

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA

2011 - I Numero Nuova Serie

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

Direttore

Guido Paduano

Comitato Scientifico

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

Redazione

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

Responsabile dell'Editing

Giuseppina Norcia

Segreteria di redazione

Pinalba Di Pietro, Elena Servito

This is a peer-reviewed journal

DIONISO

2011 - I Numero Nuova Serie

Sommario

- 5 Guido Paduano, *Editoriale*
- 27 Luigi Battezzato, *Aiace e gli Atridi: Sofocle, Aiace 460-461*
- 39 Massimo Stella, *Cronache dalla città assediata. Aristofane e il teatro di guerra (Acarnesi, Pace, Rane)*
- 65 Luciano Canfora, *Euripide a Melo*
- 79 Seth L. Schein, *Language and dramatic action in the prologue of Sophokles' Philoktetes*
- 99 Giovanni Cerri, *Un caso di 'paracommedia' in tragedia: dalle Tesmoforianti alle Baccanti*
- 121 Oliver Taplin, *The Comic Epiphany of a serious Dionysos?*
- 133 Arianna Gullo, *L'incipit della Medea di Ennio*
- 157 Olimpio Musso, *A proposito di un bronzo del Museo Archeologico di Cordova: ermafrodita o cinedo? (Scherzo d'estate)*
- 161 Lucia Degiovanni, *Edipo ed Ercole: la traccia del modello sofocleo nel finale dell'Hercules Oetaeus*
- 185 Elena Rossi, *Una versione tardoantica del mito di Alceste: l'Alceste di Barcellona*
- 213 Matteo Agnosini, *Il destino di Ifigenia da Euripide a Gluck*
- 241 Gherardo Ugolini, *Le Baccanti di Hugo von Hofmannsthal. Un progetto nel segno del dionisiaco nietzscheano*
- 267 Massimo Fusillo, *Nuove Medee sulla scena e sullo schermo*
- 281 Guido Paduano, *Ricordo di Umberto Albini*



INDA 1984. Teatro Greco di Siracusa, *Oreste* di Euripide. Foto G.L. Carnera

Editoriale

1. Ciò di cui ci occupiamo, il teatro antico, è prima di tutto un ossimoro. Non si dà infatti teatro che non sia presente e vivente nell'esperienza delle rappresentazioni, grazie allo statuto peculiare dell'unica forma d'arte che comporta la compresenza spazio-temporale di produzione e fruizione. La sua struttura fondante, il tempo drammatico, viene a coincidere insieme col tempo biotico degli attori e con quello degli spettatori, la cui identificazione emotiva risulta quantitativamente e qualitativamente potenziata rispetto a qualunque altro veicolo estetico.

Chi studia il teatro dovrebbe sempre ricordare – soprattutto dovremmo ricordarlo noi filologi classici che per le nostre consuetudini culturali siamo sempre tentati di limitarci al fenomeno linguistico-letterario – la sua natura di irrocervo, sintesi di un fattore preesistente e stabile nel tempo (il copione) e di un fattore variabile, la messinscena, dove con la creatività originaria dell'autore del copione si incontra volta a volta, in diverse situazioni storiche, quella altrettanto marcata dei registi (sovraordinata, ma non esclusiva di quella di attori, scenografi ecc.).

Mentre non trovo inadeguato il termine copione anche per i testi venerandi della nostra cultura, per *Antigone* o per *Amleto*, tengo però a rimarcare che dalla mutua imprescindibilità dei due fattori *non* discende che per la fruizione del teatro sia necessario recarsi fisicamente a teatro. Discende piuttosto che la lettura corretta di un copione è quella che ne assume le parole nella prospettiva specifica ed esclusiva di una messinscena virtuale, di un teatro della mente qual è quello

che Aristotele (spesso e a torto accusato di testocentrismo) attribuisce come *obbligatorio* al poeta in *Poetica* 1455 a 21-28:

Bisogna comporre le trame e fornirle di dizione tenendole il più possibile davanti agli occhi. In questo modo, vedendo con la massima chiarezza come se ci si trovasse in mezzo alle azioni medesime, si può trovare ciò che è conveniente, e sfuggiranno meno le contraddizioni. Prova di questo è l'accusa mossa a Carcino. Anfiarao tornava dal tempio, cosa che a non vederlo sfuggiva, ma *sulla scena* non ebbe successo perché ciò infastidì gli spettatori.

Occorre solo aggiungere, come peculiarità del teatro antico, che in esso manca quel canale sussidiario alla transizione fra copione e messinscena che prende il nome di didascalia, e nei teatri successivi assume grande importanza, non fosse altro che nell'essere eluso o trasgredito. La collocazione scenografica, la gestualità, i messaggi iconici e prossemici vengono tutti riassorbiti nella parola recitata (o anche cantata).

In linea generale la transizione suddetta non può essere codificata, giacché proprio in essa si esercita la creatività del regista; è però a mio parere importante stabilire che il suo ambito non è infinito ma al contrario delimitato da due principi, uno dei quali rappresenta l'applicazione specifica dell'altro. Il principio generale è che il rapporto fra due qualunque realtà si dà solo a patto che entrambe abbiano in esso una presenza efficace (altrimenti l'una sarebbe utilizzata come mero pretesto dell'altra, e sarebbe *ad libitum* sostituibile); il principio specifico ha come punto di partenza il fatto che anche nella sua autonomia la messinscena non cessa di essere in qualche modo una *interpretazione* del testo. Ma l'ermeneutica è una scienza a patto che i suoi dati siano falsificabili, che cioè si possano concepire interpretazioni impossibili o sbagliate (e dunque anche regie impossibili e sbagliate).

So bene che questo assunto popperiano è tutt'altro che indiscusso negli studi di letteratura, e in particolare viene negato dal cosiddetto decostruzionismo franco-americano; ma senza troppo avventurarsi in un dibattito sempre aperto, vorrei esprimere l'opinione che fra le varie teorie della letteratura quella che più si presta all'analogia con la messinscena è la teoria della ricezione, soprattutto

nella sistemazione di Iser¹, per cui il testo è concepito come un insieme articolato di pieni e di vuoti: e i vuoti attendono di essere riempiti dal lettore-interprete in modi che devono restare *compatibili* con i pieni, pur variando secondo parametri rispondenti alla variazione delle temperie culturali a cui quel testo ha qualcosa da dire e da chiedere: questo significa la splendida definizione di Gadamer per cui il classico è «contemporaneo ad ogni presente»².

Per chiarezza dò un esempio di incompatibilità, un esempio ipotetico – non perché sia impossibile fornirne di concreti, ma perché polemiche singole mi sembrerebbero fuorvianti.

Impossibile e sbagliata sarebbe una messinscena dell'*Eracle* di Euripide che colpevolizzasse il protagonista per lo sterminio della sua famiglia, compiuto in un accesso di follia, leggendo in esso non quella gratuita malignità divina che il testo fissa in modo perentorio (Iride, portavoce della gelosa Era, non obietta alla critica morale paradossalmente mossa da Lyssa, personificazione della follia stessa), ma la realizzazione di una archetipica tendenza alla violenza.

È vero infatti che Eracle ha appena ucciso Lico, tiranno di Tebe e persecutore della sua famiglia, ma la sua non solo è una vendetta lecita almeno quanto quella di Odisseo (giacché Lico si è macchiato di colpe assai più gravi dei pretendenti di Penelope), ma addirittura meritoria nei confronti dell'assiologia tradizionale, e in particolare di quella religiosa: l'uccisione dei tiranni rientra infatti nella missione civilizzatrice di Eracle, e Lico è responsabile di oltraggio all'altare di Zeus, dove i parenti di Eracle si erano rifugiati, sicché la sua morte realizza proprio quell'indiretto sostegno al culto divino che Lyssa reclamava come credito di Eracle nei confronti degli Olimpici (vv. 852-853).

Non ci devono trarre in inganno né un'antistorica (cristiana) demonizzazione della violenza, né l'illusione di stabilire un rapporto fra le due parti di un dramma che Euripide ha provocatoriamente separate e giustapposte, a illustrazione dell'assurdità del reale (e degli dei che lo governano): da un lato un colpevole punito per le sue colpe, dall'altro un innocente distrutto per le sue virtù.

Il giudizio nei confronti del protagonista di una tragedia è forse il dato testuale che più esige rispetto, se si pensa che esso funge da asse regolativo del conflitto

1 ISER1982; ISER 1987.

2 GADAMER 1985, p. 337.

che sta al centro della vicenda drammatica e la definisce.³

2. Se l'attualità del teatro ha per prova tautologica il suo essere recitato, e dunque recitabile, non necessita del peggiorativo 'attualizzazione', il procedimento cioè che, dichiaratamente o no, estrae la vicenda dal contesto storico in cui è collocata, cambiandole veste – spesso alla lettera, in quanto proprio all'incongruità dei costumi è affidato il maggior segnale di dissonanza.

Quando dico 'non necessita' uso il termine in senso proprio e non eufemistico: vale a dire che non mi sentirei di escludere che un Edipo trasformato in un poliziotto parigino (come ha fatto Robbe-Grillet nelle *Gommes*, che peraltro è un romanzo) sia in grado di esprimere al meglio angoscia profondità e ricchezza del personaggio di Sofocle; ma ancor meno penso che un Edipo "tradizionale" sia impossibilitato a collocarsi nel nostro presente, se è vero che esso, come dice Agostino, è quasi sempre un *praesens de praeterito*, capace di contenere in sé il ricordo, la diversità, la nostalgia.

Comunque nessuna contrazione delle distanze, per stridente che possa apparire, è paragonabile per i suoi rischi di fraintendimento a quelli che presenta il procedimento opposto, quello che enfatizza le distanze, ma non misurandole sull'arco dell'esperienza storica, bensì cristallizzandole in una primarietà sacrale che equipara la tragedia antica a un rito.

