braccato dai soldati: cfr. LAN 2005, p. 129.

¹⁷ BACIGALUPO 1981, p. 184.

¹⁸ EASTMAN 1979, p. 10.

si dedicherà con la traduzione delle *Trachinie* di Sofocle¹⁹.

È interessante, comunque, come, attraverso i decenni, l'attenzione di Pound si concentri sempre, quasi ossessivamente, sugli stessi passi dell'*Agamennone*. Nei *Pisan Cantos*, per esempio, l'inserito latino, o latineggiante, «hac dextera mortus» è una citazione dalla traduzione secentesca delle opere di Eschilo firmata da Thomas Stanley che Pound aveva acquistato nel 1916²⁰. Ebbene, della traduzione di queste battute di Clitennestra, Pound si era occupato specificamente sempre nel suo saggio del 1920, *Translators of Greek*. Qui aveva sostenuto che il latino rende il greco meglio di qualsiasi lingua moderna. Dimostrando questo assioma con il confronto appunto tra la versione latina di Stanley e, ancora una volta, quella inglese di Browning che, al confronto, appare al poeta «unreadable»²¹.

Take another test passage:

“Hicce est Agamemnon, maritus
Meus, hac dextra mortuus,
Facinus justae artificis. Haec ita se habent.”

We turn to Browning and find:

“This man is Agamemnon,
My husband, dead, the work of this right hand here.
Aye, of a just artificer : so things are.”

To the infinite advantage of the Latin, and the complete explanation of why Browning's Aeschylus, to say nothing of forty other translations of Aeschylus, is unreadable²².

¹⁹ Del resto, per esempio, il nesso roof | Alcides è presente nella classica traduzione settecentesca delle *Trachinie* di Thomas FRANCKLIN (*The Tragedies of Sophocles*, repr. London 1809, p. 292): «I left my father's hospitable roof | With my Alcides».

²⁰ Si veda la lettera al padre del 3 dicembre 1916: DE RACHEWILTZ-MOODY 2010, pp. 385-385, nr. 523. Sulla biblioteca di Pound cfr. REDMAN 1986. “

²¹ POUND 1920, p. 349.

²² «Prendete un altro passaggio esemplare: “Hicce est Agamemnon, maritus | Mens, hac dextera mortuus, | Facinus justae artificis. Haec ita se habent”. Ci rivolgiamo a Browning e troviamo: “Quest'uomo è Agamennone | mio marito, morto, ecco qui il lavoro di questa mano destra | oh sì, di un giusto artefice | così stanno le cose”. Tutto va a infinito vantaggio del latino. E abbiamo qui la spiegazione più esauriente del perché l'Eschilo di Browning, per non parlare di decine di altre traduzioni di Eschilo, sia illeggibile».

Vi è dunque un nucleo di problemi e addirittura di singoli passi dell'Agamennone su cui Pound continua a riflettere attraverso i decenni, secondo un *modus operandi* tipico del poeta americano²³. E vi è un continuo travaso tra creazione poetica, attività critica e lavoro di traduzione. Dopo i *Pisan Cantos*, Pound tenterà nuove strade come traduttore del dramma greco, lasciando Eschilo per Sofocle. Nel 1949 mette mano all'*Elettra* di Sofocle, che resterà incompiuta: sarà terminata da Rudd Fleming, rappresentata al Csc Theater di New York e poi pubblicata, sempre a New York, nel 1987²⁴. Nell'inverno del 1953, come si è accennato, esce invece sulla «Hudson Review» la versione delle *Trachinie* di Sofocle.

Questi testi sono ben noti e già ampiamente studiati²⁵. Ma alcune caratteristiche di queste versioni più tarde della tragedia greca sono già anticipate nel frammento dell'*Agamennone*: per esempio, il ricorso frequente a colloquialismi, quando non addirittura a uno *slang* molto spinto; la tendenza a rimuovere tutta una serie di elementi testuali che non siano direttamente funzionali all'azione drammatica; la labilità del confine tra traduzione e riscrittura, secondo canoni tipici di Ezra Pound: fu proprio lui, del resto, a coniare la categoria del «criticism by translation», e quindi della traduzione che in realtà è anche intervento critico, riflessione sul testo, processo di appropriazione intertestuale²⁶.

Dobbiamo tornare dunque a quella traduzione giovanile dell'*Agamennone*, per molti versi una matrice che condiziona per tutta la vita l'atteggiamento di Pound nei confronti della tragedia greca. In *Guide to Kulchur*, Pound offre retrospettivamente alcune

²³ Sul tema della persistenza di un particolare («luminous detail») nell'opera poundiana si soffermano CAPELLI 2003 e BOLOGNA 2007.

²⁴ Ne esiste anche una versione italiana, pubblicata da Scheiwiller e curata dalla figlia di Pound, Mary De Rachwitz (Milano 1992), su cui vale la pena di leggere anche la bella recensione di Luciano Lucignani, *Pound vicario di Sofocle* (*La Repubblica* del 14 luglio 1992).

²⁵ Su Pound traduttore di Sofocle si vedano almeno GIGANTE 1993 (sull'*Elettra*), LIEBREGETS 2008 e HARROP 2010 (sulle *Women of Trachis*).

²⁶ Nel saggio *Date Line*, con cui si apre la raccolta *Make It New* (1934), Pound individua, com'è noto, cinque categorie di approccio critico alla letteratura: «Criticism by discussion», «Criticism by translation», «Criticism by exercise in the style of a given period», «Criticism via music», «Criticism in new composition» (POUND 1934, pp. 3-4).

riflessioni sul progetto di traduzione dell'*Agamennone*²⁷:

There are, to the best of my knowledge, no translations of these plays that an awakened man can read without deadly boredom. Eliot's interment of Murray might have been the last word: "erected a barrier between Euripides and the reader more impassable than the greek language".

After which or concurrently I asked Eliot to have a shot at the Agamemnon. He didn't. Or rather he sat on it for eight months or some longer period. I then took over. If one greek play can claim preeminence over the best dozen others (which it probably can not) that play wd. be the Agamemnon. [...]

At any rate THE Agamemnon. I twisted, turned, tried every elipsis and elimination. I made the watchman talk nigger, and by the time you had taken out the remplissage, there was no play left on one's page.

There was magnificence; there was SENSE of play, the beacon telegraph stuff is incomparable. [...] But the translation is unreadable. No one with a theatric imagination can conceive it holding now as a stage play IF you leave in all the verbiage. But as an entity it stands rock-like²⁸.

Vi sono qui due problemi fondamentali che Pound tocca con ironico *understatement*. Il primo è il problema generale del tradurre la tragedia greca nel XX secolo, il secondo è il problema particolare del tradurre l'*Agamennone* di Eschilo, macchina teatrale poderosa e difficile da maneggiare.

²⁷ POUND 1938, pp. 92-93.

²⁸ «Per quanto ne so, non ci sono traduzioni di questi drammi che una persona con un minimo di vitalità possa leggere senza un senso di noia mortale. Quando Eliot ha sepolto Murray ha detto probabilmente le parole definitive: "Ha eretto una barriera tra Euripide e il lettore più impenetrabile della lingua greca". Dopo di ciò, o in contemporanea, ho chiesto a Eliot di lavorare sull'*Agamennone*. Non l'ha fatto. O, meglio, ci si è seduto sopra per otto mesi, se non di più. Allora sono subentrato io. Se un dramma greco potesse vantare la sua superiorità sopra l'altra dozzina dei migliori drammi (cosa che probabilmente non può fare) ebbene questo dramma sarebbe l'*Agamennone*. [...] E dunque, l'*Agamennone*. Ho trasformato, variato, ribaltato: ho cercato ogni elissi, ho eliminato pezzi del testo. Ho fatto parlare la guardia come un negro. Ma una volta eliminati tutti i riempitivi ecco che sulla pagina non c'era più il dramma. C'era magnificenza, c'era il SENSO del dramma: quella roba del telegrafo luminoso è straordinaria. [...] Ma la traduzione è illeggibile. Nessuno che abbia un po' di immaginazione teatrale può pensare che regga come un dramma per la scena SE si lascia dentro tutta quella prolissità. Ma, come entità, è più solido di una roccia».

Sul primo punto, il problema della traduzione della tragedia greca, Pound si pone esplicitamente in dialogo («after which or concurrently») con l'Eliot del saggio *Euripides and Professor Murray* uscito nel 1920 e poi pubblicato nello stesso anno nella raccolta di saggi *The Sacred Wood*. Pound cita probabilmente a memoria, con qualche imprecisione (o forse attinge a una prima versione del saggio passatagli da Eliot?)²⁹. Egli parla di «interment», sepoltura di Murray. In effetti, il saggio di Eliot è caustico, implacabile, chirurgico nel demolire le traduzioni enfatiche, troppo auliche e troppo 'poetiche' di Murray. Eliot distingue il poeta Murray dall'ellenista Murray: «As a poet, Mr. Murray is merely a very insignificant follower of the pre-Raphaelite movement. As a Hellenist, he is very much of the present day, and a very important figure in the day»³⁰. Come studioso, dunque, nel suo porsi sulla scia della nuova scienza antropologica, di cui Eliot aveva subito ampiamente il fascino (si pensi solo al peso delle suggestioni del *Golden Bough* di James Frazer nella *Waste Land*), Murray appartiene al presente, ma come traduttore è uomo del passato. Laddove Eliot rivendica l'esigenza di una lingua nuova per i drammi antichi. Un'esigenza che nasce appunto da un mutamento di prospettiva culturale, dal nuovo sguardo sui Greci che caratterizza gli uomini del Novecento «The Greek is no longer the awe-inspiring Belvedere of Winckelmann, Goethe, and Schopenhauer»³¹. I tempi nuovi richiedono una lingua nuova. E richiedono, aggiunge Eliot, «a creative eye», «un occhio creativo», che superi la stanca ripetizione di moduli della poesia ottocentesca, che colga la specificità e l'alterità dei greci ma, al tempo stesso, ne renda viva la presenza nel mondo contemporaneo: «We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the

²⁹ Su Pound, Eliot ed Eschilo cfr. GREGORY 1997, pp. 22-25. Sul saggio di Eliot cfr. ACKERMAN 1986.

³⁰ ELIOT 1920, p. 69: «Come poeta Murray non è altro che un seguace assolutamente insignificante del movimento preraffaellita. Come grecista, è senz'altro un tipico personaggio del giorno, un personaggio importantissimo dei nostri giorni» (traduzione di V. Di Giuro).

³¹ *Ibidem*: «Il greco non è più l'affascinante Belvedere di Winckelmann, di Goethe e di Schopenhauer» (traduzione di V. Di Giuro).

present. This is the creative eye; and it is because Professor Murray has no creative instinct that he leaves Euripides quite dead»³².

Pound sostiene di essere stato influenzato da Eliot. Di fatto, nello stesso anno in cui Eliot pubblica le sue riflessioni su Murray ed Euripide, Pound dà alle stampe nella raccolta saggistica *Instigations* il suo *Translators of Greek*, in cui poneva il problema delle traduzioni del dramma greco, soffermandosi soprattutto sulla traduzione di Robert Browning³³:

A search for Aeschylus in English is deadly, accursed, mind-rending. [...] What Browning had not got into his sometimes excellent top-knot was the patent, or what should be the patent fact that inversions of sentence order in an uninflected language like English are not, simply and utterly are not any sort of equivalent for inversions and perturbations of order in a language inflected as Greek and Latin are inflected. That is the chief source of his error. In these inflected languages order has other currents than simple sequence of subject, predicate, object; and all sorts of departures from this Franco-English natural position are in Greek and Latin neither confusing nor delaying; they may be both simple and emphatic, they do not obstruct one's apperception of the verbal relations.

Obscurities not inherent in the matter, obscurities due not to the thing but to the wording, are a botch, and are not worth preserving in a translation. The work lives not by them but despite them. [...] One might almost say that Aeschylus' Greek is agglutinative, that his general drive, especially in choruses, is merely to remind the audience of the events of the Trojan war; that syntax is subordinate, and duly subordinated, left out, that he is not austere, but often even verbose after a fashion (not Euripides' fashion).

A reading version might omit various things which would be of true service only if the English were actually to be sung on a stage, or chanted to the movements of the choric dance or procession.

Above suggestions should not be followed with intemperance. But certainly more sense and less syntax (good or bad) in translations of Aeschylus might be a relief³⁴.

³² ELIOT 1920, p. 70: «Abbiamo bisogno di un occhio capace di vedere il passato al suo posto e con le sue precise differenze dal presente, eppure vederlo così vivo da esserci presente come il presente stesso» (traduzione di V. Di Giuro).

³³ POUND 1920, pp. 345 sgg.

³⁴ «La ricerca di un Eschilo in inglese è una cosa che ti uccide, ti deprime, ti sconcerta. [...] Quello che Browning non ha colto nel suo a volte eccellente accrocchio era

Il rimando a Browning introduce a quello che è il secondo corno del problema: come tradurre *l'Agamennone*? La natura particolare di questo dramma si era già affacciata nella coscienza del romanticismo ottocentesco che pure, generalmente, amava e frequentava di preferenza il *Prometeo*. Von Humboldt, introducendo nel 1816 la sua traduzione dell'*Agamennone* rilevava come il dramma di Eschilo così «kraftvoll», «grandios», «dunkel», a differenza dell'opera di Sofocle, risultasse, come «tutte le opere di grande originalità», alla fine «intraducibile», «unübersetzbar»³⁵. Nel 1877, quando Robert Browning pubblica la sua traduzione dell'*Agamennone*, Eschilo è già passato per questa rivisitazione romantica che ha trasformato il poeta considerato nel Settecento, a partire da Voltaire, barbarico, irregolare, primitivo, in una sorta di antesignano dello Sturm und Drang. Anzi, si annunciava già all'orizzonte quell'idea di una greca «titanica e barbarica», «barbarisches» und «titanenhaft», che Friedrich Nietzsche aveva appena delineato nella sua *Nascita della tragedia* (1872). Tuttavia in Inghilterra continuava a imperversare la vecchia versione settecentesca di Robert Potter (1779) che nessuno

il fatto evidente – o che dovrebbe essere evidente – che le inversioni dell'ordine della frase in un linguaggio non flessivo come l'inglese non sono, semplicemente e assolutamente non sono, in nessuna maniera, un possibile equivalente per le inversioni e i mutamenti nell'ordine delle parole di una lingua flessiva come il greco o il latino. Questa è la fonte principale del suo errore. In queste lingue flessive, l'ordine delle parole scorre diversamente rispetto alla semplice sequenza di soggetto, predicato, oggetto. E tutto ciò che si distacca dalla posizione delle parole naturale in inglese o in francese, non è in greco e in latino motivo di disturbo né di complicazione. Esso può dare alla frase un tono al tempo stesso semplice ed enfatico, che non impedisce comunque la comprensione dei rapporti tra le parole. Le oscurità non dovute alla materia, le oscurità che dipendono non dalla cosa in sé ma dal modo di esprimerla, sono solo pasticci che non vale la pena di preservare in una traduzione. L'opera vive non tramite ma nonostante queste oscurità. Si potrebbe quasi dire che Eschilo è agglutinativo, che il suo intento principale, soprattutto nei cori, è semplicemente di ricordare al pubblico gli eventi della guerra troiana. E che la sintassi ha una posizione subordinata, opportunamente subordinata, a parte il fatto che Eschilo non è austero, ma spesso addirittura verboso in una sua certa maniera (che è diversa dalla maniera di Euripide di essere verboso). Una traduzione per la lettura potrebbe omettere varie cose che servirebbero solo se il testo inglese dovesse effettivamente essere cantato in scena, o eseguito in sintonia con i movimenti di una danza corale o di una processione. Le osservazioni che precedono dovrebbero essere seguite con ragionevolezza. Ma non c'è dubbio che mettere più senso e meno sintassi (buona o cattiva) nelle traduzioni di Eschilo sarebbe un sollievo».