Questa posizione, che corrisponde a un topos diffuso nella cultura media (e che trova illusoria conferma nelle frammentarie e problematiche notizie sulle origini, nonché nel fatto che la tragedia fosse rappresentata all'interno delle Dionisiache), si rifà a una matrice culturale illustre, *La nascita della tragedia* di Nietzsche dove, come si sa, Euripide viene accusato di aver ucciso la tragedia sostituendo al sacro da un lato il razionalismo socratico, che comporta altresì il degrado dell'eroe tragico a uomo comune, dall'altro nuove tecniche di eccitazione del pubblico che portano alla spettacolarizzazione della tragedia: se sul primo punto è impressionante il parallelismo, o addirittura la sovrapposibilità con le

3 S'intende peraltro che questo e gli altri vincoli nei confronti del testo preesistente valgono, tautologicamente, per gli spettacoli che mettono in scena quel testo, non per quelli che, come spesso avviene, lo usano come punto di partenza, pretesto, provocazione per un discorso teatrale diverso. Personalmente avverto l'esigenza di una distinzione – concettuale, teorica, perfino terminologica – fra i due tipi di spettacolo: distinzione che dovrebbe in qualche modo ricalcare quella fra traduzioni e rifacimenti, su cui *infra* p.19.

critiche di Aristofane, sul secondo lo è quello con la critica dello stesso Nietzsche a Wagner, che pure è, sul piano dell'ideologia, simmetrica: al compositore viene rimproverato infatti l'irrazionalismo o presunto tale come al poeta tragico veniva rimproverato il razionalismo⁴.

A parte la pretestuosità che risalta da questo contrasto, credo che il comune esito nella battaglia contro la 'teatrocrasia' non dovrebbe lasciare indifferenti gli studiosi di teatro, i quali una volta o l'altra farebbero bene a esprimere il loro disappunto per il fatto che 'teatrale' sia abitualmente usato come termine negativo.

Tornando alla tragedia attica, credo si debba ribadire che essa è tutta e fin dall'inizio una grande esperienza laica, come è dimostrato non dal piccolo numero di tragedie che inscrivono il loro aristotelico *mythos* nella storia sacra, ma paradossalmente dal loro collocarsi all'opposto del fideismo dogmatico: il *Prometeo incatenato* incentrato sulla critica serrata di una monarchia divina equiparata per disvalore e fragilità a una tirannide umana, e sulla prospettiva-desiderio di una divinità assoluta, sottratta al divenire, che sta oltre la riconciliazione fra Zeus e Prometeo; le *Baccanti* sospese fra il fascino emotivo che in Grecia solo le religioni misteriche suscitavano e la denuncia della fredda crudeltà divina. Il *Prometeo* illuminista al punto da venire sottratto alla paternità di Eschilo (ma questa mitologia sta per fortuna tramontando), le *Baccanti* enigmatiche fino a essere definite da Gilbert Norwood il *Riddle* per eccellenza⁵, e già dallo stesso Nietzsche considerate anomale, una tardiva e inutile palinodia di Euripide.

Ma ciò che più importa è che queste tragedie, *esattamente* come tutte le altre scandiscono un tempo, che è appunto il già citato tempo drammatico, incompatibile col tempo circolare del rito: mentre in questo si è chiamati a rivivere in sé un modello intoccabile (per esempio il sacrificio di Cristo nella Messa), il dramma valorizza il passaggio del tempo lineare come portatore di senso, luogo di uno sviluppo che progressivamente crea il fatto nuovo, trasformando un *post hoc* evenemenziale in un *propter hoc* capace di attingere la causa (e dunque nella tragedia la causa del dolore umano): si ricorderà che proprio questo è per

4 Cfr. PADUANO 2001.

5 NORWOOD 1908.

Aristotele il motivo dell'inferiorità della storia, dove gli eventi si allineano uno dopo l'altro senza la necessità di un senso, rispetto alla poesia. Non si può non notare come questa concezione del tempo risulti enfatizzata nel teatro dall'essere vissuta, come dicevo all'inizio, in una simbiosi con lo spettatore che solo per l'intensità potrebbe essere paragonata in effetti a una cerimonia religiosa. In entrambi i casi, infatti, non si assiste, ma si partecipa.

Nel percorso sopraddetto le azioni umane (oggetto, sempre secondo Aristotele, della mimesi poetica) si sviluppano attraverso una dimensione linguistica che segna una volta per tutte nella cultura occidentale il primato del teatro di parola, privilegiando sull'azione medesima, che si realizza in un attimo puntiforme (ancorché talvolta di prodigiosa efficacia, come l'uccisione di Clitemnestra nelle *Coefore*), il percorso lungo e articolato della scelta – e lo strumento della scelta è la ragione.

Lo dice non l'eretico Euripide, ma per primo il pio Eschilo, in un passo delle *Supplici* che ha valore fondante, quando Pelasgo riceve le Danaidi che gli chiedono aiuto contro i cugini Egizi, e si trova nel dilemma se accedere alla loro supplica, che comporta una guerra sanguinosa e distruttiva per il suo popolo, o rigettarla sfidando l'ira di Zeus Hikesios (vv. 407-417):

Occorre un pensiero profondo e salvifico, che come un palombaro giunga al fondo dell'abisso, con uno sguardo sobrio, in modo che questo risulti prima di tutto innocuo alla città, e si risolva bene per me stesso: che da un lato non scoppi la lotta per la preda, dall'altro non accada che consegnando voi che sedete qui sugli altari ci portiamo in casa il dio distruttore, il demone pesante che neppure nell'Ade libera i morti. Non è vero dunque che occorre un pensiero salvifico?

Phrontis, la parola che individua l'esperienza razionale, non è diversa da quella su cui Aristofane conia lo sprezzante termine *phrontisterion*, il «pensatoio» di Socrate visto come il luogo della distruzione dei valori etico-religiosi.

Ma è utile contestualizzare ancora la situazione delle *Supplici*: il «pensiero» a cui Pelasgo approda dopo aver compiuto la discesa nell'abisso mentale è quello che privilegia il benessere sociale all'istanza religiosa, e dunque rigetta la supplica delle Danaidi. Ma non è un pensiero salvifico, neppure viene messo alla prova in tal senso, perché la violenta reazione delle donne, che minacciano

di impiccarsi alle immagini rituali, modifica la posizione del re, che ora propone di sottoporre la questione al popolo (il popolo che sarebbe vittima della scelta a favore della guerra), cui peraltro la causa delle Danaidi è presentata con una simpatia che induce Danao a dare al re il titolo di *proxenos* (v. 491).

Da questa situazione ricaviamo dunque il messaggio, senz'altro generalizzabile, che la scelta non è sufficiente a determinare l'azione, pur essendone il centro significativo; questo compito spetta piuttosto al sistema di relazioni problematiche che essa intrattiene con le forze esterne – e non solo l'alterità metafisica del destino o del *ghenos*, ma anche l'alterità empirica di individui diversi, che intrattengono tra loro un conflitto realizzato nelle pieghe del dialogo drammatico: nell'ultima produzione di Euripide questo sistema può essere equilibrato al punto da impedire l'individuazione di un protagonista.

Dobbiamo quindi considerare con particolare cautela quello che nella critica otto-novecentesca è stato considerato il problema per eccellenza della tragedia, quello della libertà (un esempio antonomastico può essere rappresentato dalla lettura dei *Sette a Tebe*): quel dibattito, svoltosi soprattutto in area germanica, è stato condizionato dalla filosofia idealistica che dà al concetto un valore assoluto, tutto o niente, leggendovi l'affermazione totale dell'io sul mondo, o viceversa. Da questa posizione si generano due teorie del fatto tragico che si sono diffuse nella coscienza comune con grave pregiudizio dell'esegesi corretta: dalla prima ipotesi nasce la teoria del fatto tragico come prodotto dell'*hybris*, la volontà umana di superare i limiti dell'umano (concetto efficace in Eschilo, del tutto assente negli altri due tragici); dalla seconda la teoria del fato che esclude o vanifica l'azione umana: essa è il prodotto della generalizzazione di una lettura errata della tragedia per eccellenza, l'*Edipo Re*, dove quello che Sofocle mette in scena non è la mancanza di libertà dell'eroe nel commettere parricidio e incesto, ma al contrario la sua libertà nel condurre l'azione conoscitiva che attinge il patrimonio della verità.

Scalare, complesso, contraddittorio, l'universo tragico si sottrae a simili semplificazioni: l'icona massima della libertà tragica è senza dubbio Medea, personalità dominante, primo vero personaggio demiurgico del teatro occidentale, capace di determinare comportamenti ed esistenza altrui, ribaltando le posizioni

di potere – ma l'azione di Medea non è tutta auto-affermativa; al contrario è in essa una suprema deprivazione, derivante dalla scissione e dal sacrificio della propria identità di madre: e comunque al momento di prendere il coltello in mano deve rinunciare alla libertà e dire a se stessa, mentendo, che i suoi figli sono già condannati in conseguenza della morte della sua rivale (che lei stessa ha tramato).

Per quello che si è detto, Medea è anche icona sovrana della complessità strutturale e soprattutto funzionale dell'essere umano⁶: se la sua superiorità intellettuale è marcata come nessun'altra, e come nessun'altra caricata del peso di una identificazione addirittura autobiografica col poeta (ai ben noti versi 291-305), è anche messa al servizio del *thymos*, dell'invincibile passione vendicativa⁷.

3. Che la tragedia greca affronti problemi essenziali della condizione umana, l'individuo e la costituzione delle relazioni familiari e sociali, che li affronti in un modo che le culture moderne hanno riconosciuto decisivo, rende facilmente ragione della sua peculiare vitalità. Direi anzi che il dibattito novecentesco se sia ancora possibile la tragedia dopo le due guerre mondiali⁸, ha risposta positiva e definitiva nelle inferenze immediate di ciò che dicevo all'inizio: la tragedia sussiste in quanto viene rappresentata, non necessariamente in quanto viene *scritta* ai nostri giorni.

6 Della quale sono buona testimonianza i titoli contrapposti di VERRALL 1895 (*Euripides the rationalist*) e DODDS 1929 (*Euripides the irrationalist*).

7 È appena il caso di esplicitare che questa mia parafrasi accoglie l'illuminante interpretazione del v. 1079 data da DILLER 1966, non cioè «la passione in me è più forte della ragione» (dove verrebbero inopinatamente trasformati in ostacoli alla vendette quei *buleumata* che nel corso della tragedia hanno sempre indicato la volontà di vendetta), ma «la passione è padrona dei miei propositi»: un'interpretazione messa in dubbio non persuasivamente da MASTRONARDE 2002, pp. 393-397. Curioso semmai che la tesi di Diller abbia convinto più i commentatori che i traduttori, anche in caso di collaborazione stretta: per esempio DI BENEDETTO 1997, pp. 17-19, ma non Esther Cerbo; SUSANETTI 1997, pp. 202-203, ma non Maria Grazia Ciani. La sola traduzione letteraria corretta che io conosca, per quanto approssimativa, è COLLIER – MACHEMER 2006 («Angry passions have mastered me»).

8 Cfr. STEINER 1965, pp. 270-272; STEINER 1996, p. 544; LUKÁCS 1963, p. 309. Ma converrà ascoltare anche la voce appassionata di almeno due autori in difesa dell'idea che l'uomo responsabile, concetto che sta alla base della dimensione tragica, sia ancora ben presente nell'orizzonte storico-culturale del Novecento: SARTRE 1973 (ma ristampa un testo del 1944), p. 30; HOCHHUTH 1963.

Ed è un dato statistico inoppugnabile, che la tragedia è più rappresentata – e dunque più rappresentabile – della commedia, per lo meno della coeva commedia *archaia*.

Il motivo non è certo che il teatro di Aristofane sia meno coinvolto nelle ragioni basilari dell'esistenza, giacché esso è organizzato attorno a un sogno di felicità, in cui, attraverso la palingenesi della vita politica e sociale, si realizzano insieme le pulsioni del cibo e del sesso e l'affermazione della volontà di potere, tutte vissute al massimo grado, e con una coerenza che non arretra neppure di fronte all'apoteosi. In questo senso l'immaginario comico, ha detto Charles Mauron, è il rovescio dell'immaginario tragico⁹ e con ogni evidenza possiede lo stesso rilievo.

Non ha avuto però la stessa fortuna, non solo ai nostri giorni, ma negli sviluppi immediati del genere teatrale e nella costruzione della sua tradizione occidentale, che non si rifà ad Aristofane, ma alla Nea di Menandro e dei suoi contemporanei, filtrata attraverso la commedia latina. In questo modello che ha fortuna ininterrotta, comprende Labiche e Oscar Wilde, ma anche il teatro di intrattenimento e vernacolare, dell'ambizione alla felicità suprema è rimasta solo la componente del sesso, che si realizza nell'*happy end* matrimoniale, peraltro più testimone di un assetto pacificatore che della celebrazione del desiderio.

Se ci chiediamo perché la felicità totale e totalizzante non sia rimasta al centro dell'immaginario comico potremmo azzardare una risposta di macro-psicologia sociale, pensare cioè che un gigantesco movimento di censura abbia inibito l'oltranza spudorata e feroce del desiderio; personalmente però considero più accettabile una risposta storico-politica, per cui l'eroe comico non è più possibile quando viene a mancare il suo idolo polemico che è anche la sua controparte funzionale, quella democrazia periclea e post-periclea che il suo eponimo dichiarava regime unico e diverso da tutti. Sia in quanto idealizzata che in quanto demonizzata, quella società ci offre attraverso la testimonianza dei suoi intellettuali (i drammaturghi, ma anche, per esempio, Socrate e Tucidide) il paradosso di una identificazione tra i problemi circostanziali di un gruppo e quelli universali, o se si preferisce astratti, del genere umano. Dire

⁹ MAURON 1985³, pp. 24-33.

che nessun'altra comunità – tranne forse, ma per un periodo assai più breve e meno articolato, i rivoluzionari francesi e russi – ha mai fatto politica allo stesso livello di coinvolgimento esistenziale è appena una formulazione banalizzata di questo paradosso, sufficiente a farci capire dove risieda il vero miracolo greco (sarebbe meglio dire ateniese), e quanto la vittoria spartana abbia rappresentato una perdita irreparabile per l'umanità. Ne abbiamo una traccia anche nel fatto che su di noi fa ancora presa non solo la superba rappresentazione comica delle istituzioni, come l'*ecclesia* o la *bulè*, ma perfino il pettegolezzo su personaggi del tutto sconosciuti che ci indica come ganglio vitale della lotta politica (già allora) il corto circuito tra pubblico e privato.

Basti pensare per contrasto alla prassi usuale della rappresentazione delle operette, dove la parte parlata, che più ospita il comico, viene normalmente attualizzata sostituendo allusioni e contestualizzazioni originarie con altre tratte dalla contemporaneità familiare al pubblico. Un malvezzo da evitare in ogni caso, secondo me, ma che nella tensione essenziale dell'*archaia* non sarebbe applicabile, forse nemmeno immaginabile.

4. Un'altra eredità tenace l'*archaia* invece ci ha trasmesso, grazie alla forte coscienza poetica con cui Aristofane ci parla del suo teatro e con cui investiga a fondo il teatro tragico, che è oggetto esclusivo delle *Rane*, ma anche oggetto diffuso in varie commedie, a diversi livelli di coinvolgimento nella vicenda: il concetto e la prassi del metateatro, entrambi così diffusi ai nostri giorni da poter essere scambiati, con disinvoltata sineddoche, per l'intera esperienza teatrale.

Di questa sineddoche erano evidenti i rischi già nel libro dello studioso che lo ha codificato¹⁰, ma essa si è soprattutto moltiplicata in una serie pressoché infinita di messe in scena, ingenerando alla lunga l'impressione stucchevole che si produce quando un tratto sostanziale, appartenente al messaggio, rischia di regredire a puro tratto di codice: come potrebbe essere diversamente se il fatto di riportare la rappresentazione di un testo x a 'rappresentazione della rappresentazione di x' funziona sia che x sia *Otello* o *La locandiera* o *Spettri*, o

10 ABEL 1964.

appunto qualunque altro testo possibile?

Quando invece non sia generalizzata o volgarizzata, la *mise en abîme* del teatro si rivela lo strumento più idoneo a indagare nel profondo il suo statuto e il suo rapporto con la fantasia umana che lo genera, quel massimo livello di identificazione emotiva definito dal sintagma *illusion comique*, che comporta il trasporto dello spettatore in un'altra realtà. Ma proprio nell'incontro fra le diverse realtà il metateatro realizza strutturalmente, su base antropologica, vorrei dire, un'ambiguità estrema, affascinante e perturbante.

Da un lato infatti esso pare iscriversi tra i fenomeni di quella che Anne Uebersfeld chiama la *dénégation* dell'illusione¹¹, con effetto normalizzante e rassicurativo. Se ricordo che quanto gli spettatori vedono è teatro, finzione istituzionale garantita da convenzioni specifiche, e non vita reale, mi cautelo contro la possibilità di prendere troppo sul serio i contenuti destabilizzanti dell'assetto sociale di cui il teatro medesimo è sovente portatore: così Plauto all'inizio dell'*Amphitruo* precisa che il Giove che occupa la scena in veste di libertino non è altri che un uomo, e dell'uomo condivide le fragilità ben note a ogni spettatore (*Non minu' quam vostrum quivis formidat malum*, v. 27), e Bottom nell'esilarante scena del *Midsummer Night Dream* esorcizza i contenuti violenti della leggenda di Piramo e Tisbe.

Ma ancora di più mi cautelo contro il rischio formale e universale di non riconoscere al principio di realtà i tratti distintivi e dominanti nei confronti del desiderio umano.

E mi posso perfino cautelare, brechtianamente, contro l'imbroglio del teatro borghese, contro il rischio cioè che la confusione tra teatro e realtà mi inibisca la *chance* di intervenire su quest'ultima.

Insieme e in controtendenza rispetto a questa intoccabilità del reale, si genera una corrente opposta, la quale suggerisce la generalizzazione della striscia 'rappresentazione della rappresentazione di' in un potenziale gioco di specchi o di scatole cinesi che sottende il *regressus ad infinitum*, vale a dire l'abolizione ultima di ogni nucleo di realtà e in ultima analisi l'equivalenza secentesca fra teatro e mondo.

11 UEBERSFELD 1982⁴, pp. 42-50.

Se applichiamo questa dialettica al teatro attico del V secolo, constatiamo uno spostamento del pendolo verso l'osmosi tra realtà e finzione, e a scapito della loro differenziazione, giacché nel quadro socio-politico che ho prima ricordato l'istituzione teatrale è concepita come parte integrante ed essenziale della realtà socio-politica: non per questo mancano alleggerimento e rassicurazioni, ma percorrono le paradossali pieghe dell'iperbole comica; per esempio nella vanteria degli *Acarnesi*, 653-654, dove si sostiene che Sparta fa la guerra soprattutto per strappare ad Atene il suo poeta.

Invece il gioco degli specchi raggiunge una quintessenziale lucidità nella scena o meglio nel gruppo di scene delle *Tesmoforiazuse* dove Mnesiloco, il parente di Euripide che per sostenerne la causa ha violato l'esclusività sacra dei misteri, è sorpreso e catturato, e con l'aiuto del poeta elabora un piano di salvataggio che consiste nella recita dei momenti salienti di due tragedie euripidee, *Elena* e *Andromeda*, che rappresentano per l'appunto l'archetipo del genere che si chiamerà per l'appunto *pièce à sauvetage*: il vecchio impostore impersona una dopo l'altra le due infelici eroine in esilaranti dialoghi e monologhi-*pastiche* sospesi a metà fra la situazione tragica e quella comica (fra la finzione di secondo grado e quella di primo grado); ma ciò che più colpisce è che alla recita viene attribuito il fine e la capacità di coinvolgere nell'identificazione emotiva i sorveglianti che senza saperlo fungono da pubblico, nella speranza che essi concedano via libera all'evasione. Il fine e la capacità cioè di travalicare i limiti del proprio ruolo invadendo lo spazio della realtà (vale a dire della finzione di primo grado che nei confronti di quella di secondo funge da realtà).