³⁵ VON HUMBOLDT 1816, p. 15.

era ancora riuscito a scalzare definitivamente³⁶.

La traduzione di Browning, volutamente anticlassica e profondamente anticonvenzionale, segna uno stacco radicale rispetto alla tradizione. È una versione 'a calco', dominata dallo sforzo costante di replicare alla lettera la struttura sintattica, l'ordo verborum e persino il lessico del greco, a partire dal costante uso di parole composte. Browning afferma che il traduttore deve cercare «to be literal at every cost save that of absolute violence to our language» e cercare di rendere «the very turn of each phrase in as Greek a fashion as English will bear»³⁷. È un'operazione, se si vuole, molto simile a quella di Edoardo Sanguineti che, proprio licenziando la sua versione dell'*Ippolito* di Euripide (ribattezzato per l'occasione *Fedra*) per gli spettacoli dell'Istituto del dramma antico di Siracusa, ribadiva che bisogna grecizzare l'italiano, non italianizzare il greco³⁸.

Naturalmente, non per tutti i suoi contemporanei l'inglese grecizzato di Browning era accettabile. Proprio Swinburne, il protagonista dell'aneddoto eschileo dei *Pisan Cantos*, in una sua lettera, liquidava sprezzantemente l'*Agamennone* di Browning come qualcosa che sta «al di là della caricatura»: «beyond belief or caricature»³⁹. Una recensione non firmata, apparsa su *The London Quarterly Review* dell'aprile 1878, e intitolata icasticamente *Torturing the English Tongue*, esordiva citando con ironia il (presunto) giudizio di un giovane laureato di Oxford: «One young Oxford B.A. was reported to have said, "At almost every page I had to turn to the

³⁶ Neppure il grande Frederick A. PALEY con la sua antiretorica versione in prosa (*Æschylus translated into English prose*, London, Deighton, Bell and Co., 1864). Anche la moglie di Browning, Elizabeth Barrett, poetessa in proprio, si era cimentata con Eschilo già prima del marito (nel 1833 e nel 1850), pubblicando ben due traduzioni del Prometeo. Per un inquadramento generale sul problema delle traduzioni del dramma antico in inglese si può vedere WALTON 2006.

³⁷ BROWNING 1877, p. V: «Essere letterale a ogni costo, escluso quello di una violenza assoluta alla nostra lingua»; «Il giro autentico di ogni frase in una forma tanto greca quanto l'inglese può tollerare».

³⁸ Parole dello stesso Sanguineti nel catalogo degli spettacoli dell'Istituto del Dramma antico di Siracusa (2010). Per quanto riguarda Browning traduttore di Eschilo riprendo qui, in breve, alcune osservazioni già svolte in IERANÒ 2014, a cui mi permetto di rinviare per una trattazione più dettagliata.

³⁹ LANG 1960, p. 31.

Greek to see what the English meant"»⁴⁰.

Ma Pound pone la questione in altri termini. Per lui, il problema della traduzione di Browning non è tanto quello della sua «obscurity» e stravaganza, ché anzi questi presunti difetti potrebbero per il poeta americano anche essere considerati come pregi. Non è certo il sottrarsi della versione di Browning a una lingua convenzionale o, tantomeno, a un linguaggio letterario tradizionale che rende perplesso Pound. Anzi, il poeta americano altrove è esplicito, con alcuni decenni di anticipo su molti teorici contemporanei, nel rivendicare l'alterità del testo tradotto⁴¹. Il problema della versione di Browning, agli occhi di Pound, è piuttosto quello della sua artificiosità pseudo-mimetica, è la pretesa illusoria di restituire una chimerica e originaria verità dell'originale: replicare in inglese le inversioni sintattiche o i composti del greco non conserva nulla, dice Pound, del sapore del greco, ma conduce all'invenzione di una neo-lingua assolutamente falsa. È un'operazione letteraria che introduce elementi di complessità là dove essi non sono necessari, inerpicandosi per un percorso sintatticamente accidentato che oscura il carattere al tempo stesso «simple» e «emphatic» del greco di Eschilo.

Se Browning, come scrive George Steiner in *After Babel*, è un alfiere del «literalism»⁴², Pound si rifà all'idea eliotana del «creative eye»: bisogna sapere essere antichi e contemporanei al tempo stesso, trasmettere la forza icastica della poesia di ieri con le parole di oggi, senza timore di fare violenza alla lettera del testo. Quando deve spiegare la sua idea della traduzione, la spiega in maniera esattamente opposta a quella di Browning. Non è la «lettera» ma il «senso» che bisogna perseguire, scrive Pound ai tradutto-

⁴⁰ LITZINGER-SMALLEY 1970, p. 443: «Quasi ad ogni pagina ho dovuto rivolgermi al greco per capire cosa significava l'inglese».

⁴¹ In uno dei suoi saggi italiani, *Il mal francese*, Pound osservava: «Lo stimolo di una lingua straniera dipende dall'esser sentita come radicalmente differente. La lingua esterna deve sporgere nella conoscenza come sistema distinto di categorie non abituali, e sovente neanche comprensibile all'indigeno». Il testo si trova ora in POUND 2005 (1930), p. 141. Su questo passo richiama opportunamente l'attenzione VERLATO 2013, p. 194. Sulla pratica e sui canoni traduttivi di Pound, sovente erratici ed incoerenti, si veda in generale VENUTI 1995, soprattutto pp. 187 sgg.

⁴² STEINER 1998³, pp. 329-332.

ri giapponese e tedesco delle sue *Women of Trachis* (1954): «Don't bother about the WORDS, translate the MEANING»; «Don't translate what I wrote, translate what I MEANT to write»⁴³. Anche la traduzione dell'*Agamennone* è ispirata a questo principio. Bisogna, con uno sforzo d'immaginazione poetica, restituire l'essenziale del testo di Eschilo. Procedere per selezione e per sottrazione, eliminare tutto ciò che è superfluo, non immediatamente necessario e funzionale allo sviluppo dell'azione drammatica. Questa scelta radicale fa sì che, alla fine, i 366 versi del prologo e della parodo dell'*Agamennone* vengano ridotti a 56. Dalla parodo scompare tutto il racconto della spedizione troiana, è cancellato il cosiddetto Inno a Zeus, si azzerano le *gnomai*, scompare ogni accenno a una riflessione teologica, ogni ipotesi di una teodicea.

Tuttavia, il progetto di traduzione | riscrittura non procede. Il frammento eschileo resta infine inedito. Il problema è che l'*Agamennone* appare a Pound impossibile da rendere *così com'è* secondo una lingua e una sensibilità contemporanea. Da un lato non è possibile ridurre Eschilo a una dimensione accessibile al gusto moderno ma dall'altro è improponibile anche pensare di restituirlo nella sua integrità. Osserva Pound, in un altro passo della *Paris Letter* apparsa su *Dial* del marzo 1923 e già citata all'inizio:

In the Agamemnon there is simply too much stuff that doesn't function; you put it in, and the thing goes dead, you start omitting it, and the remains are insufficient⁴⁴.

E questo avviene nonostante Pound affermi, nella stessa pagina, di essersi ingegnato in ogni possibile maniera per adattare il testo di Eschilo:

I tried every possible dodge, making the watchman a negro, and giving him a *filn Géoojah voyce*; making the chorus talk cockney, et cetera⁴⁵.

⁴³ Citato da KENNER 1971, p. 150.

⁴⁴ «Nell'*Agamennone* c'è troppo roba che non funziona. La lasci dentro, e la cosa muore lì; inizi a toglierla, e quel che resta non basta».

⁴⁵ «Le ho provate tutte: ho trasformato la guardia in un negro, e gli ho dato una "sottile voce della Georgia"; ho fatto parlare il coro in cockney etc.».

Pound, oltre a tagliare il superfluo, si mette dunque in cerca di una lingua colloquiale, gergale, popolare, non letteraria. Per il prologo assume come gergo di riferimento quello degli schiavi neri della Georgia («I made the watchman talk nigger»). Ecco il testo che ne esce nel discorso della sentinella⁴⁶:

CONCIERGE

Dey keep me up hyear lak a dawg
 Teh bark at the constelations
 I'm a watchman, I am
 That is to say: I was,
 Dey don't take much watching from the outside
 But die ole lady has had some vacation..

Do I get paid for this job?

Yaas! Gawd, he goin' to pay for it;
 you watch deh lights, on de islands, for
 the GREAT men are a-comin' hoam, special
 Despatches,

And do I sleep?

(looks over the balcony and lies down under edge of the parapet)

When dey come, I make a hullabaloo,
 and get de ole lady out of bed, and be glad
 hand ready for massa! When dey get de city
 (Yaas, WHEN!)

(starts crap-shootin')

When I throw triple sixes.

(sleeps)

Naturalmente, un trattamento di questo tipo sfiora, e anzi supera, consapevolmente, la parodia. Il Concierge si chiede «Do I get paid?». Forse perché Pound, lettore onnivoro, appassionato di Omero, sapeva che nell'*Odissea* (IV, 524 sgg.) si diceva che Egisto aveva promesso alla guardia, quando avesse avvistato Agamennone di ritorno da Troia, il pagamento di due talenti d'oro. Ma comunque questo inserto prosaico («Do I get paid?») è un altro segnale della volontà di rifuggire dal sublime e dall'aulico, un altro segnale inequivocabile dell'abbassamento di linguaggio e di toni che Pound persegue con coerenza: che ci sto a fare qui sul tetto degli Atridi, si domanda la guardia, se nessuno mi paga?

⁴⁶ Per la traduzione italiana si rimanda all'Appendice.

Per quanto la versione di Pound possa apparire bizzarra, essa coglie tuttavia un aspetto oggettivo del testo tragico. Pound si pone, quanto meno implicitamente, il problema del plurilinguismo della tragedia⁴⁷. Una guardia, un servo, non può parlare come un eroe o un re. Specie la guardia dell'*Agamennone* che indulge, come è noto, a motti proverbiali (vv. 36-37: il «bue sulla lingua») e a riferimenti alla quotidianità (v. 32-33: il gioco degli astragali). Certo, uno schiavo nero delle piantagioni della Georgia non è il correlativo oggettivo più preciso di un servo greco. Ma Pound si pone almeno il problema di sfuggire agli automatismi di una lingua standard, sia essa la lingua della tradizione poetica inglese, frequentata da Murray, o sia pure un 'traduttese' vittoriano pseudo-greco, anche se genialmente rinnovato dal talento di un Browning. Non solo: calcando l'accento fortemente, e in maniera quasi provocatoria, sull'aspetto gergale del testo, Pound persegue solo in parte, e forse solo apparentemente, un avvicinamento della lingua tragica alla dimensione del quotidiano. Anche il gergo dialettale è comunque una forma di lingua 'altra' rispetto a quella dei suoi lettori. Per un anglosassone colto degli anni Venti era probabilmente più facile comprendere la lingua di Murray rispetto a quella di uno schiavo nero della Georgia. L'effetto di straniamento, alla fine, doveva comunque prevalere su quello di immedesimazione.

In maniera analoga, Pound affronta la resa della parodo:

EMERGE KLYTAIMNESTRA – The Greeks are IN
 VOICE – Whaa'?
 KLYT – The Greeks are IN!
 VOICE – Whaat?
 KLYT – Troy! do you get me?
 MEMBERS OF CHORUS – (1, by the door, starts weeping)
 2: They ain't hurried theirselves!

⁴⁷ L'attenzione di Pound per questioni relative allo stile tragico è testimoniata, anni dopo, dall'interesse del poeta per gli studi di F. R. Earp sulla *lexis* tragica. LIEBRECHTS 2008, p. 301, osserva in proposito: «In several books published in the 1940s, such as *The Style of Sophocles* (1944) and *The Style of Aeschylus* (1948), Earp criticized many translators of Greek tragedy for having used a uniform style in rendering the play-wrights, thereby failing to see how the dramatists varied their style throughout their career».

3: Did yuh dream it?

KLYT – Not likely

4: Oo told yuh? Deh hobo?

5: Yes? And when did they do it?

KLYT – Last night

3: Yes, somebody run 'ome teh tell her

4: Some runner!

KLYT – (*leads him up the steps and shows him the beacon lights*).

Ida, Hermaeus, Lemnos, Mt. Athos, Hellespont,

Picea (yellow light), Euripus, Mesapidi,

Gorgopin, Mt Aegiplanctus,

Ain't you ever heard of the TELEgraph!

Saronica, Arachneus, and home sweet home;

The House of Atreus.

Atreus, that's the workin' on it, there's

Another way round, two or three.

Besides, there was a chap came through,

Said it 'ud be about this time.

There's a mix up in Troy town tonight, a salad

There is, and some dressin', some racket!

Atrocities? What cher mean? Don't they always do it?

A war for anyhow?

What 'ud they done to us, anyhow?

CHORUS – That's talkin'.

"Gott mit uns" is my motto

PARSON – Let us give thanks unto Jupiter

King of Gods, for the beautiful evening, and for

our victory over the Trojans,

let us express our gratitude, that Paris has

been punished for his sins, and his immoralities,

and for killing Achilles.

Il dialogo del Coro con Clitennestra è ridotto all'essenziale, a ciò che è immediatamente funzionale, ed è calato in una quotidianità realistica. I commenti sarcastici del coro smorzano ogni anelito al sublime («They ain't hurried theirselves!», «Some runner!»). Il coro s'immagina, ironicamente, che a portare la notizia della caduta di Troia sia stato un «hobo», uno di quei vagabondi senza tetto che, a partire dalla fine dell'800, giravano per gli Stati Uniti, a piedi o sui treni. Anche qui, come nel caso del prologo, la caratterizzazione del coro avviene attraverso il ricorso a una lingua

gergale, il cockney. Il cockney, il dialetto dell'East End londinese, è un gergo metropolitano che non godeva di buona fama nella Londra in cui Pound soggiornava. Nel 1909, il *Report of The Conference on the Teaching of English in London Elementary School*, pubblicato dal London County Council, sottolineava che «the Cockney mode of speech, with its unpleasant twang, is a modern corruption without legitimate credentials, and is unworthy of being the speech of any person in the capital city of the Empire»⁴⁸.