Non è diverso il meccanismo con cui Amleto fa recitare alla *troupe* degli attori l'assassinio di Gonzago, delegando a questa recita il compito di modificare i comportamenti di uno spettatore peculiare, l'assassino Claudio, e di spingerlo alla confessione implicita di un delitto identico a quello che si svolge sulla scena nella scena. In quel caso il paradosso tocca la *coincidentia oppositorum*. Solo la finzione infatti è in grado di attingere la faticosa e orribile verità.

5. Si dice spesso che i Romani hanno 'inventato' la traduzione artistica: il significato del loro *vortere* però, nei non molti casi in cui può essere verificato, ci

porta piuttosto in direzione di quella categoria testuale per cui usiamo il termine ‘rifacimento’ o altri simili (Gérard Genette ha coniato al riguardo *palimpseste*).

Per quanto esistano traduzioni così ardite e rifacimenti così timidi da collocarsi in zona ambigua fra le due fattispecie, la distinzione è concettualmente essenziale: mentre infatti la traduzione mira a un fine irraggiungibile in assoluto, ma perseguibile come asintoto, qual è lo spostamento in altra lingua e cultura di tutte le coordinate emotive e intellettuali del modello, il rifacimento ha per fine statutario e ragione d’essere la differenziazione dal modello attraverso la creazione di un’opera nuova e autonoma, sulla quale il modello pesa ancora come precedente ineliminabile, ma in quanto polo della dialettica fondatrice di un’identità intesa nella sostanza come alterità.

Sulla base di questa possibile definizione, l’intera letteratura latina, riscattata dalla svalutazione romantica che puntava il dito sul suo presunto parassitismo, si rivela piuttosto segnata dal carattere riflesso che marca l’intera cultura ellenistica, carattere cui la barriera linguistica aggiunge solo un ulteriore tratto di problematicità: lo strumento metodico corretto nei suoi confronti è quello della lettura intertestuale, per cui io credo che i più utili interpreti di Virgilio siano o dovrebbero essere gli omeristi. L’esempio peraltro è utile a illustrare l’idea che per intertestualità non si debba intendere un processo di assolutizzazione autoreferenziale del testo letterario, inteso come citazione universale e pervasiva, e in quanto tale avulso da ogni rapporto con il mondo e con la storia – ma al contrario un confronto circostanziato di strategie testuali, la cui differenziazione si riconduce a quella dell’ambiente storico-sociale.

Per la ricostruzione di questo processo il teatro latino di età repubblicana presenta difficoltà gravissime, che discendono da un curioso chiasmo della tradizione: mentre a fronte della produzione tragica stanno gli scarni frammenti di Livio Andronico, Ennio, Pacuvio e Accio, a fronte dei *corpora* di Plauto e Terenzio stanno reliquie della Nea che erano altrettanto scarse prima che il flusso della tradizione diretta papiracea consentisse di dare un’identità riconoscibile ad alcune commedie di Menandro – quando peraltro si era già consolidato nell’ambito degli studi un inesausto dibattito sul tema dell’originale greco.

Possediamo anche la possibilità di un confronto diretto – su una porzione

di testo ridotto, poco più di cinquanta versi, riportati dal P. Oxy. 4407 – fra il *Dis exapaton* di Menandro e le *Bacchidi* plautine che ne derivano; esso basta a mostrarci un rimaneggiamento profondo delle strutture drammaturgiche (anche in riferimento alla scansione della *Nea* per atti, mentre l'azione della *palliata* torna a essere continua), e una variazione altrettanto profonda dei temi dell'amore e della gelosia.

Più in generale, vediamo che il *corpus* menandro superstita (per piccolo che sia, e quindi statisticamente meno significativo) presenta una sola volta lo schema comico dominante in Plauto: l'imbroglio escogitato dallo schiavo contro il *pater familias* e a pro' della felicità sentimentale e sessuale del giovane, imbroglio che nella sua genialità inventiva conferisce al suo ideatore un'aura di onnipotenza demiurgica che in qualche modo ricorda l'eroe comico di Aristofane. Questo unico imbroglio menandro si svolge nell'*Aspis* ed è in effetti brillantissimo (fa credere al vecchio avaro che sia morto il fratello minore, in modo che egli concepisca a vuoto il progetto di sposare la nipote *epicleros*, con ciò liberandone l'altra nipote che correva lo stesso rischio), ma rispetto all'imbroglio plautino *standard* si presenta orientato in modo opposto rispetto all'*establishment* sociale. Non a caso sostenuto da un altro capofamiglia (il finto morto), e avendo per fine il matrimonio onesto tra giovani innamorati, il servo dell'*Aspis* applica all'ingannato la sanzione sociale che il suo vizio merita, mentre in Plauto il desiderio giovanile che viene aiutato è per lo più l'espressione di una *débauche* incontrollata e destabilizzante (veniale perché reversibile), e l'autorità socio-familiare aggredita si presenta per lo più come rispettabile (nell'*Epidico*, v. 189, il padre e un suo amico, vengono definiti, si pure con sarcasmo ibseniano, "colonne del senato"). Si può dire anzi che quanto più solido si presenta il sistema patriarcale, tanta più forza viene richiesta all'intelligenza schiavile che su di esso celebra un trionfo che possiamo chiamare alla lettera effimero (valido cioè soltanto nel tempo drammatico e paragonabile ai *saturnalia*¹² o al carnevale medievale), e che per questa sua natura funziona in realtà da valvola di sfogo del sistema medesimo.

È vero che proprio la straordinaria affabulazione delle *Bacchides* – dove

12 Cfr. BETTINI 1982, pp. 83-86.

si sottraeva il denaro al padre facendogli credere che era stato prima negato dal debitore, poi giudicato per arbitrato, poi minacciato da una romanzesca incursione di pirati, e infine lasciato in deposito a un tempio – ha riscontro nel *Dis exapaton*, attraverso allusioni assai precise, ma possiamo escludere che uguale o simile fosse l'autocoscienza dell'affabulatore: basta a garantircelo una considerazione elementare, e peraltro risaputa, della divergenza stilistica dei due autori. Quanto il linguaggio di Menandro è cordiale e piano, funzionale a un dialogo concepito come transazione conciliativa, riflesso di una *Weltanschauung* pluralistica e rispettosa dell'alterità, altrettanto il linguaggio di Plauto è oltranzistico e immaginoso, ulteriormente esaltato dalla per noi irrecuperabile cantabilità, riflesso di un narcisismo e di un *Machtwille* che si traducono in una concezione estrema del protagonismo scenico.

Ma in un teatro che abbiamo già definito di parola, il linguaggio dell'autoaffermazione è tutta e sola l'autoaffermazione.

Quando poi Terenzio torna a uno stile menandro (ma nient'affatto *dimidiatus*, come sentenzia un epigramma troppo citato), questa evoluzione va doppiamente riportata alla tradizione romana: alla storia letteraria, perché la sua coerente riduzione, o addirittura riduzione all'assurdo, dello schiavo protagonista è una poetica e una polemica anti-plautina; alla storia socio-culturale, perché non è improbabile che in quegli anni il conflitto di generazioni e bisogni si stesse attenuando, all'ombra del grecizzante circolo degli Scipioni, quanto bastava per rendere obsoleta la metafora militare che in Plauto mediava la trama, facendo sì che lo schiavo vittorioso potesse paragonarsi ad Alessandro il Macedone.

6. Alle soglie del Cristianesimo, con Seneca torna a Roma la tragedia, già coinvolta nelle riforme augustee – torna non forse sulle scene, ma la cosa non dovrebbe preoccuparci se non per il desiderio di informazione storica, giacché la presenza o assenza di rappresentazioni empiriche non ha nulla a che fare con la teatralità.

Anche la teatralità peraltro è stata quasi sempre contestata, con argomenti che riposano su un impietoso confronto coi capolavori del teatro attico, e che certo

sarebbero validi se il loro fine fosse quello di ravvisare nei suoi testi l'assenza di quella precisa concezione del teatro che ha creato quei capolavori ed è stata codificata da Aristotele. In effetti la progressività lineare del tempo è negata da Seneca attraverso l'enfatizzazione delle dimensioni gnomica e descrittiva (che hanno fatto parlare di *tragoedia rhetorica*), e ancora più attraverso l'accentuazione di itinerari drammatici corrispondenti a itinerari psichici tortuosi: Medea già all'inizio illuminata dai foschi presagi della maternità intesa come perfetta vendetta, che però alla scelta infanticida (razionalizzata rispetto a Euripide attraverso la professione dell'amore paterno da parte di Giasone), arriva solo dopo avere sperimentato fino in fondo l'illusione dell'amore invincibile; Edipo già all'inizio sprofondato negli abissi del senso di colpa (della colpa minacciata dall'oracolo e che è lui, diversamente che in Sofocle, presenza interiore ossessiva) riacquista nel dialogo politico la combattività della presunta innocenza, e così via.

Le accuse di mancanza di «necessità e verisimiglianza», si sprecano, quando invece occorrerebbe chiedersi se anziché trattarsi di una carente drammatizzazione dell'esperienza umana, non si tratti piuttosto di una drammatizzazione dell'esperienza umana carente: carente delle certezze scintillanti e dolorose che fondavano il senso della tragedia attica.

Per abusare anch'io del valore esemplare di Edipo, direi che la frase del protagonista della tragedia senecana, *quod fieri posse non putes, metuas tamen* (v. 26), rappresenta bene, in bocca al personaggio che incarnava la più alta tradizione dell'intellettualità greca, l'abdicazione al principio di causalità, che nella *Poetica* abbiamo visto stare alla base dell'universalità della poesia.

Molto lunga è la via che porta all'assurdo di Artaud o al vuoto metafisico di Beckett (autori della cui teatralità nessuno dubita), ma è *quella* via che Seneca inaugura assieme all'era volgare e alla modernità.

Si pensi anche che da questa prospettiva la stessa linearità del tempo drammatico può essere considerata una razionalizzazione approssimata dell'autentico ritmo vitale, in cui entrano – a costruire piuttosto un movimento a spirale – elementi di quella ripetizione che per Borges costituisce la confutazione del tempo, e che, come si sa, è anche una devastante categoria psicologica.

Un'altra fondamentale eredità trasmessa da Seneca è la forma categorica che in lui assume la bramosia del potere; un tema che nella tragedia attica non assumeva mai il ruolo di movente primario dell'azione (tranne che nell'Eteocle delle *Fenicie*)¹³, e che diventa invece in Seneca presenza ossessiva e demonizzata, come lo sarà, a partire dall'*Ecerinis* di Albertino Mussato, in tante tragedie moderne. A questa innovazione ne è connessa un'altra, quella che ammette nel ruolo protagonista la negatività assoluta, contraddicendo l'esigenza di Aristotele (*Poetica* 1454 a 16-21) che i caratteri siano *chrestà*. Anche questo fatto ha a che fare con gli aspetti latenti della psiche, perché nel caso di personaggi come l'Atreo del *Tieste* (o come il *Riccardo III* di Shakespeare, che molto gli deve)¹⁴ l'identificazione che essi mobilitano per il fatto di occupare tutto l'orizzonte scenico si svolge in direzione contraria al giudizio morale che pure viene espresso nei loro confronti, e in sintonia invece col desiderio inconfessato che sta in ogni spettatore.

7. Caso davvero singolare quello di Seneca: il drammaturgo che più di ogni altro ha influito nello sviluppo storico del genere tragico, fino a risultare imprescindibile per due autori così differenti fra loro come Shakespeare e Corneille, non solo è stato più di ogni altro sottovalutato, ma privato della sua identità teatrale, e trattato come se nei confronti dei poeti moderni funzionasse da puro deposito del materiale mitologico (funzione svolta semmai da un capolavoro assai più riconosciuto, le *Metamorfosi* di Ovidio).

E tuttavia la singolarità si iscrive in un fenomeno assai più vasto: se Giulio Cesare definiva Terenzio un *dimidiatus Menander*, come già ho ricordato; se Aulo Gellio¹⁵ considera Cecilio Stazio un ripetitore piatto (*piger*) di Menandro,

13 Alla sua situazione può forse essere accostata il bisogno nevrotico di affermare un potere già detenuto contro presunte aggressioni che esprimono Menelao ed Agamennone nell'*Aiace*, Lico nell'*Eraclè*, e soprattutto Creonte nell'*Antigone*. Come si vede, si tratta sempre di personaggi che non hanno lo statuto del protagonista.

14 Cfr. ROSSI 1999.

15 2. 23. Nel primo di due frammenti del *Plocium* che vengono citati 'a fronte' dell'originale menandro, il poeta romano trasforma una tirata misogina convenzionale in una scenetta animata dalla drammatizzazione di secondo grado, dove la temibile matrona viene a proclamare il suo dominio, occupando con la sua debordante presenza i pensieri del marito e il tessuto linguistico

adducendo un confronto che grida vendetta – reclama cioè un giudizio di valore precisamente opposto –, non sarà troppo originale neppure la posizione di George Steiner che liquida con totale disprezzo sia la capacità mitopoietica della modernità sia in particolare la ripresa novecentesca dell'universo classico, che rinnova, dopo la relativa povertà del Romanticismo, i fasti del teatro settecentesco.

In realtà tra le insidie del concetto di intertestualità c'è anche e soprattutto quella che la riduce alla semplice affermazione del principio di anteriorità, il principio patriarcale, o più genericamente conservativo, che ha sempre presieduto alla strutturazione del nostro universo valoriale, spesso ammantandosi della mitologia delle origini e della loro presunta sacralità (cui già mi è capitato di accennare), sotto le quali si nasconde il disagio del vivere contemporaneo e la mancanza di stabilità ideologica.

Segno del carattere aprioristico di questo giudizio è la rinuncia all'operazione critica, che ha sempre per oggetto il testo e l'autonomia delle sue scelte strategiche, anche quando, come ricordavo prima, un rapporto necessitante con un altro testo sia implicato da queste stesse scelte.

Invece nella sommaria condanna del moderno cui alludo, non solo il rifacimento è immobilizzato nell'etichetta che lo definisce come una corruzione del modello, ma tutte le corruzioni, in quanto tali, vengono considerate uguali fra loro: per fare il caso estremo *Oedipus und die Sphinx* di Hofmannsthal e *La machine infernale* di Cocteau non sarebbero altro che due manifestazioni di voyeurismo nell'intimità dell'incesto che Sofocle aveva celato¹⁶: poco importa che l'una rappresenti la distillazione supremamente raffinata del *vaudeville* e l'altra un'esplorazione innovativa negli abissi del desiderio.

Peraltro simili confusioni si producono non solo a carico del *posterius* demonizzato, ma anche del *prius* venerato: quando sempre Steiner nega la creatività di *Amleto* perché è «una variante di Oreste»¹⁷, non si chiede di quale Oreste: Eschilo, Sofocle, Euripide? Tre drammaturgie diversissime:

e drammatico; nel secondo la ripugnanza fisica che ispira al marito viene enfatizzata in termini paradossali. Giustizia è stata fatta da MARCHESI 1925, p. 93, e poi da TRAINA 1958.

16 STEINER 1965, p. 252.

17 STEINER 1990, p. 150.

nella prima la vendetta del padre ucciso scaturisce dall'alleanza tra il dettato oracolare e la vitalità del *ghenos*; nella seconda quest'ultima scompare di fronte all'instinguibile volontà dell'individuo (Elettra, con la quale semmai sarebbe più giusto confrontare Amleto)¹⁸; nella terza si disgrega rovinosamente la verità divina: inoltre Euripide si contrappone esplicitamente ad Eschilo in una polemica che ha il senso dello scontro generazionale proprio come l'opposizione tra antico e moderno.

Il *tempus actum* immaginato dai suoi *laudatores* è un fondale indistinto dove si perde la dimensione storica, il solo veicolo – lo abbiamo visto – che renda vivi per noi i classici, e anche i moderni.

Riferimenti bibliografici

ABEL 1965

L. Abel, *Metatheatre*, New York, Hill and Wang 1963, tr. it. Milano, Rizzoli 1965

BETTINI 1982

M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, Urbino, Quattroventi 1982

COLLIER – MACHEMER 2006

Euripides' *Medea*, translated by M. Collier & G. Machermer, Oxford, Oxford University Press 2006

DI BENEDETTO 1997

Euripide, *Medea*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione di Ester Cerbo, Milano, Rizzoli 1997

DILLER

H. Diller, *thymos de kreisson ton emon buleumaton*, «Hermes» XCIV (1966), pp. 267-275

DODDS 1929

E. R. Dodds, *Euripides the irrationalist*, «Classical Review» XLIII (1929), pp. 97-104

GADAMER

H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, I, Tübingen, Mohr 1965-2; trad. it. Bompiani, 1985²

18 Cfr. SCHADEWALDT 1960, KOTT 1974, pp. 254-5. Nei *Noble's Comparative Classics* (un'interessante iniziativa scolastica) *Amleto* è stato pubblicato da E. Harding assieme a *Elettra* di Sofocle.

- HOCHHUTH,
R. Hochhuth, *Das absurde ist die Geschichte*, «Theater Heute» IV (1963), p. 73
- ISER 1972
W. Iser, *Der implizite Leser*, München, Fink 1972.
- ISER 1987
W. Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink 1976;
trad. it. Bologna, Il Mulino 1987
- KOTT 1970
J. Kott, *The Eating of the Gods*, London, Methuen 1974.
- LUKÁCS 1963
G. Lukács, *Metaphysique der Tragödie in Die Seele und die Formen*, Berlin,
Fleischel 1911; trad. it. Milano, Sugar 1963, pp. 303-347
- MARCHESI 1925
C. Marchesi, *Storia della letteratura latina*, vol. I, Messina, Principato 1925
- MASTRONARDE 2002
Euripides, *Medea*, edited by D. J. Mastronarde, Cambridge, Cambridge University
Press 2002
- MAURON 1964
C. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti 1985³.
- NORWOOD 1908
G. Norwood, *The Riddle of the Bacchae*, Manchester, University Press 1908
- PADUANO 2001
G. Paduano, *Le ragioni del teatro (contro Nietzsche)*, in *L'officina del teatro
europeo*, a cura di A. Grilli e A. Simon, I, Pisa, Plus 2001, pp. I-XV
- ROSSI 1999
E. Rossi, *Tragedie di tiranni: Seneca, Tieste, Shakespeare, Riccardo III, Macbeth*,
«Il confronto letterario», XXXI (1999), pp. 67-90
- SARTRE 1973,
J. P. Sartre, *Le style dramatique*, in *Un théâtre de situation*, Paris, Gallimard
1973, pp. 22-50
- SCHADEWALDT 1970
W. Schadewaldt, *Sophokles Elektra und Shakespeares Hamlet*, in *Hellas und
Hesperien*, Stuttgart, Artemis Verlag 1960, pp.707-27
- STEINER 1965
G. Steiner, *The Death of Tragedy*, London, Faber & Faber 1961; trad. it. Milano,
Garzanti 1965
- STEINER 1990
G. Steiner, *Antigones*, Oxford, Oxford University Press 1986; trad. it. Milano,
Garzanti 1990
- STEINER 1996
G. Steiner, *Tragedy, pure et simple*, in S. M. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic:
Greek Theatre und beyond*, Oxford, Oxford University Press 1996

SUSANETTI 1997

Euripide, *Medea*, introduzione e traduzione di Maria Grazia Ciani, commento di Davide Susanetti, Venezia, Marsilio 1997

UBERSFELD 1985

A. Ubersfeld, *L'ère le théâtre*, Paris, Editions Sociales 1982⁴

TRAINA

A. Traina, *Sul vertere di Cecilio Stazio*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali» CXVI (1958), pp. 385-393

VERRALL 1895

A. V. Verrall, *Euripides the Rationalist*, Cambridge, Cambridge University Press 1985



INDA 2010. Teatro Greco di Siracusa, *Aiace* di Sofocle. Foto M.L. Aureli.