Il cockney poteva al massimo caratterizzare comicamente la lingua di una popolana qual era la protagonista del *Pygmalion* di George Bernard Shaw, andato in scena nel 1913. O poteva essere recuperato in forma di esperimento poetico e letterario, come lo stesso Pound farà in altre occasioni e come, in quegli stessi anni, andava già facendo T. S. Eliot con gli inserti dialogati in cockney della sua *Waste Land*⁴⁹. Ma utilizzare il cockney per la tragedia greca era un gesto provocatorio se non sacrilego. Applicarlo al coro dell'*Agamennone*, poi, significava voler consapevolmente svalutare il ruolo del gruppo corale. In quello che resta della parodo dell'*Agamennone*, nella versione di Pound, viene cancellato ogni possibile spunto di riflessione etica o teologica. Il coro si riduce alla voce dell'uomo comune, del londinese di strada, che tratta gli eventi in maniera sarcastica e indolente. La dimensione religiosa è evocata solo per una via parodistica. Il coro di Eschilo si sdoppia infatti nella figura (inventata) di un Parson, di un curato, che sembra quasi voler parodizzare quella natura solenne comunemente attribuita al coro tragico ma a cui Pound istintivamente non crede. Sul coro della tragedia greca, infatti, Pound ha idee molto precise. Le espone, in forma vivace e colloquiale, in una lettera a Iris Barry, che rimonta ancora all'agosto del 1916⁵⁰:

⁴⁸ Il giudizio è riportato, criticamente, da MACKENZIE 1910, p. 4: «Il modo di parlare cockney, con il suo sgradevole timbro nasale, è una corruzione moderna senza credenziali legittime, ed non è degno di essere la lingua di chi abita nella capitale dell'Impero».

⁴⁹ Nel dialogo tra le due donne nella seconda sezione del poema (*A Game of Chess*). Su alcuni esperimenti poundiani alla radio nell'uso e nell'ibridazione di gerghi (cockney, hobo language) cfr. FISHER 2002, pp. 96 sgg.

⁵⁰ PAIGE 1950, pp. 93-94. Citato anche in SULLIVAN 1964b, p. 19.

Re the Murray. I am probably suspicious of Greek drama. People keep on assuring me that it is excellent despite the fact that too many people have praised it. STILL there has been a lot of rhetoric spent on it. And I admit the opening of Prometheus (Aeschylus') is impressive. (Then the play goes to pot.) Also I like the remarks about Xerxes making a mess of (*illegible*) in another Aeschylean play, forget the name. Some choruses annoy me. Moralizing nonentities making remarks on the pleasures of a chaste hymeneal relations, etc., etc. Statements to die effect that Prudence is always more discreet than rashness, and other such brilliant propositions. I think it would probably be easier to fake a play by Sophocles than a novel by Stendhal, apart from the versification. And even there one mustn't be too gullible. Aristophanes parodies some of the tragic verse very nicely, at least I believe so. I am too damned ignorant to talk intelligently about the Greek drama⁵¹.

È facile vedere come queste idee si riflettano, pochi anni dopo, nella traduzione dell'*Agamennone*: la riduzione del coro a un ruolo puramente funzionale, la caratterizzazione dei coreuti come uomini comuni e di immediato buon senso, la traslazione di ogni riflessione religiosa nel vaniloquio banalizzante del Parson, del curato, che disserta in modo assai convenzionale, come il più bolso dei predicatori domenicali, di «sins» e «immoralities».

Esperimento fallito, dunque, l'*Agamennone* di Pound? Può darsi, anzi senz'altro, visto che il poeta stesso ammette il fallimento. Però alcuni problemi che Pound ci pone valgono ancora oggi. È possibile, nella resa del testo di Eschilo in una lingua moderna, evitare la strettoia tra un traduttore 'poetico', aulico e solenne, e

⁵¹ «Soggetto: il Murray. Forse sono troppo sospettoso verso il dramma greco. La gente continua ad assicurarmi che è eccellente, nonostante il fatto che troppa gente l'abbia lodato. COMUNQUE è un argomento su cui si è spesa troppa retorica. Ammetto che l'inizio del Prometeo (di Eschilo) è impressionante. (Poi il dramma va a ramengo). Mi piacciono anche le osservazioni di Serse che fa un casino su (*illegibile*) in un altro dramma di Eschilo, non mi ricordo più il titolo. Alcuni cori mi infastidiscono. Non-entità moralizzanti che fanno osservazioni sui piaceri di una casta relazione imeneica ecc. ecc. Riflessioni sul fatto che la Prudenza è sempre più saggia dell'impulsività, e altre brillanti idee di questo tipo. Penso sarebbe più facile falsificare un dramma di Sofocle che un romanzo di Stendhal, a parte il problema della metrica. Ma anche su questo punto non bisogna essere troppo creduloni. Aristofane riesce a parodizzare alcuni versi tragici molto bene, o almeno così mi pare. Sono troppo maledettamente ignorante per parlare in modo intelligente del dramma greco».

uno sperimentalismo spinto che s'illude di restituire, attraverso calchi sintattici e lessicali, un greco di ardua ed esotica stravaganza? E davvero dobbiamo continuare a immaginare il coro dell'*Agamemnone* come profeta di una saggezza sublime e inaudita che proclama le sue presunte leggi teologiche e morali (per esempio la cosiddetta legge del *pathei mathos*) come Mosé recitava i Dieci Comandamenti? Pound sarà anche stato «damd ignorant» riguardo al dramma greco. Ma, forse, su questi punti, aveva visto bene.

ABSTRACT

Around 1920, Ezra Pound was tempted by the idea of translating Aeschylus into English. He looked in vain for T.S. Eliot's help and then started working on the first part of the drama (*prologos* and *parodos*). The result was by no means a simple translation but, to put it in Ezra Pound's words, an exercise in «criticism through translation». The work was never finished. The draft of Pound's *Agamemnon* remained unpublished till the poet's death and appeared only in 1986. Though unfinished and sometimes extravagant, this work stands out anyway as a significant example of Pound's approach to ancient Greek texts and to Greek tragedy in particular.

KEYWORDS

Greek tragedy, *Agamemnon*, translation.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ACKERMAN 1986

ROBERT ACKERMAN, *Euripides and Professor Murray*, «The Classical Journal» 81.4, 1986, pp. 329-336.

AMORUSO 1998

VITO AMORUSO, *Pound e Properzio: il passato come 'maschera' del presente*, in Giuseppe Catanzaro, Francesco Santucci (a c. di), *A confronto con Properzio (da Petrarca a Pound)*, Atti del convegno internazionale di Assisi, 17-19 maggio 1996, Assisi, [s.n.], 1998, pp. 39-50.

BACIGALUPO 1981

MASSIMO BACIGALUPO, *L'ultimo Pound*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1981.

BACIGALUPO 1984

MASSIMO BACIGALUPO (a c. di), *Ezra Pound, Omaggio a Sesto Properzio*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1984.

BOLOGNA 2007

CORRADO BOLOGNA, *La lauzeta di Pound*, in Gianfelice Peron (a c. di), «L'ornato parlare». *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, Padova, Esedra, 2007, pp. 739-788.

BROWNING 1877

ROBERT BROWNING, *The Agamemnon of Aeschylus*, London, Smith, Elder and Co., 1877.

CAPELLI 2003

ROBERTA CAPELLI, *Ezra Pound nel "vortice" del passato*, in Rossana Castano, Saverio Guida, Fortunata Latella (a c. di), *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du VIIème Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes (Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002), vol. II, Roma, Viella, 2003, pp. 839-853.

CAPELLI 2009

ROBERTA CAPELLI, *Remaking the 'Cantos': nell'officina di Ezra Pound*, in Anna M. Babbi (a c. di), *Filologia d'autore e critica genetica*, terzo quaderno del dottorato in Letterature e Scienze della Letteratura, Università di Verona, Verona, Fiorini, 2009, pp. 29-63.

CAPELLI 2013

ROBERTA CAPELLI, *Carte provenzali. Ezra Pound e la cultura trobadorica (1905-1915)*, Roma, Carocci, 2013.

CARPENTER 1988

HUMPHREY CARPENTER, *A Serious Character. The Life of Ezra Pound*, London, Faber and Faber, 1988 [trad. it. di Cristina De Grandis, a cura di Ilaria Solari, *Ezra Pound: il grande fabbro della poesia moderna*, Milano, Rusconi, 1997].

COMBER 1998

MICHAEL COMBER, *A Book Made New: Reading Propertius Reading Pound. A Study in Reception*, «The Journal of Roman Studies» 88, 1998, pp. 37-55.

DAVIDSON 1995

PETER DAVIDSON, *Ezra Pound and Roman Poetry: A Preliminary Survey*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

DE RACHEWILTZ, MOODY 2010

Mary de Rachewiltz, A. David Moody, Joanna Moody (eds.), *Ezra Pound to His Parents (Letters 1895-1929)*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

EASTMAN 1979

BARBARA C. EASTMAN, *Ezra Pound's Cantos: The Story of the Text, 1948-1975*, Orono (ME), National Poetry Foundation, 1979.

ELIOT 1920

THOMAS S. ELIOT, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen and Co., 1920.

FEDELI 1988

PAOLO FEDELI, *La traduzione 'pastiche: il Properzio di Ezra Pound*, «Lexis» 2, 1988, pp. 225-233.

FEDER 1971

LILIAN FEDER, *The Voice From Hades In The Poetry of Ezra Pound*, «Michigan Quarterly Review» 10, 3, 1971, pp. 167-186.

FISHER 2002

MARGARET FISHER, *Ezra Pound's Radio Operas: The Bbc Experiments, 1931-1933*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2002.

GALLUP 1983

DONALD GALLUP, *Ezra Pound. A Bibliography*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1983.

GALLUP 1986

DONALD GALLUP, *Ezra Pound's 'An Opening for Agamemnon'*, «Paideuma» 15, 1986, pp. 117-120.

GIBSON 1995

MARY E. GIBSON, *Epic Reinvented: Ezra Pound and the Victorians*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995.

GIESENKIRCHEN 2001

MICHAELA GIESENKIRCHEN, «*But Sordello, and My Sordello?*»: Pound and Browning's Epic, «Modernism | Modernity» 4, 8, 2001, pp. 623-642.

GIGANTE 1993

MACELLO GIGANTE, *L'Elettra di Sofocle nell'interpretazione di Ezra Pound (1885-1972)*, «Dioniso» 73.2, 1993, pp. 115-133.

GREGORY 1997

EILEEN GREGORY, *H. D. and Hellenism: Classic Lines*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

HARROP 2010

STEPHE HARROP, *Ezra Pound's Women of Trachis: Modernist Translation as Performance Text*, «Platform» 3, 1, 2010, pp. 90-106.
(<http://www.rhul.ac.uk/drama/platform/issues/Vol.3No.1/Pound.pdf>).

HOOLEY 1988

DANIEL M. HOOLEY, *The Classics in Paraphrase: Ezra Pound and Modern Translators of Latin Poetry*, Cranbury and London, Rowman and Littlefield, 1988.

VON HUMBOLDT

WILHELM VON HUMBOLDT, *Aischylos. Agamemnon*, Leipzig, Fleischer, 1816.

IERANÒ 2014

GIORGIO IERANÒ, "The finest of all Greek Plays". Tradurre l'Agamennone di Eschilo da Robert Browning a Emanuele Severino, in Anna M. Belardinelli (a c. di), *Dell'arte del tradurre: problemi e riflessioni*, «Scienze dell'Antichità» 20, 2014, pp. 47-69.

KENNER 1971

HUGH KENNER, *The Pound Era*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1971.

LAN 2005

FENG LAN, *Ezra Pound and Confucianism: Remaking Humanism in the Face of Modernity*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

LANG 1960

CECIL Y. LANG, *The Swinburne Letters: 1877-1882*, New Haven, Yale University Press, 1960.

LIEBREGTS 2004

PETER LIEBREGTS, *Ezra Pound and Neoplatonism*, Madison (N.Y.), Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

LIEBREGTS 2005

PETER LIEBREGTS, s.vv. *Agamemnon and Greek Literature in Demetres P. Tryphonopoulos, Stephen Adam (eds.), The Ezra Pound Encyclopaedia*, Westport (CT), Greenwood Press, 2005.

LIEBREGTS 2008

PETER LIEBREGTS, "No man knows his luck 'til he's dead": Ezra Pound's *Women of Trachis*, «Quaderni di Palazzo Serra» 15, 2008, pp. 300-314.

MACKENZIE 1910

MACBRIDE MACKENZIE, *London's dialect: an ancient form of English speech, with a note on the dialects of the North of England and the Midlands and of Scotland*, London, The Priory Press, 1910.

PAIGE 1950

DOUGLASS D. PAIGE (ed.), *The Letters of Ezra Pound (1907-1941)*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1950.

POUND 1920

EZRA POUND, *Instigations*, New York, Boni and Liveright, 1920.

POUND 1934

EZRA POUND, *Make it New*, London, Faber and Faber, 1934.

POUND [1938] 1970

EZRA POUND, *Guide to Kulchur*, New York, New Directions, 1970 (1938).

POUND [1930] 2005

EZRA POUND, *Il mal francese*, in Luca Cesari (a c. di), *Ezra Pound, Carte italiane 1930-1944, letteratura e arte*, Milano, Archinto, 2005, p. 141.

REDMAN 1986

TIM REDMAN, *Pound's Library: A Preliminary Catalog*, «Paideuma» 15, 1986, pp. 212-237.

STEINER 1998³

GEORGE STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1998³.

SULLIVAN 1961

JOHN P. SULLIVAN, *The Poet as Translator: Ezra Pound and Sextus Propertius*, «The Kenyon Review» 23.3, 1961, pp. 462-482.

SULLIVAN 1964

JOHN P. SULLIVAN, *Ezra Pound and Sextus Propertius: A Study in Creative Translation*, Austin, University of Texas Press, 1964.

SULLIVAN 1964b

JOHN P. SULLIVAN, *Ezra Pound on Classics and Classicists*, «Arion» 3.1, 1964, pp. 9-22.

SULLIVAN 1969

JOHN P. SULLIVAN, *Ezra Pound and the Classics* in Eva Hesse (ed.), *New Approaches to Ezra Pound. A Co-ordinated Investigation of Pound's Poetry and Ideas*, London, Faber and Faber, 1969, pp. 215-241.

TERREL 1980

Carroll F. Terrel (ed.), *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, voll. 2, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1980.

VERLATO 2013

ZENO L. VERLATO, *Tradurre i trovatori*, in Gianfelice Peron (a c. di), *Premio "Città di Monselice" per la traduzione letteraria e scientifica*, Padova, Il Poligrafo, 2013.

VENUTI 1995

LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995.

WALTON 2006

J. MICHAEL WALTON, *Found in Translation: Greek Drama in English*, Cambridge, Cambridge University Press 2006.

ZIMMERMANN 2006

BERNHARD ZIMMERMANN, *The Reception of Propertius in the Modern Age: Johann Wolfgang von Goethe's Römische Elegien and Ezra Pound's Homage to Sextus Propertius*, in Hans-Christian Günther (ed.), *Brill's Companion to Propertius*, Leiden, Brill, 2006, pp. 417-428.

APPENDICE EZRA POUND, OUVERTURE PER UN "AGAMENNONE"

Si offre qui un saggio di traduzione italiana dell'abbozzo poundiano relativo all'Agamennone. Si tratta di una traduzione provvisoria e puramente strumentale, che ha lo scopo principale di aiutare il lettore italiano nella comprensione non sempre agevole della scrittura di Pound. Alcuni nessi risultano peraltro particolarmente oscuri, probabilmente anche per il carattere incompiuto del frammento di traduzione. Si è rinunciato all'idea di una resa mimetica degli aspetti dialettali del testo (dal gergo schiavile della Georgia al cockney londinese), pur cercando di preservare l'aspetto colloquiale che caratterizza l'abbozzo.

GUARDIANO. Mi tengono qui come un cane
che abbaia alle costellazioni.
Sono una guardia; lo sono,
anzi, lo ero
Questi non passano molto tempo a guardare quel che succede fuori:
la vecchia signora si è presa la sua vacanza.
Mi pagano per questo lavoro?
Sì, diavolo: lui mi pagherà di sicuro.
Tu guardi le luci, sulle isole, perché
i GRANDI uomini stanno tornando a casa, dispacci speciali. E io dormo?
(guarda al di là della balconata e si sdraia ai piedi del parapetto)
Quando arriveranno farò un gran casino
e tirerò la vecchia signora giù dal letto, e sarò felice
pronto ad applaudire il capo! Quando prenderanno la città
(sì, QUANDO!)
(incomincia a tirare i dadi)
quando tirerò tre volte sei.
(si addormenta)

APPARE CLITENNESTRA I Greci sono ENTRATI!

VOCE Cosa?

CLITENNESTRA I Greci sono ENTRATI!

VOCE Che cosa?

CLITENNESTRA A Troia! Mi senti?

MEMBRI DEL CORO (1. *Vicino alla porta, inizia a piangere*)
 2. Se la sono presa comoda!
 3. Te lo sei sognata?

CLITENNESTRA Niente affatto
 4. E chi te l'ha detto? Un vagabondo?
 5. Ah sì? E quando sarebbe successo?

CLITENNESTRA La notte scorsa
 3. E come no? Qualcuno è corso fin qui a casa per raccontarglielo
 4. Un vero corridore!

CLITENNESTRA (lo fa salire sulle scale e gli mostra i segnali di luce)
 Ida, Ermeo, Lemno, Monte Athos, Ellesponto,
 Picea (luce gialla), Euripo, Mesapidi,
 Gorgopis, Monte Egiplancto.
 Non hai mai sentito parlare del TELEgrafo?
 Saronico, Aracneo, e casa dolce casa;
 la Casa di Atreo.
 Atreo: è su quello che si sta lavorando, c'è
 un'altra strada, o due, o tre.
 E poi c'è un tizio che è spuntato fuori
 e ha detto che questa era la volta buona.
 C'è fermento giù a Troia stanotte, un bel pasticcio
 c'è, e un po' di sugo, un po' di maneggi!
 Atrocità? Che diavolo significa? Non se ne fanno sempre?
 Una guerra per nulla?
 E, comunque, che cosa avrebbero fatto, loro, a noi?

CORO Questo si chiama parlare!
 "Gott mit uns" è il mio motto.

PARROCO Rendiamo grazie a Giove,
 Re degli Dei, per la bella serata, e per
 la nostra vittoria sui troiani.
 Esprimiamo la nostra gratitudine, perché Paride
 è stato punito per i suoi peccati e per le sue immoralità
 e per avere ucciso Achille.

MARIA PIA PATTONI

Quel che resta del mito.
La traccia di Euripide in *Alceste di Samuele*
di Alberto Savinio

1. *Genesi e composizione del dramma*

Alceste di Samuele, ultima pièce teatrale di Alberto Savinio, alias Andrea de Chirico, fu pubblicata a Milano da Valentino Bompiani il 27 maggio 1949, nel nono volume della collana «Pegaso Teatrale» e risultò vincitrice nello stesso anno del Premio *Re degli Amici*, con una giuria della quale facevano parte Corrado Alvaro e Massimo Bontempelli¹. Il 1 giugno 1950 l'opera debuttò sul palcoscenico del Piccolo Teatro di Milano, per la direzione di Giorgio Strehler, con scene e costumi dello stesso Savinio e Lilla Brignone nel ruolo di protagonista. La messa in scena si rivelò tuttavia un tragico fallimento: disapprovazione e dissensi da parte sia del pubblico, che disturbò lo spettacolo con fischi e rimbrotti, sia della critica, che il mattino seguente stroncò pesantemente la rappresentazione sancendone l'insuccesso. Dopo undici repliche il dramma venne tolto dal cartellone del Piccolo e non riapparve più in scena fino al 1999, nella riproposizione di Luca Ronconi al Teatro Argentina di Roma².

La rappresentazione era stata preceduta, a partire dal 1945, da una serie di interventi giornalistici in cui Savinio, illustrando il suo progetto, raccontava di avere tratto lo spunto del dramma da una vicenda realmente accaduta al direttore di un'importante casa editrice musicale viennese al tempo degli inasprimenti razziali di Norimberga. Uno di questi articoli, apparso su *Sipario* nel maggio 1947 con il titolo *Come nacque Alceste di Samuele*, venne poi ripreso dall'autore e in parte inserito nella premessa

¹ TINTERI 1993, pp. 165-166.

² LIZZA VENUTI 2004, pp. 5-6. Si veda anche l'intervista a Luca Ronconi, curata da Mario Di Giuseppe, pubblicata nel programma di sala e ora disponibile al sito http://www.lucaronconi.it/ronconi/programmi_di_sala/alcestioo1.pdf.

dell'edizione a stampa del dramma³.

Savinio riferisce di aver incontrato il personaggio in questione nell'autunno del 1942 quando, in qualità di critico musicale per il quotidiano «Il Popolo di Roma», seguiva la preparazione della messa in scena del *Wozzeck* di Alban Berg, per la prima volta rappresentato in Italia dal maestro Tullio Serafin, presso il Teatro Reale dell'Opera di Roma, nonostante la resistenza fascista e le pressioni ricevute dalla Germania nazista che nel 1937 l'aveva messo all'indice in quanto 'arte degenerata'⁴.

Durante le prove, Savinio notò in sala un uomo sconosciuto «impastranato e occhialuto», che immediatamente catalizzò la sua attenzione per il fatto di essere visibilmente «*carico di fato*»⁵. L'amico compositore Roman Vlad gli spiegò che si trattava del dottor Alfred Schlee (la cui identità, a partire dal 1947, Savinio cela sotto le falsi iniziali di P.S.), direttore di una delle maggiori case musicali viennesi ed editore del *Wozzeck*, «giunto da Vienna a Roma per recare il conforto della sua presenza a un'opera edita dalla sua casa»⁶. Sua moglie, ebrea, si era uccisa per sottrarre il marito alla penosa scelta di divorziare da lei oppure rinunciare alla carriera professionale.

Da questo fatto di cronaca Savinio sostiene di aver tratto ispirazione per la sua rivisitazione del mito⁷, trasfigurato e calato nel-

³ Savinio in TINTERRI 1991, pp. 11 e 25-26. Per altri interventi dello stesso Savinio cfr. anche *Alceste di Samuele*, «Il Tempo», 21 Gennaio 1945, ripubblicato con qualche variante col titolo di *Alceste seconda* in «La Lettura», 19 ottobre 1946; *Come nacque Alceste di Samuele*, in «Sipario» XIII (maggio 1947); *Genitori e figli*, «Corriere d'informazione», 17 gennaio 1948; *Ercole oggi*, «Corriere d'informazione», 22-23 gennaio 1948; *Famiglia*, «Corriere d'informazione», 18 maggio 1949; *Orfeo dentista*, «Corriere d'informazione», 18 maggio 1950. Un'anticipazione di *Alceste di Samuele* apparve in «Fiera Letteraria», 7 agosto 1947.

⁴ Il *Wozzeck* era infatti, a detta dello stesso Savinio, un'opera «contemporanea», «di pretto carattere espressionista, ossia un esempio di ciò che gl'igienisti dell'arte vogliono rigorosamente vietare e che del resto danno come 'superato'» (cfr. A. SAVINIO, *Ricordi del teatro lirico*, in «Nuova storia contemporanea», vol. 6, fasc. 6, 2002, pp. 82-86).

⁵ SAVINIO, *Come nacque Alceste di Samuele* (citato sopra alla n. 3).

⁶ SAVINIO, *Alceste seconda* (citato sopra alla n. 3).

⁷ Per la genesi del dramma potrebbe avere avuto un ruolo rilevante anche il suicidio (avvenuto a Modena il 29 novembre 1938) dell'editore Angelo Fortunato Formigini, di origini ebraiche, per il quale Savinio aveva lavorato, traducendo *Le dame galanti* di Brantôme (1937).

la storia borghese di Paul e Teresa Goerz, e ambientato a Monaco di Baviera, dove scorre l'Isar, il fiume in cui la protagonista si dà la morte.

2. *Il modello mitico*

Il dramma si articola in due parti, senza indicazioni di suddivisioni interne in scene. Nella prima parte, che si svolge interamente nel salotto di casa Goerz, si succedono le seguenti vicende-chiave: l'arrivo della telefonata dal Ministero, che intima a Paul di scegliere fra il divorzio e il licenziamento; il ritrovamento della lettera d'addio con cui Teresa annuncia la sua scelta sacrificale, come una liberazione per sé e per il marito (dapprima è Paul a leggere la lettera, poi prende a parlare il ritratto stesso di Teresa appeso in salotto); l'epifania di un moderno salvatore, Franklin Delano Roosevelt, il quale, pur essendo di fatto già morto, è ancora dotato di spiriti vitali che gli lasciano un residuo di vita; segue l'annuncio della sua missione, il cui scopo è di riportare Teresa dal regno dei morti.

All'inizio della seconda parte la scena si trasferisce nel *Kur-saal* dei morti, dove sono ospitati «quelli che hanno da liberarsi da una forte personalità, da una personalità compatta»⁸, ovvero i defunti che stentano a morire, in quanto la fama di cui godono nel mondo dei vivi impedisce loro l'annullamento totale. Lì Roosevelt ottiene di riportare nel mondo Teresa. La scena si sposta quindi nuovamente nel salotto di casa Goerz, dove hanno luogo in successione: il ritorno in terra di Roosevelt; la riapparizione successiva anche di Teresa, come fuoriuscita dalla cornice del suo ritratto, e la sua lezione ai vivi sulla morte; lo spegnersi definitivo di Roosevelt; la morte di Paul che Teresa accompagnerà amorevolmente nell'aldilà, dopo avergli spiegato che è meglio riunirsi nella morte che nella vita; il progressivo allontanarsi di tutti i personaggi dalla scena ad eccezione dei due vecchi genitori di Paul,

⁸ Savinio in TINTERRI 1991, p. 128 (da questa edizione sono tratte le citazioni qui a seguire). Sulle scene relative al regno dei morti si veda POLICASTRO 2005.

che riprendono la loro immobile esistenza di sempre.

Nella prima parte il personaggio di Alcesti è espressamente citato come modello. L'Autore, che è pirandellianamente uno dei personaggi del dramma, racconta che non appena questo episodio di cronaca gli fu raccontato dall'amico Blod (si tratta dello pseudonimo sotto cui si nasconde il musicologo Roman Vlad), davanti ai suoi occhi si delineò immediatamente una figura, quella mitica di Alcesti: una figura «alta, trasparente», nell'aspetto di «una statua di cristallo», una «statua di luce» (p. 26). Nell'intuizione dell'Autore il mito è dunque anzi tutto sentito come la forma immutabile e incorruttibile in cui la materialità opaca della vita che fluisce si cristallizza, acquistando trasparenza e permanenza.

Più avanti, Paul, mentre legge la lettera con le ultime parole della moglie, viene consolato dall'Autore, che di nuovo ritorna con alcuni approfondimenti sull'analogia fra la sua storia personale e quella di Alcesti:

GOERZ: Che c'entra Alcesti?

AUTORE: Se una persona ha diritto di entrare terza fra noi, questa è Alcesti. La vita, questo gioco di figure e di fatti, sembra agitata dal caso. Forniti di strumenti ottici più acuti, scopriremmo dentro l'apparente confusione una certa quale regolarità. Riconosceremmo tra le innumerevoli figure alcune che si ripetono, perché partecipano di una medesima specie. [...] Dai tempi precedenti il tempo storico, attraverso millenni e millenni non storicizzati, e attraverso millenni e millenni storicizzati soltanto ora noi abbiamo la riprova che Alcesti non è un individuo ma una specie. Conoscevamo Alcesti di Pelia: ora conosciamo Alcesti... Il papà della signora è ancora in vita?

GOERZ: No.

AUTORE: Come si chiamava?

GOERZ: Samuele.

AUTORE: Ora conosciamo Alcesti di Samuele... (p. 45).

Tra mito e realtà Savinio immagina dunque un doppio movimento, di 'demitizzazione e rimitizzazione' al tempo stesso⁹: da una parte, l'abbassamento dell'aura classica in cui la tradizione

⁹ L'osservazione è di CASCETTA 1995, pp. 1406-1407.

può aver ingessato il mito attraverso il suo reinnesto nella realtà; dall'altra, la trasvalutazione della realtà attraverso una lente che ne porta alla luce gli aspetti più reconditi, determinando nella realtà un'irruzione di verità.

Il mito di Alcesti viene nuovamente citato quando, più tardi, si presenta in scena l'ex-presidente degli Stati Uniti Franklin Delano Roosevelt, al quale viene affidato il compito che fu di Eracle: quello di recarsi nell'al di là per riportare in vita Teresa. Del resto, osserva l'Autore, non hanno Eracle e Roosevelt entrambi contribuito, ciascuno a proprio modo, a 'mondare' il mondo dal male?

AUTORE: Piano, signor Presidente. Una cosa per volta. [...] Ora le tocca fare da Ercole.

ROOSEVELT: Perché da Ercole?

AUTORE: Perché lei, signor Presidente, è l'Ercole del nostro tempo. Non se n'era accorto?

ROOSEVELT: È un bel complimento.

AUTORE: Proprio questa la ragione perché lei stasera è a teatro. Proprio questa la ragione perché lei, morto, è ancora in vita. [...] Poiché stasera, in questo teatro, si sta ricostituendo nella sua integrità la storia di Alcesti, io sapevo che al momento buono Ercole, ossia lei, sarebbe arrivato. E l'aspettavo.

[...]

ROOSEVELT: Davvero lei ha così buone speranze nella mia muscolatura?

AUTORE: Qui non si tratta di muscoli. Anche lei, come Ercole, ha lavorato a mondare il mondo dal male.

ROOSEVELT: Mondare?

AUTORE: Pulire.

ROOSEVELT: Questo sì. Molto interessante. (pp. 89-90).

[...]

AUTORE: Conosce *l'Alcesti*? [...]

ROOSEVELT: Ha detto *l'Alcesti*?

AUTORE: Sì, di Euripide.

ROOSEVELT: L'avrò anche letta a scuola, ma chi se la ricorda?

AUTORE: Alcesti non si può dimenticare, non si deve dimenticare. Quello che Alcesti ha fatto, è degno di non morire mai nella memoria degli uomini. Con tutto ciò, a parer mio, il personaggio principale dell'*Alcesti* non è Alcesti ma Ercole. Fra uno che compie una grande azione o perché ci è costretto o perché ci ha un tornaconto personale, e uno che compie una grande azione senza esserci costretto da nulla e senza averci un tornaconto personale, io la qualità

di protagonista la do al secondo. Ercole, venuto a conoscenza del lutto che ha colpito la casa di Admeto, si offre di scendere fra i morti per riprendere Alceste e restituirla a suo marito e ai suoi figli. Quale motivo personale spinge Ercole? Quello di riparare una *gaffe*. Piccolissimo. Il resto è tutto bontà, generosità, altruismo. (pp. 97-98).