Aiace e gli Atridi: Sofocle, *Aiace* 460-461*

The paper discusses the text and interpretation of Sophocles, *Ajax*, 460-461, arguing that the manuscript text μόνους τ' Ἀτρείδας is defective for reasons of language and content. The author conjectures that the original text was μόνους τ' Ἀχαιούς. The conjectural text is in keeping with the characterization of Ajax in the play and echoes a theme from the *Iliad*.

Nell'*Aiace*, uno dei tratti più caratteristici che Sofocle attribuisce al protagonista è il suo implacabile odio contro gli Atridi. Gli Atridi lo hanno insultato assegnando ad Ulisse le armi di Achille (441-446)¹. Hanno minacciato i marinai di Aiace (251), e Aiace cerca di ucciderli (57, 302, ecc.) in modo che essi non possano disonorarlo ancora nel futuro (97-98). La sua ostilità è tale che egli rifiuta la morte eroica in battaglia perché un successo militare, accompagnato dalla sua morte, renderebbe gli Atridi felici (466-469)². Nel suo discorso finale, Aiace li accusa di aver 'distrutto' la sua vita e chiede alle Erinni di vendicarlo (837-838):

μαθεῖν ἐμὲ
πρὸς τῶν Ἀτρείδων ὡς δίολλυμαι τάλας³.

* Ringrazio A. Grilli, F. Ferrari, G. Paduano e i referee della rivista per osservazioni e discussioni. La responsabilità per errori di fatto o di interpretazione rimane ovviamente mia.

1 Sono chiamate τεύχεα (Soph. *Phil.* 379) e ὄπλα (*Ai.* 41 ecc., *Phil.* 62 ecc.). Includono l'armatura di Achille: cfr. STANFORD 1963, XIX n. 24.

2 Questo probabilmente si riferisce al fatto che Aiace non vuole aiutare la causa degli Atridi nella guerra, non tanto al fatto che gli Atridi saranno felici della sua morte. Nello stesso discorso infatti Aiace decide di suicidarsi (473-480). Si potrebbe obiettare che non bisogna sottoporre a un esame logico rigoroso le parole di qualcuno che decide di suicidarsi dopo un attacco di pazzia; ma il discorso di Aiace dei vv. 430-480 è estremamente lucido e logico. Il contrasto con la pazzia dell'inizio del dramma è fortissimo, e costituisce una nervatura essenziale del dramma e della caratterizzazione del personaggio.

3 «Voglio che guardino come muoio infelice, per opera degli Atridi» (trad. PADUANO 1982).

Il suo odio verso gli Atridi è poi ricordato dal coro e da altri personaggi in più passi (717, 931-932): più volte è menzionata anche l'ostilità degli Atridi verso Aiace (948, 960, 1349). La loro aggressività verso Aiace è vividamente rappresentata sulla scena nella seconda parte del dramma, quando Menelao e Agamennone fanno la loro comparsa in scena e tentano di impedire la sepoltura dell'eroe morto (1048-1373).

Sarebbe un *understatement* dire che Aiace non si sente affatto in dovere di aiutare gli Atridi o sostenerli nella guerra. Perciò è sorprendente scoprire che Aiace, nelle edizioni di Sofocle⁴, afferma che non può partire da Troia e lasciare l'esercito e gli Atridi «da soli» (461):

- 457 καὶ νῦν τί χρὴ δρᾶν; ὅστις ἐμφανῶς θεοῖς
 ἐχθαίρομαι, μισεῖ δέ μ' Ἑλλήνων στρατός,
 ἔχθει δὲ Τροία πᾶσα καὶ πεδία τάδε.
 460 πότερα πρὸς οἴκους, ναυλόχους λιπῶν ἔδρας
 μόνους τ' Ἀτρείδας, πέλαγος Αἰγαῖον περῶ;
 καὶ ποῖον ὄμμα πατρὶ δηλώσω φανεῖς
 Τελαμῶνι; πῶς με τλήσεται ποτ' εἰσιδεῖν
 γυμνὸν φανέντα τῶν ἀριστείων ἄτερ
 465 ὧν αὐτὸς ἔσχε στέφανον εὐκλείας μέγα;⁵

Lo scolio al verso 461 nota che Aiace ha una opinione piuttosto alta di sé, e che le sue parole implicano che l'esercito sarà in grande difficoltà senza il suo aiuto in battaglia: μεγαλοφυῶς δὲ οἶεται ἑαυτὸν τὸ πᾶν εἶναι⁶. Que-

4 Così ad es. BERGK 1858, DINDORF 1880, SCHNEIDEWIN, NAUCK, RADERMACHER 1913, PEARSON 1924, DAIN, MAZON 1958, LLOYD-JONES, WILSON 1990, LLOYD-JONES 1994, DAWE 1975 («μόνους sunt qui solicitant»), DAWE 1996, GARVIE 1998. Al momento della consegna di questo articolo non è ancora apparso FINGLASS 2011.

5 «Ora che devo fare? È chiaro che gli dèi mi odiano; e mi odia l'esercito dei Greci, mi odia tutta Troia e questi campi. Devo forse abbandonare la flotta, lasciare soli gli Atridi, attraversare il mare, tornare a casa? E quale volto mostrerò a Telamone, mio padre? Come potrà guardarmi, privo di quelle distinzioni, di quella corona di gloria che riportò a suo tempo?» (trad. PADUANO 1982).

6 «Nella sua nobile grandezza egli ritiene di essere lui stesso ciò da cui tutto dipende». Nei manoscritti lo scolio è collegato al v. 464, ma che il riferimento corretto sia al verso 461 è stato compreso da Brunck: cfr. CHRISTODOULOU 1977 *ad loc.* Si osservi che il lemma è assente e che questo scolio non menziona gli Atridi. La prima parte dello scolio è ἀντὶ τοῦ ἔρημον (LON G^{sl}, om. G^m). Leeuwen congetturò ἀντὶ τοῦ ἐρήμους, pensando che questa parte dello scolio si riferisse a μόνους τ' Ἀτρείδας, mentre Brunck, in maniera più prudente e convincente, pensò che ἀντὶ τοῦ ἔρημον fosse una parafrasi di γυμνόν del v. 464.

sta osservazione viene ripetuta dai commentatori⁷, e può essere rinforzata da uno studio del sintagma λείπειν τινα̑ μόνον. Questa espressione si ritrova in vari contesti⁸, ma nell'uso tragico la persona che viene lasciata da sola è in una spiacevole condizione di solitudine, e ha bisogno di aiuto o protezione. Si vedano Soph. *OC* 500-501 μόνον δέ με / μὴ λείπεται(ε), *Phil.* 470 μὴ λίπηις μ' οὔτω μόνον, 809 μὴ με καταλίπηις μόνον, Aesch. *Supp.* 748 μόνην δὲ μὴ πρόλειπε, *Pers.* 139 λείπεται μονόζυξ, Eur. *Alc.* 406-407 νέος ἐγώ, πάτερ, λείπομαι φίλας μονόστολος τε ματρός, *Med.* 52 πῶς σοῦ μόνη Μηδεΐα λείπεσθαι θέλει;, *Andr.* 854-855 ἔλιπες ἔλιπες, ὦ πάτερ, ἐπακτίαν μονάδ' ἔρημον οὔσαν ἐνάλου κώπας⁹. Jebb giustamente confrontava *Il.* 9.437-438 «where Phoenix imagines himself remaining with the army at Troy after Achilles has gone home,—πῶς ἂν ἔπειτ' ἀπὸ σεῖο, φίλον τέκος, αὔθι λιποίμην / οἶος;»¹⁰. Aiace, abbandonando l'esercito, lo metterebbe dunque in una difficile situazione.

7 HERMANN 1851, *ad loc.* «Recte Scholiastes μόνους Ἄτρείδας̑ intelligi monet *destitutos ab Aiace*» [in realtà spaziato, non corsivo]; SCHNEIDEWIN, NAUCK 1877: «μόνους̑ ist unrichtig: denn weder sind es die Atriden allein, welche Aias verlassen würde, noch werden die Atriden durch die Heimkehr dieses einen Helden ἔρημοι; CAMPBELL 1881 *ad loc.*: «“And (leaving) the Atridae to fight alone”, i.e. unsupported by Ajax, whose valour outweighs all others»; SCHNEIDEWIN, NAUCK, RADERMACHER 1913 «μόνους̑ ergänzt λιπών̑, ‘nachdem ich allein gelassen’ d. h. verlassen. Grammatisch ist es auf Ἄτρείδας̑ bezogen, aber dem Sinne nach gehört es ebensosehr zu ναυλόχοις̑ ἔδρας̑ (Anh. 95, 28). Niemand kann dem Dichter das Recht bestreiten, das Heerlager der Griechen durch die Worte ναύλοχοι̑ ἔδραι̑ καὶ Ἄτρείδαι̑ zu charakterisieren. Ungewöhnlich (aber doch sophokleisch) ist nur die Wortverschränkung»; STANFORD 1963 *ad loc.*: «“And <leaving> the Atridae by themselves”: Ajax characteristically assumes that whoever is without *him* is truly alone»; simili sono le osservazioni di KAMERBEEK 1963 *ad loc.*, che, sulla scia di SCHNEIDEWIN, NAUCK, RADERMACHER 1913 nota inoltre che «λιπών̑ and μόνους̑ belong to both members» cioè sia ad ἔδρας̑ che ad Ἄτρείδας̑.

8 Cfr. inoltre Ar. *Eccl.* 911 μόνη δ' αὐτοῦ λείπομ'. ἡ γάρ μοι μήτηρ ἄλληι βέβηκεν: la giovane donna sottolinea il fatto che lei è sola ed è perciò disponibile a un rapporto sessuale, ma indica anche che la sua solitudine è dovuta al fatto che il suo amante non è ancora arrivato. Parm. fr. 8.1 μόνος δ' ἔτι μῦθος ὁδοῖο / λείπεται ὡς ἔστιν è totalmente differente e non si riferisce a persone ma a concetti. Cfr. anche *Od.* 3.424, 7.65.