In questo dialogo viene espressamente citato, accanto al personaggio mitico di Alceste, anche l'omonimo dramma euripideo, del quale l'Autore, secondo una tendenza ravvisabile in altre riscritture novecentesche, pone in rilievo il ruolo protagonista di Eracle¹⁰.

Fin qui la traccia del modello è nitidamente percepibile, e nella prima parte del dramma l'autore ha cura di mantenere viva nel lettore la consapevolezza delle corrispondenze fra mito antico e attualità. Tuttavia, con il procedere dell'azione drammatica, le correzioni e le distanziazioni si fanno sempre più massicce, fino al rovesciamento che ha luogo nel finale, quando Teresa ritorna in vita al solo scopo di trascinare anche il marito nella morte, come suprema liberazione dal male di vivere. E tale rovesciamento rispetto al vischioso modello è consapevole, studiato nei minimi dettagli, frutto di un'operazione intellettuale sofisticatissima. Uno degli aspetti più interessanti della riscrittura di Savinio consiste appunto in questa sua tensione dinamica con l'ipotesi, che dopo una partenza 'in sordina', acquista rilievo a poco a poco fino ad esplodere nel finale. Precisamente al rapporto con il dramma euripideo sono dedicate le riflessioni che qui seguono.

3. *La protagonista femminile*

Nelle riscritture anteriori a Savinio era diffusa la tendenza a nobilitare in vario modo la vicenda drammatica, soprattutto in relazione a quei personaggi il cui statuto di eroi tragici appariva

¹⁰ Così anche in *Le mystère d'Alceste* di Marguerite Yourcenar, che nel suo *Exame* osservava: «lo si voglia o meno, il mistero di Alceste diventa per noi un mistero di Ercole» (YOURCENAR 1988, p. 259; cfr. in proposito TELÒ 2004). E si veda inoltre l'alone mitico che circonda Eracle fin dal suo primo apparire in scena nella riscrittura di Hugo von Hoffmansthal (cfr. MARELLI 2004, pp. 525-26).

ai moderni indebolito o addirittura compromesso da comportamenti inadeguati, come Ferete e Admeto nella scena del loro aspro agone verbale, oppure l'Eracle comasta a colloquio con il servo¹¹. A questo proposito Savinio procede in direzione opposta: il dramma è costantemente in bilico fra farsa e tragedia, tra *pathos* e ironia, e ripetutamente l'equilibrio si spezza a favore del prevalere dell'elemento comico-grottesco su quello patetico. L'autore ha dunque colto e sviluppato quelle potenzialità che nell'ipotesi euripidea erano presenti solo *in nuce* e che le rielaborazioni moderne tendevano per lo più ad appiattare su un'intermedia tonalità lirico-elegiaca. Del resto, le mescolanze dei registri stilistici, che fondono il serio con il comico, erano state sancite dalle avanguardie storiche, e Savinio si muove a questo riguardo con assoluta disinvoltura.

Uno degli aspetti di più evidente innovazione rispetto all'archetipo è rappresentato dalla caratterizzazione della protagonista femminile. Alceste in Euripide dà una sobria motivazione della propria scelta di morte, articolandola in due brevi formulazioni tra loro strettamente connesse. La prima di queste esprime un punto di vista tutto sommato tradizionale, che impone alla donna il rispetto nei confronti del coniuge, tanto più se quest'ultimo è anche re: «Muio perché t'onoro» (ἐγὼ σε πρεσβεύουσα ... θνήσκω v. 282-284), proclama la regina ad Admeto. La seconda spiegazione è più profonda, pur nella sua essenzialità estrema, e su di essa Euripide ha voluto che cadesse l'accento: «Non ho voluto vivere senza di te, con i figli orfani» (οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσα σοῦ | σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν vv. 287-288). Per Alceste una vita senza Admeto, pur nella possibilità – espressamente evocata ai vv. 285-286 – di sostituirlo con un altro nuovo marito tra i nobili di Tessaglia, è dunque un ἄβιος βίος, una vita non-vita, che non merita d'essere vissuta. Si tratta di una sofisticata variazione – convertita al femminile – del principio ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι, del «bene vivere o bene morire», che ha

¹¹ Il fenomeno è soprattutto evidente nelle critiche di Wieland all'indirizzo di Euripide e nel suo espresso proposito di «abbellire» l'originale greco (cfr. MARELLI 2004, in part pp. 454-456 e 490-501); per altri analoghi approcci drammaturgici si rimanda a PADUANO 2004, pp. 348-351 (e cfr. anche RESIDORI 2004 e SUSANETTI 2004).

spinto, ad esempio, un eroe a tutto tondo come l'Aiace sofocleo a scegliere la morte. Sia Aiace che Alcesti amano la vita (lo dimostrano gli accorati appelli alla luce del sole che entrambi questi personaggi pronunciano prima di andare incontro alla morte)¹², ma, secondo una concezione che risale in definitiva a una comune matrice eroico-aristocratica, essi non possono accettare una vita depauperata (nel caso di Alcesti un'esistenza affettivamente *dimidiata*, priva del marito e con i figli orfani, nel caso di Aiace una vita depauperata della buona fama nonché della stima del padre e dei suoi simili). Questa consapevolezza che ad Alcesti (come ad Aiace) è chiara fin dal momento della sua scelta, sarà fatta propria da Admeto solo al termine del suo personale percorso di apprendimento, in un processo che rappresenta una sorta di variante del precetto eschileo del *pathei mathos*: ai vv. 935-961, appena prima della restituzione di Alcesti ad opera di Eracle, Admeto nel celebre monologo dell' ἄρτι μανθάνω esprimerà – con più ricche motivazioni – quello che Alcesti aveva sinteticamente enunciato in un verso e mezzo come motivo della sua scelta, arrivando alla paradossale conclusione che il destino di Alcesti, sul quale si è finora pianto, è in realtà di gran lunga migliore del suo, e la scelta di lei si è mostrata come la più lungimirante. Ad Alcesti spetterà infatti la sorte più desiderabile (la fine degli affanni e la buona fama), a lui invece quanto v'è di peggiore al mondo (una vita vuota e infelice, nel disprezzo dell'intera comunità e perfino dei suoi stessi figli)¹³.

A fronte del ritegno dell'eroina euripidea nel parlare delle ragioni interiori che l'hanno spinta al sacrificio, Teresa, invece, di giustificazioni ne fornisce ben tre: due nella prima parte del dramma, nelle parole d'addio al marito, e la terza nel finale, nella sua lezione ai vivi dopo l'esperienza dell'oltretomba. Uno dei motivi che la protagonista enuncia all'inizio del dramma per giustificare la sua scelta è il desiderio dell'atto eroico, del bel gesto, cercato con una certa qual sensibilità d'artista e persino ostentato

¹² Cfr. Soph. *Ai.* 856 sgg. e Eur. *Alc.* 244 sgg.

¹³ Agisce naturalmente, nella presa di consapevolezza di Admeto, il precedente scontro verbale con il padre Ferete: cfr. in proposito PADUANO 1993, pp. 33-35.

con vanità di femminile rivendicazione. Nell'augurarsi che il marito non sopraggiunga all'improvviso a casa, vanificando l'accurata preparazione della sua morte, la donna così si esprime:

RITRATTO: Vorrei continuare. Ma se continuo, tu ritorni dal ministero e mi trovi ancora qui. Sarebbe un guaio. Tu, qui, ad un tratto, la tua faccia, i tuoi occhi, le tue mani, saresti un sasso in una tela di ragno. E alla mia tela di ragno io ci tengo. Ci ho lavorato a lungo, con pazienza. E mi par riuscita bene. Mi farà onore. Io, lo sai, non sono donna da contentarmi del marito, della casa, dei figli. Io volevo far qualcosa di mio, di proprio. [...] Ecco che anch'io ho trovato una cosa da fare. Una cosa 'mia'. E che cosa! Cara mi costa. Ma davanti a tanta 'cosa', come badare a spese? Ora anch'io mi posso dire artista. Opera grande [...] Questo mio capolavoro, per di più, non rimarrà sconosciuto. Perciò, Paul, stattenne lontano. Non venire! Non venire! Me, eroina, la tua sola presenza tornerebbe a fare di me uno straccio di donnetta [...] Una parola all'orecchio: in questo mio sublime sacrificio, non riesco a determinare quanto c'è di eroismo e quanto di vanità. (pp. 60-62).

In Euripide la fama e lo statuto eroico di Alceste sono ripetutamente ribaditi nei commenti dei personaggi che la circondano (l'ancella e il servo, Admeto stesso, Eracle e soprattutto il Coro di cittadini di Fere, che funge da portavoce della collettività, cui è per l'appunto affidata la conservazione della fama); tuttavia questo motivo non viene da Euripide espressamente attribuito ad Alceste come movente del sacrificio, nonostante l'eroina euripidea si dimostri ben consapevole della sua *arete* (si veda in particolare il suo ultimo commiato ai vv. 323-325: «Tu, marito mio, ti puoi vantare di aver sposato la migliore delle donne, e voi, figli miei, di essere nati dalla migliore delle madri»). Savinio ha dunque liberamente sviluppato, attribuendolo all'eroina e non alla voce della collettività, un tema importante del modello: quella dimensione eroica che Euripide aveva forgiato per Alceste attraverso i commenti dei suoi famigliari e anzi dell'intera comunità di Fere¹⁴, è ora narcisisticamente fatto proprio dalla protagonista, che entra in consapevole competizione con il mondo degli uomini.

¹⁴ Sulla costruzione di Alceste come personaggio eroico, mi permetto di rimandare a quanto ho scritto in PATTONI 2008, pp. 1225-1260.

Senonché, il desiderio dell'impresa eroica, che mira a fare di Teresa un personaggio a tutto tondo sulla traccia del modello antico, è soltanto una delle motivazioni, destinata a rimanere confinata alla prima parte del dramma, per finire anzi svuotata di significato nel proseguo della vicenda. In realtà, sotto la vanità del gesto sublime, a spingere Teresa c'è il desiderio di morte come strumento di liberazione dalle maglie opprimenti del regime nazista. E il fiume, a cui si è affidata, viene da lei percepito come una via di fuga verso la libertà:

GOERZ (*leggendo la lettera della moglie*): «Mi serviva una via d'uscita. Ho scelto il fiume. [...] Il suo movimento instancabile mi ispirava fiducia. Rispondeva a un mio desiderio sempre più urgente. Questa città nella quale noi viviamo è soffocata dalla terra. Guarda una carta. Siamo nel cuore dell'Europa. Terra da ogni parte. Terra, terra. E la terra strozza l'uomo, lo istupidisce, lo porta alla disperazione. [...] I fiumi li chiamano strade che camminano. Che immagine indovinata! È la sola via che mi rimane aperta. Con quale altro mezzo andarmene da qui? [...] Quando tu avrai finito di leggere questa lettera, io avrò raggiunto finalmente quello che ho sempre desiderato, e che finché stavo in questa terra soffocata dalla terra non potevo avere: la [...] libertà! [...] Prenderò il fiume come si prende il treno [...] io non sono una donna che si ammazza: sono una donna che 'libera se stessa', 'che salva se stessa' [...] mi affido alla morte, mi affido a un amico». (pp. 46-56).

Affiora nello scritto di Teresa il motivo tipicamente saviniano del *cupio dissolvi*, bramato perché s'identifica con la libertà. Ma anche questa motivazione, come la precedente, subirà un processo di svuotamento nella seconda parte del dramma, rivelandosi puramente illusoria. Il vero movente emergerà soltanto alla fine, nel lungo discorso che la donna tiene al ritorno dal regno dei morti¹⁵, nel quale affiorano elementi che rimandano alla *noluntas* schope-

¹⁵ Teresa ritorna precisamente dalla cornice del suo ritratto, appeso al muro del salotto, ma che dietro s'apre come una voragine sul regno dell'Oltretomba. Si noti che mentre Alceste ritornava in scena silenziosa e muta, portando chiusa in sé la sua segreta esperienza dell'Oltretomba, Teresa, al contrario, dopo aver esordito con una risata (c'è il meccanismo del capovolgimento rispetto alla vita: «Anch'io come tutte le creature, esordii nella vita con un grido. Ora, in questa mia *rentrée*, esordisco con una risata») tiene una lunghissima lezione ai vivi sulla morte.

naueriana: ed è precisamente l'attrazione per la morte e la svalutazione della vita, un impulso che diventa cosciente a partire da uno di quei momenti – che capita ad alcuni di avvertire prima o poi nel corso dell'esistenza – in cui si è assaliti dalla struggente consapevolezza che il tempo a nostra disposizione si sta abbreviando, e si comincia a intravedere in fondo alla via che ancora rimane da percorrere l'unico destino di cui si possa con certezza dire: la morte. Per Teresa questa consapevolezza era affiorata diciotto anni prima, con la maternità: prima d'allora Teresa era figlia, e in quanto tale davanti a sé vedeva solo la vita; dopo aver ceduto la vita a Ghita, ella ha varcato il *discrimen*, passando al secondo percorso, quello in cui la meta è soltanto la morte. Teresa si è dunque uccisa «per affrettare il destino: per impazienza della promessa»:

TERESA: Dolce follia per la nascita di Ghita io sentii, poi per quella di Claus, e le cure per allevare i nostri figli non me le sono risparmiaste. Eppure, non so, forse perché meno accecata delle altre madri da quella cortina di carne che la maternità cala davanti agli occhi della donna, io, di là dalla dolce follia, di là dalle cure, vidi distintamente in fondo alla mia strada la luce della vita tramontare, e sorgere l'ombra della morte. Spaventata? Preoccupata? No. Contenta. profondamente contenta. Come della sola verità intravista. Come della soluzione che mi apriva la sua porta. capisci ora come ben preparata io ero alla morte? Capisci ora perché la morte non era per me quella spaventosa sorpresa che è per altri? Capisci ora perché io non solo non temevo la morte, ma la sentivo come il mio vero destino? [...] La ragione vera, e che ora, nella nostra piena identità, non ho più motivo di nasconderti, è che io mi uccisi per affrettare il destino: per impazienza della promessa... (pp. 184-185).

Il sacrificio di Teresa acquisisce dunque un significato del tutto nuovo, che ha radici nella filosofia schopenhaueriana¹⁶: con la sua morte volontaria Teresa vuole andare oltre la realtà terrena, oltre gli enti e i fenomeni, velo ingannatore alla realtà 'vera', intima ed autentica, per perdersi nella pace del Tutto o nel Nulla, nella volontà di vivere fuori dal tempo e dallo spazio.

¹⁶ Sugli influssi della *noluntas* schopenhaueriana in Savinio si è soffermato PADUANO 1991, pp. 1787-1805.

Questo si dimostra, in ultima analisi, come l'unico movente. Infatti il motivo della fama, che Teresa aveva enunciato nella prima parte del dramma, si smaschererà come un clamoroso errore di prospettiva dei viventi, che ai morti fa solo male: la memoria di cui godono nel mondo dei vivi, infatti, li trattiene, loro malgrado, ancora in vita e ritarda soltanto quel loro tanto atteso e inesorabile morire per sempre, che è l'unico desiderio a cui aspirano. Savinio capovolge, dunque, un tema importante dell'archetipo euripideo, dove la forma di consolazione più valorizzata dal Coro era in definitiva la fama, il κλέος di cui la regina avrebbe goduto dopo la morte, un motivo notoriamente portante nella cultura greca antica¹⁷.

Quanto al movente della morte per acqua come liberazione dai mali del nazismo, anche qui Teresa dovrà costatare il fallimento del proprio progetto: il fiume non si dimostra affatto l'amico liberatore che lei si era immaginata. Anzi, le ha usato violenza, tradendo la sua fiducia e facendo di lei la sua prigioniera:

TERESA: Pensavo a quel viaggio liquido come al viaggio più bello... Subito la smentita. Che accoglienza il liquido amico! Come uno schiaffo. Un gran sputo in faccia. Volle la lotta. Giù, su, sbattuta a destra, a sinistra. [...] Mi trattò così male – così diversamente da come mi aspettavo – che io, che avevo fermamente creduto di trovare un amico e un alleato, lo odiai subito, per un improvviso capovolgimento dei sentimenti, come non avevo mai odiato nessuno. Tanto più lo odiai, in quanto mi aveva tradito; aveva tradito la mia aspettazione, la mia speranza, la fiducia che avevo riposta in lui. [...] Mi aveva presa in trappola. Ci ero cascata. [...] Ero la sua schiava – io che mi ero affidata a lui per non essere schiava; ero la sua prigioniera – io che mi ero affidata a lui per non essere prigioniera; ero la sua vittima – io che mi ero affidata a lui per non essere vittima. [...] Gli fu facile rotolarmi [...]. Io che avevo sognato un viaggio di liberazione, portata a braccio da un amico forte e generoso, sotto le stelle; sotto il

¹⁷ Per il motivo del *kleos* di Alceste, oltre al secondo e quarto stasimo, cfr. anche Eur. *Alc.* 150 ἴστω νυν εὐκλεῆς γε κατθανουμένη, 938 πολλῶν δὲ μόχθων εὐκλεῆς ἐπαύσατο. Si veda per contro il comportamento dei genitori, evidenziato in negativo da Alceste ai vv. 290-292: «Tuo padre e tua madre ti hanno tradito (προῦδοσαν: cfr. le parole di Alceste al v. 180: προδοῦναι ... σ' ὀκνοῦσα), pur essendo arrivati a un punto della vita in cui sarebbe stato bello per loro morire (καλῶς μὲν αὐτοῖς κατθανεῖν), bello salvare un figlio (καλῶς δὲ σῶσαι) e gloriosamente morire (εὐκλεῶς θανεῖν)».

cielo puro e sconfinato; alla volta dell'orizzonte marino, scortata dal vento. Scesi, scesi, scesi, toccai il fondo. (pp 169-171).

C'è dunque come una sorta parabola nella costruzione del personaggio di Teresa: la fase ascendente, nella prima parte del dramma, corrisponde al suo costruirsi come carattere, con la compattezza e l'icasticità dell'eroina a tutto tondo (e qui abbiamo una variante storica ben caratterizzata dell'archetipo); la fase discendente, il cui *incipit* coincide con lo sprofondare del suo corpo morto nel fiume, evocata nel passo citato sopra («Scesi, scesi, scesi, toccai il fondo»), corrisponde invece alla progressiva disillusione, al desiderio di annullamento, fino a trasformarsi in ombra, in soffio. L'idea saviniana del morire sembra essere, infatti, quella di un disgregarsi della compattezza, di uno sciogliersi, che egli mutuava dai presocratici (espressamente citati nel dramma). Non a caso, in fondo alla cornice del quadro, prima che vi affiori la colonna d'aria che porta sul vertice Teresa, si ode dapprincipio, sempre più insistente, un «gorgoglio primordiale»; quindi – recita la didascalia – «sale e si gonfia, come dal fondo di un cratere, un metafisico catarro» (p. 163).

In questa prospettiva, la preoccupazione per il futuro dei figli, espressa dall'eroina euripidea ai vv. 300-319, risulta del tutto fuori luogo: è qui evidente l'intento di smontare un punto importante dell'archetipo euripideo. Il primo segnale di questo consapevole distacco è già nella lettera. Se Alceste andava incontro alla morte non appena aveva affidato i figli al padre, ricevendone assicurazioni sul loro futuro (Eur. *Alc.* 371-391), Teresa, dopo aver parlato a lungo di se stessa e delle sue motivazioni al suicidio, dedica ai figli solo le seguenti parole, a conclusione del suo testamento spirituale:

TERESA: Addio, Paul. Per i ragazzi non ho da farti raccomandazioni.
Tu sai meglio di me che bisogna fare per i ragazzi. Addio. (p. 62).

Una volta risalita dal regno dei morti, Teresa manifesta più volte il suo disinteresse nei confronti dei figli. Di fronte al pianto di Claus ella così motiva la propria indifferenza:

TERESA: Sento piangere, chi piange? [...] E' Claus. Il mio piccolo Claus. Il mio bambino... Una volta, se vedevo il sorriso spegnersi sulle labbra del mio bambino, era uno schianto. E ora, sento piangere il mio bambino e dico: «Un rumore. Un rumore inutile. Un rumore fastidioso». E a lui, al mio bambino, dico: «Non faticare inutilmente. Non serve». Così io sono, ora. Non posso essere diversamente. Non posso fingere. Legami più non ci sono tra me e queste creature nate da me. (p. 174).

Per altro, come Teresa aveva immaginato, il pianto di Claus finisce presto: non appena ella impone all'Autore di allontanare dalla scena i due ragazzi, il loro dolore appare subito acquietarsi. Recita, infatti, la didascalia: «L'Autore è riuscito a spingere Ghita e Claus fuori di scena. Si sentono le voci allegre dei due ragazzi che si allontanano» (p. 175).

Più tardi, dopo che Paul è morto, Teresa ritorna sullo stesso motivo, nell'intento d'annullare nel marito la preoccupazione per i figli, che potrebbe rendergli doloroso il distacco dalla vita:

TERESA: No. Non possono stare assieme a noi i nostri figli, non devono. Non possiamo stare insieme ai nostri figli, non dobbiamo. Il nostro passo è diverso, il nostro ritmo. Sì. Nella vita figli e genitori stanno assieme. Anche noi siamo vissuti assieme con i nostri genitori. Ma è un errore. E' assurdo. [...] Gli uomini, fino a un certo punto, percorrono un cammino di vita, e vivere è la meta del loro cammino. Gli uomini allora sono figli. Ma, a partire da quel punto, la meta del cammino della vita non è più la vita: è la morte. Gli uomini allora sono genitori. [...] Una cosa segnala il passaggio dalla strada della vita alla strada della morte: la nascita dei figli. (p. 183).

La preoccupazione per il futuro dei figli che in Euripide era fatta propria da Alceste nella lunga *rhesis* in cui chiedeva al marito di non risposarsi (vv. 299-319) è dunque da Savinio attribuita all'elemento maschile della coppia. La fondatezza dell'opinione di Teresa sul rapporto fra genitori e figli sarà confermata alla fine del dramma dall'atteggiamento stesso dei due ragazzi, che ancora una volta costituisce un consapevole rovesciamento rispetto all'archetipo. In Euripide lo spettatore assisteva al lamento di Eumelo sul cadavere della madre, traboccante di straziante sensualità (vv. 393-415); e del dolore dei figli parlava anche Admeto ai

vv. 947-948: «I figli si getteranno alle mie ginocchia, piangendo la loro madre». Alla fine del dramma di Savinio, invece, Ghita e Claus (che sono più grandi rispetto ai figli di Alceste, avendo rispettivamente diciotto e dodici anni) hanno perso totalmente il ricordo dei propri genitori, a tal punto che Ghita arriva ad ipotizzare di essere stata generata per fecondazione artificiale e propugna un tipo di «Umanità» nuova, «atomica», in cui – recisi i legami con i rispettivi padri – tutti gli uomini saranno veramente fratelli:

AUTORE (*salutando Ghita che sta per uscire dal teatro*): Buonasera, signorina Goerz.

GHITA (*si volta*): Mi conosce?

AUTORE: Abbiamo sì può dire passato la serata assieme. Questo è suo fratello.

CLAUS (*si volta anche Claus*): Conosce anche me?

AUTORE: Sicuro. Non capisco questa loro sorpresa. Loro sono i figli di Teresa Goerz. La seconda Alceste. Quella eroica donna che sacrificò la vita per salvare il proprio marito: vostro padre.

GHITA: Nostro padre? Io credevo di essere stata concepita per fecondazione artificiale. Claus è più giovane. Forse lui ha più memoria.

CLAUS (*si sforza di ricordare, poi scrolla la testa*): No.

AUTORE (*indica il ritratto*): Del resto ecco là vostra madre.

GHITA E CLAUS: Nostra madre?

AUTORE: Voglio dire il ritratto di vostra madre.

GHITA (*guarda attentamente il ritratto*): C'è un ritratto là dentro?

CLAUS (*guarda anche Claus*): È una cornice vuota.

AUTORE (*guarda il ritratto, interdetto. Sta per replicare. Cambia idea*): È vero. Chissà dove avevo la testa...

GHITA: Del resto che vuole che ce ne facciamo di queste anticaglie?... Scusi. Ho fretta. Ho ancora da terminare il mio rapporto sulla fecondazione artificiale.

AUTORE: È un argomento che le sta a cuore.

GHITA: È finalmente l'applicazione pratica del cristianesimo, e vuole che non mi stia a cuore? La famiglia, col padre in testa, era una sopravvivenza feudale e capitalistica, incompatibile con la forma che una volta si chiamava cristiana, e ora noi chiamiamo atomica. Oggi, mediante la fecondazione artificiale che abolisce il padre...

AUTORE: Abolisce il padre?

GHITA: Lo nasconde – è lo stesso – ci stiamo avviando a una umanità nella quale tutti ci sentiremo fratelli. Umanità atomica, o, come si diceva una volta, cristiana. Buonasera. (p. 192).

E se nell'ultimo stasimo del dramma il Coro euripideo, precorrendo la trasformazione della regina in benefico nume tutelare, parlava della sua tomba non come un tumulo qualunque (μηδὲ νεκρῶν ὡς φθιμένων χῶμα νομιζέσθω τύμβος σᾶς ἀλόχου vv. 995-997), ma come un *sema* degno di onori divini, destinato a divenire oggetto di memoria e di culto per i viandanti (θεοῖσι δ' ὁμοίως τιμάσθω, σέβας ἐμπόρων 997-998), in Savinio nessun segno sulla terra, nessun *sema*, rimane più di Teresa alla fine del dramma: dalla cornice appesa al muro scompare il ritratto della signora. E la reazione d'indifferenza di Ghita, che nemmeno ne ricorda l'esistenza («Del resto che vuole che ne facciamo di queste anticaglie?») conferma che l'oblio della defunta è già pienamente in atto. Anche in questo caso la distanziamento rispetto al modello è consapevole e spinta all'estremo, tanto più che il ritratto di Teresa ha funzione equipollente alla tomba di Alceste, presso cui l'Eracle euripideo si era recato per strappare la defunta a Thanatos: punto di contatto tra vivi e morti, la tomba classicamente intesa (come il ritratto di Teresa) è il varco attraverso il quale la morte e i defunti vanno e vengono dall'al di là¹⁸.

Rispetto all'archetipo, Savinio riprende e capovolge anche il tema del ri-matrimonio dei coniugi che, a conclusione del dramma, ne sanciva, mediante il gesto simbolico dello svelamento della sposa, la rinnovata unione. Anche Teresa e Paul si ri-sposano, ma nella morte, ed è nella morte che la loro unione trova sublimazione: «Il nostro 'vero matrimonio' comincia soltanto adesso» proclama Teresa (p. 182), con allusione evidente e consapevole al finale del *Tristan und Isolde* di Wagner¹⁹, in cui i protagonisti trovano il vero amore – quello puro, totale, sublime – nella morte. È Teresa stessa a istituire un parallelo fra la loro situazione e quella dei due amanti wagneriani:

¹⁸ Quest'idea della «sacra porta» richiama l'*Orphée* di Cocteau, dove il mitico cantore discende negli Inferi mediante l'attraversamento di uno specchio, varco attraverso il quale la morte va e viene.

¹⁹ Sull'influsso esercitato in Savinio dalla «concezione wagneriana [...] della morte come luogo privilegiato, se non addirittura esclusivo e necessario dell'esperienza amorosa» si veda PADUANO 2004, p. 348; e cfr. anche PADUANO 1991, pp. 1787-1805.

TERESA: Ricordi, Paul, quando eravamo fidanzati, e si andava all'Hoftheater a sentire il *Tristano*? Prendevamo i posti in piedi. Quattro ore di musica, e tutte in attesa, di preparazione, per quella soluzione, alla fine, quando Isotta ritrova Tristano. Ricordi? Ora è la volta nostra. È il nostro Tristano e Isotta. Una vita di attesa, di preparazione, per questa soluzione. [...] (*L'Autore fischietta: «Col venticel del patrio ciel, d'Irlanda o figlia ove vai tu?»*) (p. 178)²⁰.

Oltre alle suggestioni filosofiche che hanno plasmato questo finale, non è difficile concordare con la lettura in chiave politica proposta da una parte della critica²¹ che ha visto in Teresa la metafora della vecchia Europa, rinunciataria e acquiescente all'annientamento, e nel marito, l'editore musicale che la segue nella morte, il simbolo della tradizione culturale del vecchio mondo e dei suoi antichi valori ai quali essa si prepara ad abdicare.

4. *La maschera del salvatore*

Anche il personaggio del salvatore, analogamente alla protagonista femminile, viene costruito da Savinio con lo stesso meccanismo della ripresa rovesciata.

Nella prima parte le analogie con Euripide sono ricercate e anzi rimarcate con insistenza dall'Autore, ma solo per distanziarsene alla fine. Ercole e Roosevelt sono entrambi personaggi a metà fra due diversi mondi. Ercole è mezzo uomo e mezzo dio, e grazie a questo suo ruolo di intermediario fra i due mondi può affrontare Thanatos; Roosevelt è a metà fra vivi e morti, e per questo può scendere nel *Kursaal* dei morti. Savinio ce lo presenta infatti come appena morto, ma non ancora del tutto acquietato nell'annullamento definitivo: glielo impedisce la sua 'compattezza', che lo trattiene dal disgregarsi, come pure la forza vitale e l'ottimismo

²⁰ È anche possibile che Savinio contaminò qui il mito di Admeto e Alceste con quello speculare di Protesilao e Laodamia, che del resto già lo stesso Admeto implicitamente adombrava in Eur. *Alc.* 348 sgg., a proposito della menzione della statua di Alceste che egli avrebbe fatto riprodurre dai suoi scultori e posta nel talamo, per avere l'illusione di poter ancora abbracciare la moglie. Alcune reminiscenze del dialogo luciano dei morti fra Protesilao e Laodamia sono state rintracciate da BRAVI 1998.

²¹ Per una sintesi, cfr. CASSETTA 1995, pp. 1420-1421.

che ancora in lui perdurano. Solo dopo che il prolungato contatto con il *cupio dissolvi* della vecchia Europa l'avrà contagiato, egli morirà definitivamente.