9 Soph. *OC* 500-501 «non lasciatemi solo», *Phil.* 470 «non mi lasciare così da solo», 809 «non mi lasciare solo», Aesch. *Supp.* 748 «non mi abbandonare da sola», *Pers.* 139 «è lasciata sola sotto il giogo», Eur. *Alc.* 406-407 «padre, io vengo abbandonato dalla mia cara madre in tenera età, e mandato in un viaggio da solo», *Med.* 52 «Come mai Medea accetta di lasciata sola da te?», *Andr.* 854-855 «mi hai lasciata, mi hai lasciata, o padre, sola sulla riva, priva di remo per il mare». Cfr. anche *Il.* 11.692.

10 «Come potrei poi accettare di essere lasciato solo senza di te, figlio mio?». Cfr. anche JEBB 1896 *ad loc.*

Perché Aiace dovrebbe però esitare a «lasciare soli gli Atridi»? Perché menzionare specificamente gli Atridi in questa frase? Egli pensa che suo padre riterrà non giusto abbandonare la guerra in questo momento (462-463). La frase «lasciare da soli gli Atridi» implicherebbe che Aiace non sta compiendo il suo dovere. Questo è sicuramente un inatteso e inaspettato cambio di opinione in un personaggio che, nella stessa *rhēsis*, presenta gli Atridi come comandati completamente corrotti, vili e odiosi:

νῦν δ' αὖτ' Ἀτρεΐδαι φωτὶ παντουργῶ φρένας
ἔπραξαν (445-446)

εἰ δέ τις θεῶν

βλάπτοι, φύγοι γ' ἂν χῶ κακὸς τὸν κρείσσονα (455-456)

Ἄλλὰ δῆτ' ἰὼν

πρὸς ἔρυμα Τρώων, ξυμπεσῶν μόνος μόνις

καὶ δρῶν τι χρηστόν, εἶτα λóισθιον θάνω;

Ἄλλ' ὤδέ γ' Ἀτρεΐδας ἂν εὐφράναιμί που (466-469)¹¹.

Ci si aspetterebbe che Aiace fosse felice di lasciare gli Atridi a Troia da soli, in difficoltà di fronte al nemico. L'inadeguatezza dell'espressione è evidente anche da alcune traduzioni. LLOYD-JONES 1994 ad esempio trova così problematico l'aggettivo *μόνους* che lo omette nella traduzione: «leaving behind the station of the ships and the sons of Atreus». «Leaving behind» si riferisce agli attracchi della flotta e agli Atridi insieme, e sottolinea la distanza spaziale tra Aiace e Troia, piuttosto che la condizione di solitudine e difficoltà causata dalla sua partenza ai Greci e agli Atridi. L'aggettivo è omesso anche da CIANI 1999: «Devo forse lasciare / questi porti sicuri e gli Atridi e ritornare / in patria attraverso il mare Egeo?»¹².

Ci sono quattro possibili modi per difendere il testo, nessuno dei quali sembra completamente soddisfacente:

1. Aiace teme che gli Atridi, lasciati da soli, avranno il completo con-

11 «Gli Atridi le [= le armi di Ulisse] hanno vendute a un intrigante»; «se c'è un dio nemico anche il vile può sfuggire al più forte»; «allora andare alla rocca di Troia e combattere i nemici da solo, e compiere qualcosa di grande, e alla fine, morire? Ma farei contenti gli Atridi: non può essere» (trad. PADUANO 1982).

12 Non è omesso da PATTONI 1997: «dovrei forse far ritorno in patria, lasciare i quartieri delle navi, gli Atridi soli, e attraversare il mar Egeo?».

trollo della situazione e continueranno ad agire ingiustamente. Aiace però non afferma che questa sia la ragione che lo trattiene a Troia. Egli non si preoccupa affatto di quello che faranno gli Atridi nel futuro: la sua decisione di suicidarsi permetterà anzi a loro di controllare il potere.

2. Aiace assume completamente il punto di vista di Telamone, che non sa del contrasto tra Aiace stesso e gli Atridi. Il padre però non viene menzionato fino al verso successivo¹³. Aiace afferma di temere il rimprovero del padre per aver abbandonato la guerra prima di essersi assicurato la vittoria e il bottino. Questo però non significa che Aiace si aspetti che il padre si schieri dalla parte degli Atridi sulla questione delle armi di Achille. Aiace, uccidendo gli Atridi, avrebbe potuto continuare la guerra contro Troia con successo; il suo fallimento consiste nel fallimento della sua vendetta, non nella sua ostilità verso gli Atridi.

3. Aiace è felice di «lasciare soli» gli Atridi; senza il suo aiuto si troveranno in difficoltà¹⁴. Però i personaggi che in tragedia usano la costruzione di $\lambda\epsilon\acute{\iota}\pi\omega + \mu\acute{o}\nu\omicron\upsilon\varsigma$ (*vel sim.*) lo fanno esprimendo compassione per chi è abbandonato; né d'altra parte si implica mai che Aiace provi gioia ad abbandonare gli Atridi. Non è il lasciarli soli, ma il punirli ciò che potrebbe portare gioia ad Aiace.

4. Si può pensare che nell'espressione «abbandonare la flotta, lasciare soli gli Atridi», il riferimento agli Atridi sia generico: il riferimento ai comandanti è una sorta di perifrasi per indicare l'esercito dei Greci che loro comandano. Questo è un modo per espungere «Atridi» dal testo, senza intervenire filologicamente.

Alcuni filologi hanno ritenuto che il testo fosse problematico e hanno suggerito delle congetture al posto di $\mu\acute{o}\nu\omicron\upsilon\varsigma$. Gli aggettivi che sono stati suggeriti per sostituirlo ($\delta\iota\sigma\sigma\acute{o}\upsilon\varsigma$ Morstadt¹⁵, $\sigma\epsilon\mu\mu\omicron\upsilon\varsigma$ Musgrave, $\mu\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\omicron\upsilon\varsigma$ Nauck) sono riempitivi esornativi e non risolvono il problema. La proposta di Mekler, $\pi\rho\omicron\delta\omicron\upsilon\varsigma$, «tradendo gli Argivi», rende il problema retorico ancora più grande.

13 Sul rapporto padre-figlio nell'*Aiace* e le sue implicazioni ideologiche cfr. DI BENEDETTO 1983, pp. 69-72.

14 Questo è implicito ad es. nella traduzione di GOLDER, PEVEAR 1999: «Shall I quit / this harbor, sail home across / the Aegean, and leave the Atreidai / to themselves?».

15 Approvato da Nauck in SCHNEIDEWIN, NAUCK 1877, p. 187: « $\delta\iota\sigma\sigma\acute{o}\upsilon\varsigma$ τ' Ἀτρείδας vermutet wohl richtig Morstadt Progr. 1864 p. 43».

Suggerisco di leggere Ἀχαιοὺς invece di Ἀτρείδας:

460 πότερα πρὸς οἴκους, ναυλόχους λιπὼν ἔδρας
μόνους τ' Ἀχαιοὺς, πέλαγος Αἰγαίου περῶ;¹⁶

La corruzione, una sorta di *lapsus*, avrebbe avuto luogo a causa dei ripetuti riferimenti agli Atridi nel dramma (57, 97, 251, 302) e in particolare in questo discorso (445, 469). L'uso di μόνους «da soli», come nota uno dei referee, è «una decisa iperbole (un intero esercito che rimane solo perché un singolo guerriero diserta)». Aiace stesso concepisce il suo scontro con l'intera armata troiana come un duello, uno scontro «da solo a solo» (μόνος μόνους 467, citato sopra per esteso). L'esercito dei Greci (460-461) o dei Troiani (467) non è letteralmente solo: per un uso simile cfr. Aesch. *Pers.* 734-736 μονάδα δὲ Ξέρξην ἔρημόν φασιν οὐ πολλῶν μέτα ... μολεῖν¹⁷. L'aggettivo μόνους del v. 461 può essere inteso ἀπὸ κοινοῦ anche in riferimento a ναυλόχους ... ἔδρας: cfr. ad es. Soph. *OC* 1399 οἶμοι κελεύθου τῆς τ' ἐμῆς δυσπραξίας (ἐμῆς si riferisce sia a κελεύθου che a δυσπραξίας), *El.* 929 ἠδὺς οὐδὲ μητρὶ δυσχέρης (μητρὶ si riferisce a entrambi gli aggettivi)¹⁸, Eur. *Or.* 559-560 ἐμαυτόν, ἦν λέγω / κακῶς ἐκείνην, ἐξερῶ, λέξω δ' ὅμως (κακῶς si riferisce sia a λέγω che a ἐξερῶ)¹⁹.

Nel testo così ricostruito risalta in maniera nettissima la «autostima idiosincratica»²⁰ di Aiace: con la sua partenza non sarebbe l'eroe, ma l'intero esercito a rimanere «solo». Aiace, come Achille, considera il suo contributo militare come unico e decisivo (cfr. Soph. *Ai.* 418-425 e *Il.* 18.104-106) e si ritiene in grado di vincere i Troiani anche senza l'aiuto degli dei (Soph. *Ai.* 766-777);

16 «Devo forse abbandonare la flotta [letteralmente: i luoghi in cui sono ancorate le navi], lasciare soli gli Achei, attraversare il mare, tornare a casa?».

17 «E Serse da solo, abbandonato, dicono che, insieme a pochi soldati ... sia arrivato». Per l'uso di μόνους in esagerazioni retoriche cfr. Soph. *Ant.* 821-822, BARRETT 1964, p. 395 (nota a Eur. *Hipp.* 1282) DIGGLE 1994, p. 197.