Rispetto all'archetipo, Roosevelt è tuttavia un *Hercules dimidiatus*: vorrebbe svolgere la funzione dell'eroe euripideo che l'Autore gli ha affidato, ma dal confronto con il modello esce continuamente frustrato e sconfitto. Un caso di conclamata ripresa, con concomitante correzione, è nella scena in cui al Presidente viene offerto da mangiare e da bere dalla Cameriera e dalla Cuoca, che hanno facce così funeree che al malcapitato scompare subito l'appetito. Naturalmente, il lugubre aspetto delle due serve è la trasposizione, da parte di Savinio, del funereo cipiglio del servo preposto alla cura di Eracle, sul cui volto accigliato già l'eroe euripideo aveva richiamato l'attenzione degli spettatori²² (e in questo caso il richiamo all'ipotesto da parte di Savinio è esplicito: «Mutato il sesso e il numero, ecco la medesima scena che si rinnova» sarà il commento dell'Autore [p. 98]):

(La Cameriera viene alla ribalta da sinistra reggendo un vassoio che contiene dei sandwiches, la Cuoca viene da destra reggendo un vassoio con bottiglie e bicchieri. Entrambe hanno facce da funerale. L'Autore accenna a Roosevelt i sandwiches e le bibite.)

AUTORE : Avrà fame e sete: vuol favorire?

(Roosevelt avanza la mano verso i sandwiches, ma vedendo la faccia da funerale della Cameriera ritira la mano. Si volta al vassoio delle bibite e avanza la mano verso un bicchiere, ma vedendo la faccia da funerale della Cuoca ritira la mano.)

ROOSEVELT Grazie (Accenna di nascosto all'Autore le facce della Cuoca e della Cameriera) Semmai più tardi. (p. 91).

Soltanto il reiterato richiamo al modello euripideo da parte dell'Autore indurrà Roosevelt a rifocillarsi suo malgrado: l'intem-

²² Cfr. Eur. *Alc.* 773-778: «Tu! Cosa guardi con l'aria cupa e pensierosa (τί σεμνὸν καὶ πεφροντικὸς βλέπεις)? Un servo non deve essere così scuro (σκυθρωπὸν) con gli ospiti, ma accoglierli con animo affabile. Tu invece, vedendo un amico del tuo padrone, lo ricevi con volto ostile e accigliato (στρυγνῶ προσώπῳ καὶ συνωφρυσμένῳ), preoccupandoti di un lutto estraneo» (la traduzione è di PADIANO 1993, p. 119). Il triplice riferimento di Eracle alla maschera del servo trova puntuale corrispondenza nelle didascalie sceniche di Savinio, che per ben tre volte in poche righe menziona le «facce da funerale» delle cameriere.

perante bere di un Ercole vitalistico ed esuberante si trasforma così nel timido gesto dell'ex Presidente americano di prendere un sandwich e un bicchiere dai vassoi delle due serve, consumando contro voglia un pasto quanto mai frugale:

AUTORE: Signor Presidente, perché non prende un sandwich? (*Roosevelt fa per prendere un sandwich, ma anche questa volta l'incontro del suo sguardo con la faccia funerea della Cuoca, lo induce a portare indietro la mano vuota*) Non lo sapevo tanto timido. Se lei non si abitua a queste facce da funerale, si mette al rischio di far male la sua parte di Ercole. Prenda un sandwich e un bicchiere. (*Roosevelt, con manifesto sforzo, prende un sandwich dal vassoio della Cameriera e un bicchiere dal vassoio della Cuoca*). (p. 96).

Un altro esempio di consapevole distanziamento dal modello è nel tentativo di lotta fisica per il recupero della defunta. L'Ercole euripideo vinceva il dio della Morte in un duello o comunque in uno scontro fisico che aveva luogo nello spazio extrascenico²³. Anche Roosevelt tenta di fare lo stesso, ma inutilmente e con la persona sbagliata: cerca d'afferrare l'ombra del Direttore del Kur-saal (che non è la Morte, ma solo un ex-morto: in realtà un semplice funzionario con compiti di direttore) ed è comunque costretto a desistere:

(*Roosevelt si scaglia al punto in cui la voce dà presente il Direttore. Sferra all'altezza dell'invisibile mascella un cross. Il pugno di Roosevelt traversa il vuoto e il Presidente, trascinato dal braccio, avanza violentemente e cade bocconi*).

DIRETTORE Non contento di aver fatto ridere un morto, lei vuole anche ammazzare un morto!

ROOSEVELT (*Roosevelt, prono sul palcoscenico, i muscoli contratti, cerca di schiacciare qualcuno sotto di sé. La sua voce è strozzata*): Non ti mollo finché non mi lasci portar via quella donna!

DIRETTORE [...] Crede di avermi atterrato e di tenermi sotto di sé [...]. Andiamo! Si tiri su. Non si accorge che sta schiacciando un'ombra?

ROOSEVELT (*Roosevelt si solleva sui gomiti, poi sui pugni, cerca sotto di*

²³ Ad esso allude proletticamente Ercole quando annuncia il suo compito di recuperare Alceste (Eur. *Alc.* 846-849); un'altra allusione è adombrata nell'identificazione di Alceste nel premio vinto da Eracle in una gara ginnica (si tratta evidentemente della lotta con Thanatos: cfr. vv. 1025-1032).

sé qualcosa che con sua meraviglia non trova. Si rimette in piedi). Te ne approfitti perché sei un'ombra. (pp. 139-140).

Alla fine il Direttore gli lascerà riportare tra i vivi Teresa (o meglio glielo farà credere), ma soltanto per accogliere le richieste dei trapassati, che, irritati dallo scompiglio provocato dal Presidente, vogliono allontanarlo quanto prima, soddisfacendo la sua richiesta.

«Nostra Signora la Morte», che Savinio rappresenta come invisibile sulla scena, visibile solo a Teresa e descritta attraverso le sue parole, Roosevelt la incontrerà solo alle fine, perché lei – la Morte – lo raggiungerà di sua spontanea volontà per dargli il colpo di grazia e farlo morire definitivamente. Non solo: se in Euripide era Eracle a ricondurre Alceste ad Admeto, qui Roosevelt arriva in scena per primo e da solo: la rediviva Teresa, fuoriuscita dalla cornice del suo ritratto, sostiene che non è stato affatto Roosevelt a riportarla tra i vivi, ma la Morte stessa, venuta insieme con lei a prendersi la vita dell'ex Presidente insieme con quella di Paul. Roosevelt è dunque solo «un illuso».

E nemmeno ci sarà lotta alcuna fra la Morte e Roosevelt, perché quest'ultimo non solo non è più in grado di reggersi in piedi, ma nemmeno riesce ad accorgersi dell'arrivo della Morte: è stato reso inerte e inoffensivo ancor prima. Ogni scontro eroico alla maniera euripidea è dunque negato già in partenza. Commentando la scena in cui il Presidente, assalito dalla morte invisibile, dapprima si contorce affannosamente, quindi viene sopraffatto e i suoi movimenti pian piano si ammolliano, Teresa osserva: «Questo disgraziato non può lottare: le gambe non lo reggono» (p. 178). La tragedia termina pertanto con il silenzioso trionfo della morte.

5. *Il protagonista maschile*

Per quanto riguarda il protagonista maschile, Savinio ha accentuato – talora ai limiti del grottesco – alcune componenti già presenti nelle riscritture del mito. Ad esempio, una soluzione spesso

utilizzata dai moderni per riscattare Admeto è di deresponsabilizzarlo, presentandolo come non preventivamente informato della scelta della moglie di morire per lui (così, ad esempio, in Wieland, in Alfieri e nella gran parte delle rivisitazioni sei- e settecentesche, come pure nei drammi della Yourcenar e di Raboni). In un numero minore di rivisitazioni moderne, Admeto, una volta informato del sacrificio della moglie, esprime il desiderio di morire lui stesso: lo spunto era già in Euripide, dove Admeto, al di là della sua non chiarita responsabilità morale negli antefatti, così implora Alcesti al v. 382: «Portami con te, in nome degli dèi, portami laggiù!»; e al v. 897, rivolto al Coro: «Perché mi hai impedito di gettarmi nella fossa, di giacere morto insieme con lei? Ade avrebbe avuto due anime fedeli invece di una sola»).

Savinio accetta entrambe le attenuanti per il suo protagonista maschile: Teresa ha deciso di morire all'oscuro di Paul. E Paul, quando viene informato dalla lettera di lei, è preso anch'egli dal desiderio di morire, ma ne viene dissuaso dalle parole dell'Autore:

GOERZ: Morta!

AUTORE: Sì. Ma stia bono! Morta sì, ma perché Lei viva. Non mi faccia perder la pazienza. Lei dunque non può morire.

GOERZ: Vivere neppure. Io...

AUTORE: Non può. Teresa stessa glie lo impedisce... Scusi, la signora Goerz. La signora ora vive in Lei.

GOERZ: In me?

AUTORE: Se Lei muore, uccide la signora. La uccide davvero. (*Stupore di Goerz*) Fa a sua moglie quello che i nazisti non sono riusciti a farle. (*Si fa strada nello stupore di Goerz la persuasione*). Se anche questi scambi, queste trasmissioni, questi «sacrifici» dovessero rimanere senza effetto, vorrebbe dire che i mostri hanno svuotato di valore anche i valori supremi. E questo non è. Non può essere. Proprio Lei vuol diventare lo strumento di questo svuotamento? Proprio Lei vuol diventare l'assassino della signora Goerz?

GOERZ (*Goerz grida come un pazzo*) Io no! Io no! Io no!

AUTORE : Vede?... Si calmi. (p. 52).

Nel complesso, tuttavia, Savinio fa di lui la vera vittima del dramma, in quanto 'agito' dall'inizio alla fine dalle scelte della moglie. Non a caso gran parte delle parole che pronuncia sulla scena sono nella lettura della lettera: non sono dunque parole sue,

ma di Teresa. Per di più egli mostra scarsa lucidità e controllo sulle sue emozioni, tanto che ripetutamente nel corso della lettura l'Autore gli fa notare di non essere all'altezza della situazione:

AUTORE Dottore, sia all'altezza del documento che ha in mano [...]. (p. 46).

E ancora:

AUTORE Lei, con molto garbo, mi ha fatto capire che io ho detto una sciocchezza. Io però, dal mio punto di vista che è diverso e più largo, le faccio notare che le sciocchezze le dice lei. (p. 51).

Anche la sua iniziativa sulla scena è scarsa: quando non è agitato e convulso come un automa impazzito, è rappresentato come ipnotizzato, bloccato, addirittura irrigidito come un albero pietrificato: una statua sulla scena. Come osserva Roosevelt in riferimento a Goetz e ai figli: «Noi in America abbiamo le foreste pietrificate: voi in Europa avete gli uomini pietrificati» (p. 101).

Sulla condizione di inferiorità di Paul rispetto alla moglie si sofferma l'Autore stesso con alcune acute riflessioni, nelle quali il sublime gesto di Teresa viene in definitiva tacciato di prepotenza:

AUTORE Ma che atto di prepotenza pure! La donna ha voluto parità di diritti sociali e politici con l'uomo. Alla Signora Goetz non basta. Va più in là. Supera l'uomo. Costringe l'uomo, il 'suo' uomo, a esserle debitore della vita. Quale maggiore prepotenza? Più che un dolore gravissimo, la signora Goetz ha inflitto a suo marito una incancellabile umiliazione. Riuscirà questo disgraziato a risollevarsi da una tale condizione di inferiorità? (p. 103).

Savinio ha qui colto e portato alle estreme conseguenze il capovolgimento di genere sotteso all'*Alceste* euripidea, un dramma che, mettendo in scena una donna che muore per difendere l'*oikos* e un uomo che la piange accompagnato da un coro maschile, aveva tematizzato con impressionate sistematicità l'inversione dei ruoli fra uomo e donna sanciti dall'*epos* omerico, dove a morire erano gli uomini, in battaglia, e a piangerli le loro donne²⁴.

²⁴ In questo senso vanno interpretati i numerosi riferimenti, ad *Alceste*, di mo-

6. I genitori

Per quanto riguarda le maschere dei genitori, Savinio conserva il tema dell'opposizione generazionale, caro alle rivisitazioni del Novecento²⁵, ma in forma molto differente rispetto ad Euripide. Il problema del rifiuto a morire per il figlio non si pone per nulla: il padre e la madre di Paul sono infatti rappresentati come due sagome dipinte sulle pareti di destra e di sinistra, seduti in poltrone e quasi fusi con esse, secondo un modulo che ritorna nella coeva produzione pittorica saviniana nel ben noto motivo figurativo di «poltrobabbo e poltromamma». Dall'ovale cavo ritagliato nel cartone fuoriescono le facce vive dei due attori. I due genitori sono dunque come congelati in un involucro che non cambia mai, adatto a qualsiasi faccia: allegoria di una intercambiabilità delle generazioni, modellate e imbalsamate nel ruolo. Sono vivi, ma è come se fossero morti: solo l'Autore e Teresa, che è morta, si accorgono della loro esistenza e riescono a percepirne le parole.

Non c'è dunque nessuno scontro verbale tra figlio e genitori, semplicemente perché per Paul è come se i genitori non esistessero. Come recita la didascalia scenica, «*Quanto a Goerz, egli non sente i commenti dei suoi genitori. Costoro per lui non sono se non due sagome immobili e mute*» (p. 46):

GOERZ: Li vede? Sempre eguali. Fuori dal presente. Fuori dalla corrente del fiume Vita. Ridotti alla sopravvivenza. Presenti ma inutili. Simili a certi vecchi mobili ingombranti e inservibili, collocati in un angolo, spesso in mezzo a una camera, qualche volta al posto d'onore in salotto, solo perché non si sa dove riporli; o anche per abitudine, per inerzia, per tradizione- per superstizione. Ci sono, ma nessuno li guarda, nessuno li vede. Se qualche volta ce li ritroviamo presenti, è perché ci sbattiamo sopra uno stinco. L'involucro è sempre lo stesso. E anche la sostanza, dentro. Se sostanza si può chiamare. (p. 38).

duli espressivi che nell'*Iliade* caratterizzavano i due eroi tragici per eccellenza, Ettore e Patroclo, e ad Admeto, per contro, di motivi tipici dei personaggi femminili iliadici, Andromaca *in primis* (cfr. in proposito PATTONI 2008).

²⁵ Giovanni Raboni, ad es., ne ha fatto l'asse portante della sua riscrittura: cfr. PATTONI 2006, pp. 41-48.

Pur inchiodandoli alla fissità del ruolo, Savinio non rinuncia tuttavia a distinguerli nella loro caratterizzazione: il padre è rappresentato come un intellettuale vanitoso e velleitario, ma distaccato e annoiato, mentre nella madre prevale l'avidità piccolo-borghese, la mediocre cultura e intelligenza, e soprattutto il registro del rancore e della gelosia verso la nuora e l'attaccamento morboso al figlio. Se in Euripide la madre di Admeto non figurava tra le *dramatis personae* e anzi si vedeva negato dal figlio il ruolo di madre naturale²⁶, Savinio non può ignorare la lezione freudiana, che aveva valorizzato il ruolo materno in rapporto al figlio maschio:

MADRE: Che m'importava a me se sposava o non sposava?

PADRE: T'importava, e come! Non volevi che sposasse. Perché sei gelosa. Gelosa di tuo figlio. Vuoi che te lo dica? Tuo figlio – e tu ti vergogni di saperlo, non hai il coraggio di saperlo – tuo figlio avresti voluto sposarlo te [...] per far piacere a te avrebbe dovuto rimanere vergine [...] Io non contavo più, ero diventato un inutile, un ingombro [...] I figli voi prima li mettete al mondo, poi vorreste riprenderveli dentro. Che gran puttane siete voi madri dietro il vostro santo amore! (pp. 31-32).

Il ruolo dei due genitori nel dramma è anzitutto quello di voce di commento dall'interno della vicenda; si tratta di una funzione analoga a quella che assumono talora i Cori tragici, con i quali essi hanno in comune il fatto di rimanere in scena ininterrotta-

²⁶ Una parte della critica, a partire da Wilamowitz, ha visto nella convinzione di Admeto di essere di sangue servile, un *suppositicius* (Eur. *Alc.* 636-641), un'inopportuna *deminutio* della sua regalità. Questa riflessione del personaggio euripideo va in realtà inquadrata nel contesto del riecheggiamento della scena omerica di *Il.* VI 429-430, dove Andromaca, cui erano morti genitori e fratelli, sosteneva che per lei Ettore era padre, madre, fratello e sposo (analoghe considerazioni svolgeva, in un'altra situazione chiaramente evocativa del modello omerico, Tecmessa in *Soph.* *Ai.* 514-519, dove la generica allusione al destino avverso che le aveva portato via i genitori nascondeva in realtà il dato mitico della loro uccisione ad opera di Aiace stesso). Anche per Admeto Alceste oltre che moglie, è padre e madre (Eur. *Alc.* 646-647 γυναικ' ὀθνείαν, ἦν ἐγὼ καὶ μητέρα | καὶ πατέρα' ἄν ἐνδίκως ἄν ἠγοίμην μόνην), ma per conservare la piena corrispondenza con l'equivalente scena omerica (e sofoclea) in cui i genitori sono effettivamente morti, egli deve in sostanza far morire (metaforicamente) i propri, sostenendo di non essere stato generato da loro: un'affermazione che ribadisce la viscosità del modello omerico, tanto influente da non poter essere disatteso nemmeno nel dato della morte (reale o figurata) dei genitori.

mente, dall'inizio alla fine, e di intervenire a tratti: saranno loro a chiudere l'azione drammatica e il sipario, proprio come spettava al Coro dire l'ultima parola sul dramma. Le loro ultime parole sono l'augurio di buona notte, che viene ripreso e ampliato da un motivetto canticchiato dall'Altoparlante («Chi ha detto che la notte è buona. | Su nota finale si metta corona»), una ripresa dis-sacrante dell'intervento di commiato degli antichi Cori, che di solito chiudevano i drammi con un recitativo in anapesti.

7. *La Morte*

Savinio è uno dei pochi drammaturghi a portare in scena la Morte. La soluzione da lui scelta è di renderla invisibile agli spettatori e di far descrivere il suo agire sulla scena da Teresa, che dalla Morte – come si è detto – è assolutamente affascinata.

Alla rappresentazione della Morte si arriva però con un'accurata *climax*, a partire anzi tutto dai suoi due aiutanti, dei quali lo spettatore fa preliminarmente conoscenza. Nella lettera Teresa parla di un agente (definito «scagnozzo dall'aspetto di ruffiano») a lei inviato dalla Morte: un essere vestito da sciatore, senza faccia e con due sudicissime spatole di carne al posto delle mani. Costui – dice Teresa – l'ha raggiunta nella sua abitazione, con il compito di sollecitarla alla morte: le fa strada e le apre la porta di casa. Poiché non compare in scena, ma è soltanto evocato nella lettera, sembra far parte di un'allucinazione: e lo stesso Autore sottolinea che Teresa ha probabilmente parlato in senso «figurato» (p. 60). Il particolare, comunque, avvicina Teresa ad Alceste, quando quest'ultima, in preda al delirio, ha la visione del nocchiero Caronte e del dio dei morti che la esortano ad affrettarsi (Eur. *Alc.* 259-263). Il pauroso rematore Caronte si trasforma qui in una figura quanto mai grottesca, che non ha nulla di spaventoso – osserva Teresa – ma suscita solo profondo ribrezzo e irritazione (Teresa, delusa, s'aspettava che a prenderla venisse la Morte stessa e non un suo «scagnozzo»).

In comune con il modello euripideo c'è tuttavia il tema della contaminazione. Poiché questo personaggio surreale tocca con le

sue sudice mani tutte le porte, contaminandole, Teresa esorta il marito a far lavare l'intera casa. L'osservazione di Teresa sembra una ripresa del motivo rituale della contaminazione delle dimore visitate dalla morte: motivo evocato nella parodo del dramma euripideo attraverso il riferimento ai recipienti di acqua lustrale sulla porta di casa (Eur. *Alc.* 98-100).

Il secondo aiutante della Morte, in ordine di comparsa, è il fantomatico Direttore del *Kursaal*, un essere invisibile ai vivi, e dunque agli stessi spettatori. Nemmeno Roosevelt inizialmente, quando è più vivo che morto, riesce a scorgerlo; solo più tardi, quando inizierà a morire, riuscirà a distinguerlo, e lo vedrà ora donna ora uomo. L'ermafroditismo del Direttore non è solo un pretesto per inserire nel dramma alcune farsesche battute, per stemperare nel grottesco il tragico della vicenda: appare invece una soluzione elegante ideata da Savinio a proposito del problema del sesso delle figure legate alla morte. In Euripide la morte, ovvero Thanatos, è un dio, corrispondentemente al genere maschile del termine greco. La Yourcenar, nel suo *Esame di Alceste*, afferma che a partire dalla *pallida mors* latina, non è più possibile per noi figurarci la morte come uomo e pertanto la trasforma in donna²⁷. Savinio conserva, come la Yourcenar, il genere femminile per la Morte, ma al suo Ministro (proprio come gli angeli, ministri di Dio, della tradizione cristiana) non attribuisce un sesso definito. E per il fatto di fare da cerniera tra lo scagnozzo che raggiunge Teresa nella sua casa e la Sovrana suprema, il Direttore del *Kursaal* è a metà fra uomo e donna, a metà fra visibile e invisibile, a metà fra grottesco e serio. Se infatti i due aiutanti della morte hanno elementi farseschi e grotteschi (moltissimi il primo, alcuni il secondo), nessuna ironia c'è nella rappresentazione di quella che Teresa definirà la Buona Signora, la Morte. Ecco come Teresa ce la descrive:

TERESA: È qui. La nostra grande compagna. La nostra altissima signora. La Signora del Profondo. L'Immortale. Coi che ode non udità. Pensa non pensata. Comprende non compresa. Qui. Costoro non la vedono. Non la possono vedere [...] Essa per il rispetto che

²⁷ YOURCENAR 1988, p. 257.

deve a lei stessa, per i doveri che le impone la sua personale dignità, non può prendere a prestito, come ho fatto io, un'apparenza familiare. Non può mascherarsi con maschera umana. [...] L'immagine spaventosa e grottesca con la quale gli uomini sogliono rappresentare questa eccelsa Signora, la offende profondamente. Meno per la bruttezza dell'immagine che per la sua falsità. (pp. 176-177).

Il rifiuto dell'immagine spaventosa e grottesca con cui la Morte è stata raffigurata dagli uomini appare anzi tutto una presa di distanze da Euripide, che nel prologo aveva introdotto il personaggio di Thanatos in carne ed ossa, armato di spada. E l'infatuazione che Teresa mostra all'apparizione della Morte, a lei sola visibile, capovolge puntualmente l'orrore che Alceste provava di fronte ad Ade (anche qui visibile a lei sola) nelle sue allucinate visioni dell'al di là²⁸.

8. *La voce corale*

Come quasi sempre nelle riscritture contemporanee, anche qui il Coro è assente. La sua funzione è surrogata sia dalle voci dei due genitori, che, come si è detto, commentano dall'interno della vicenda, sia anche dall'Autore e in parte dall'Altoparlante, che commentano rispettivamente dall'alto e dal di fuori. All'Autore è affidato il compito pirandelliano di dirigere i fantasmi della sua immaginazione: li giudica, li consiglia, dà loro la parola o li zittisce (come spesso fa con i queruli genitori). A lui è anche attribuito il compito di dilatare l'azione scenica con inserzioni filosofeggianti (sul mito, sul destino, sulla morte, su Dio, sullo stato, sul nazismo, sul totalitarismo, ecc.), secondo una delle funzioni che il Coro greco assumeva nei confronti delle vicende mitiche rappresentate in scena. Quanto all'Altoparlante, si tratta di una sorta di «superego teatrologo ed estetologo»²⁹ che incombe dall'alto con i suoi imperativi ed assiomi. Con l'espunzione dalla vicenda drammatica della voce unica del Coro come gruppo che

²⁸ Cfr. Eur. *Alc.* 252 sgg. e 259 sgg.

²⁹ La definizione è di CASCETTA 1995, p. 1415.

si esprime all'unisono, viene del tutto eliminata la dimensione di collettività che dava al dramma antico il carattere di grande rito. La perdita del valore rituale originario è accresciuta dal fatto che c'è un forte blocco sul tema del lamento. Il pianto in tragedia assolveva una funzione catartica e di ricomposizione del lutto: non è certo un caso che molte tragedie attiche terminassero con una lamentazione trenodica o con la preparazione del rito funebre³⁰. Qui il pianto è bloccato e impedito (l'unico a piangere, ma solo inizialmente, come si è detto, è il piccolo Claus). Ed è significativo che l'Altoparlante, ogni qual volta l'azione drammatica rischia di scivolare nel patetico o nel tragico, prenda a ripetere ossessivamente: «Il lutto non deve apparire in questa casa».

Anche in questo caso, si tratta di una consapevole *Umkehrung* rispetto al modello antico. La sacralità del rito lascia il posto a un dramma esistenziale ed individualistico: benché sullo sfondo politico delle grandi persecuzioni razziali e della seconda guerra mondiale, la dimensione corale rimane sostanzialmente ai margini di questo dramma. Il modello antico della tragedia viene trascritto nel segno dell'angoscia esistenziale, ma anche della lucida e disincantata consapevolezza che il sacrificio di Alceste e l'atto eroico di Eracle non riescono più a trovare posto nella troppo grande degradazione della storia: passano inosservati o sono addirittura inutili, in quanto non hanno la forza di additare a una valida e positiva alternativa all'uomo contemporaneo.

ABSTRACT

Analysis of the drama *Alceste di Samuele* by Alberto Savinio, staged in 1950 at the Piccolo Teatro in Milan, under the direction of Giorgio Strehler. It is the declination of the myth of Alcestis according to the existential pessimism of the author, who made the reflection on death one of the landmarks of his theater. The genesis of the drama, according to the author himself, is to be found in a true story, happened in Vienna at the time of the Nuremberg racial laws: to an important music publisher was imposed the choice between work and divorce from his Jewish wife, and the latter, in order to prevent him from taking

³⁰ Cfr. DI BENEDETTO 1991.

such a painful decision, killed herself. The play is set in Monaco, where Savinio lived, and Teresa-Alcestis dies by drowning in the river Isar. In the first part of the drama Savinio is concerned to emphasize the correspondences between myth and history (Teresa | Alcesti, Admeto | Paul, Eracle | the US President Franklin Delano Roosevelt, etc.), but, with the progress of the dramatic action, the distances from Euripides increase more and more, until the final reversal: Teresa returns to life just to bring Paul with her in death. The essay analyzes and comments the numerous echoes and allusions to Euripides (and their variations) that Savinio introduces in his rewriting.

KEYWORDS

Alberto Savinio, Alcestis, Euripides, Reception Studies.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BRAVI 1988

LUIGI BRAVI, *Il mito in Alberto Savinio: Alcesti di Samuele*, «Seminari Romani», 1, 1988, pp. 365-371.

CASCETTA 1995

ANNAMARIA CASCETTA, *L'Alcesti di Samuele di Alberto Savinio: una tragedia moderna*, in L. Belloni, G. Milanese, A. Porro (a c. di), *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, tomo II, pp. 1045-1446.

DI BENEDETTO 1991

VINCENZO DI BENEDETTO, *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in A. Cascetta (a c. di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 13-43.

LIZZA VENUTI 2006

MARINELLA LIZZA VENUTI, *Le radici della cultura italiana ed europea nel Novecento italiano: Corrado Alvaro e Alberto Savinio*, in B. Van den Bossche, M. Bastiaensen, C. Salvadori Lonergan, St. Widlak (a c. di), *Italia e Europa: dalla cultura nazionale all'interculturalismo* (Atti del XVI Congresso A.I.P.I., Cracovia, 26-29 agosto 2004), Firenze, Cesati, 2006, vol. I, pp. 1-9.

MARELLI 2004

CESARE MARELLI, *Due 'Alcesti' nella drammaturgia tedesca: da Wieland a Hofmannsthal*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 449-558.

PADUANO 1991

GUIDO PADUANO, *E poi Tristano. L'ultima trasformazione di Alceste* in *Studi di Filologia Classica offerti a Giusto Monaco*, Università di Palermo 1991, vol. IV, pp. 1787-1805.

PADUANO 1993

Guido Paduano (a c. di), *Euripide. Alceste*, Milano, BUR Rizzoli, 1993.

PADUANO 2004

GUIDO PADUANO, *L'unità dell'Alceste e la doppia ricezione*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 343-359.

PATTONI, CARPANI 2004

Maria Pia Pattoni, Roberta Carpani (a c. di), *Sacrifici al femminile: Alceste in scena da Euripide a Raboni*, PATTONI «Comunicazioni sociali» XXVI, 2004 (fasc. 3: Sezione Teatro), pp. 273-577.

PATTONI 2008

MARIA PIA PATTONI, *Modelli omerici nell'Alceste di Euripide: testo e intertesto*, in L. Castagna, C. Riboldi (a c. di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, Milano, Vita e Pensiero, 2008, tomo II, pp. 1225-1260.

PATTONI 2008²

Maria Pia Pattoni (a c. di), *Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni. Alceste: variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2008² (2006).

PICE 2011

NICOLA PICE, *Alceste e le Alceste. Storia forme fortuna di un mito*, Foggia, Il Castello, 2011.

TELÒ 2004

MARIO TELÒ, *'Aspettando Ercole'. Universalismo mitico e primitivismo romantico in Le mystère d'Alceste di M. Yourcenar*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 387-410.

POLICASTRO 2005

GILDA POLICASTRO, *La catabasi in scena: Alceste di Samuele di Alberto Savinio*, in G. Policastro (a c. di), *In luoghi ulteriori: catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 2005.

RESIDORI 2004

MATTEO RESIDORI, *L'Alceste di Emanuele Tesauro, o le sventure della sincerità a corte (e qualche altra Alceste barocca)*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 328-342.

SUSANETTI 2004

DAVIDE SUSANETTI, *Alceste: sacrificio e resurrezione. Elementi di un mito con sei variazioni*, in PATTONI, CARPANI 2004, pp. 307-327.

TINTERRI 1991

Alessandro Tinterri (a c. di), *Alberto Savinio. Alceste di Samuele e atti unici*, Milano, Adelphi, 1991.

TINTERRI 1993

ALESSANDRO TINTERRI, *Savinio e lo Spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993.

YOURCENAR 1988

MARGUERITE YOURCENAR, *Tutto il teatro*, trad. di Luca Coppola, Giancarlo Prati, Marina Spreafico, Milano, Bompiani, 1988.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di marzo 2015