18 WILAMOWITZ 1895, vol. III, p. 62 (commento a Eur. *HF* 237) fornisce moltissimi esempi e così definisce lo σχῆμα ἀπὸ κοινοῦ: «ein Satzglied, welches für zwei Sätze unbedingt nötig ist, steht erst beim zweiten». Per ulteriori esempi cfr. BRUHN 1899, p. 95, KÜHNER, GERTH 1904, pp. 560-571 spec. 566, KIEFNER 1964, DIGGLE 1994, pp. 62 n. 15, 468, FINGLASS 2007 pp. 129-130 e 392 nel commento a Soph. *El.* 105-106 e 929.

19 Questo porterebbe a tradurre: «Devo forse lasciare da soli la flotta e gli Achei, attraversare il mare, tornare a casa?».

20 Una felice formulazione suggeritami da G. Paduano.

egli esprime «il versante euforico dell'assolutezza: il mito di un'autosufficienza che fa a meno degli dei»²¹. Egli prova un sentimento di vergogna per non aver acquisito *timē* dall'esercito Argivo (426, 440), specialmente in confronto con la gloria che suo padre acquisì in una simile spedizione militare contro Troia. L'ostilità dell'esercito contro Aiace è una delle ragioni che egli elenca per spiegare il suo desiderio di morire, insieme all'odio degli dei e delle pianure di Troia (458; cfr. anche 405-409). Menelao dice che credeva «di aver portato un alleato e un amico dei Greci»²² (1053 ἄγειν Ἀχαιοῖς ξύμμαχόν τε καὶ φίλον, cfr. 1098). Se al v. 461 abbiamo il termine più generale «Achei», Aiace affermerebbe di avere un obbligo a non abbandonare l'esercito quando la lotta non è ancora finita. Questo è un tema iliadico: *Il.* IX.229-261, XVI.221-235 (in situazioni di necessità militare molto pressante). Le somiglianze con la situazione di Achille nel nono libro dell'*Iliade* sono ovvie: entrambi gli eroi hanno subito un torto da Agamennone, pensano di abbandonare Troia, e considerano un fattore cruciale che li trattiene il giudizio dei loro padri; ad Achille il giudizio di Peleo è ricordato da Ulisse, mentre è Aiace stesso a pensare all'opinione di Telamone. Ad Achille si chiede di aiutare gli Achei (IX. 247), e Aiace sicuramente può sentirsi in obbligo verso di essi.

La distinzione tra Atridi, Argivi e Achei è cruciale. Gli Achei sono il gruppo più esteso, che include gli altri. Gli Achei sono potenzialmente ostili ad Aiace (560, 573), così come l'«esercito» è ora ostile ad Aiace dopo il suo tentativo di uccidere i comandanti (407, 726, 1055)²³. Aiace e Teucro però sono presentati essi stessi come Achei (637, 999), e fanno parte dell'esercito (425, 435); sono gli «Argivi» (712) e gli «Atridi» ad essere presentati come attuatori di aggressione contro Aiace e i suoi. Si noti che scrivendo Ἀχαιοῦς al v. 461 non si introduce nel testo un nuovo concetto. L'espressione ναυλόχους λιπῶν ἔδρας già implica che Aiace sentisse qualche sorta di obbligo nei confronti dell'esercito. Il concetto non può essere eliminato dal testo a meno di espungere dal testo come *Binneninterpolation* i due emistichi ναυλόχους λιπῶν ἔδρας / μόνους

21 Per questi confronti con l'*Iliade* cfr. PADUANO 2010, da cui traggio la citazione.

22 Trad. PADUANO 1982.

23 Si noti però che i vv. 726 e 1055 sono parte del discorso propagandistico degli Atridi; al v. 712 Sofocle parla di «Argivi» (non «Achei») come il gruppo che include gli Atridi.

τ' Ἀτρείδης, espunzione altamente improbabile²⁴. In ogni caso, l'obbligo di sostegno verso l'esercito non è sentito come forte da Aiace; è introdotto solo per essere immediatamente eliminato. Aiace desidera vendicarsi sull'esercito indiscriminatamente (844). Aiace, proprio come Achille, pensa solo alla sua ira e alla sua *timē*, e paga un altissimo prezzo per la sua scelta.

Riferimenti bibliografici

BARRETT 1964

W. S. Barrett (ed.) *Euripides: Hippolytus*, Oxford, Clarendon Press 1964

BERGK 1858

T. Bergk (ed.), *Sophoclis tragoediae*, editio stereotypa, Lipsiae, ex officina B. Tauchniz 1858

CAMPBELL 1881

L. Campbell (ed.), *Sophocles*, vol. II, Oxford, Clarendon Press 1881

CHRISTODOULOU 1977

Γ. Α. Χριστοδούλου, Τὰ ἀρχαῖα σχόλια εἰς Αἰάντα τοῦ Σοφοκλέους, En Athēnais, Ethnikon kai Kapodistriakon Panepistēmion Athēnōn, Philosophikē Scholē 1977

CIANI 1999

M. G. Ciani (trad., pref.) e S. Mazzoldi (testo e commento), *Sofocle: Aiace*, Venezia, Marsilio 1999

DAIN, MAZON 1958

A. Dain (éd.), P. Mazon (trad.), *Sophocle: Tome II, Ajax, Œdipe Roi, Électre*, Paris, Les Belles Lettres 1958

DAWE 1975

R. D. Dawe (ed.), *Sophoclis Tragoediae, Tom. I, Ajax, Electra, Oedipus Rex*, Leipzig, Teubner 1975

DAWE 1996

24 Le motivazioni dell'interpolatore non sarebbero chiare, dato che il testo non richiede aggiunte ed è di fatto più semplice (anche se meno complesso e interessante) senza questi due emistichi. L'aggettivo *ναύλοχος* non è molto frequentemente attestato: cfr. *Od.* IV.846, X.141 *Eur. Hec.* 1015, *Soph. Trach.* 633, *Lycophr.* 290 *ναυλόχων σταθμῶν*, 786.

- R. D. Dawe (ed.), *Sophocles: Ajax*, Stuttgartiae et Lipsiae, Teubner 1996³
- DI BENEDETTO 1983
V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia 1983
- DIGGLE 1994
J. Diggle, *Euripidea: Collected Essays*, Oxford, Clarendon Press 1994
- DINDORF 1880
G. Dindorf (ed.), *Sophoclis Tragoediae*, Lipsiae, Teubner 1880⁵
- FINGLASS 2007
P. J. Finglass (ed.), *Sophocles: Electra*, Cambridge, Cambridge University Press 2007
- FINGLASS 2011
P. J. Finglass (ed.), *Sophocles: Ajax*, Cambridge, Cambridge University Press 2011
- GARVIE 1998
A. F. Garvie (ed., transl.), *Sophocles: Ajax*, Warminster, Aris and Phillips 1998
- GOLDER, PEVEAR 1999
H. Golder, R. Pevear (transl.), *Sophocles: Aias (Ajax)*, New York-Oxford, Oxford University Press 1999
- HERMANN 1851
G. Hermann (ed.), *Sophoclis Ajax*, Lipsiae, Fleischer 1851
- JEBB 1896
R. C. Jebb (ed., transl.), *Sophocles: The Ajax*, Cambridge, Cambridge University Press 1896
- KAMERBEEK 1963
J. C. Kamerbeek (ed.), *The Plays of Sophocles: Commentaries, Part I, The Ajax*, Leiden, Brill 1963²
- KIEFNER 1964
G. Kiefner, *Die Versparung: Untersuchungen zu einer Stilfigur der dichterischen Rhetorik am Beispiel der griechischen Tragödie (unter Berücksichtigung des σχῆμα ἀπὸ κολυβοῦ)*, Wiesbaden, O. Harrassowitz 1964
- KÜHNER, GERTH 1904
R. KÜHNER, B. GERTH, *Grammatik der griechischen Sprache. Zweiter Teil: Satzlehre, Zweiter Band*, Hannover/Leipzig, Hahnsche Buchhandlung 1904³
- LLOYD-JONES 1997
H. Lloyd-Jones (ed., transl.), *Sophocles: Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*, Cambridge, MA-London, England, Harvard University Press 1994 [reprinted with corrections 1997]
- LLOYD-JONES, WILSON 1990
H. Lloyd-Jones, N. Wilson (ed.), *Sophoclis Fabulae*, Oxonii, Oxford University Press 1990
- PADUANO 1982
G. Paduano (ed., trad.), *Sofocle: Tragedie e frammenti*, Vol. I, Torino, UTET 1982

PADUANO 2010

G. Paduano, *Aiace. L'io come assoluto*, in *XLVI Ciclo di Rappresentazioni Classiche. Teatro Greco di Siracusa* (Numero Unico ac.di INDA Fondazione Onlus) Siracusa, 2010

PATTONI 1997

E. Medda (introduzione, note), M. P. Pattoni (trad., note), *Sofocle: Aiace, Elettra*, Milano, BUR 1997

PEARSON 1924

A. C. Pearson (ed.), *Sophoclis fabulae*, Oxonii, Clarendon Press 1924

SCHNEIDEWIN, NAUCK 1877

F. W. Schneidewin, A. Nauck (hrsg.), *Sophokles, Erste Bändchen: Allgemeine Einleitung. Aias*, Berlin, Weidmann 1877⁷

SCHNEIDEWIN, NAUCK, RADERMACHER 1913

F. W. Schneidewin, A. Nauck, L. Radermacher (hrsg.), *Sophokles, Erste Bändchen: Allgemeine Einleitung. Aias*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1913¹⁰

STANFORD 1963

W. B. Stanford (ed.), *Sophocles: Ajax*, London, Macmillan 1963 [New York, Arno Press 1979]

WILAMOWITZ 1895

U. von Wilamowitz-Moellendorff (hrsg.) *Euripides: Herakles*, Berlin, Weidmann 1895² [Darmstad, Wisseneschaftliche Buchgesellschaft 1959]





Massimo Stella

**Cronache dalla città assediata.
Aristofane e il teatro di guerra
(*Acarnesi, Pace, Rane*)**

In this essay the concept of Aristophanes' comic theatre has been redefined as war drama, in opposition, on one hand, to the political tragedy, and, in the background, on the other hand, to the contemporary theoretical discussion on the so-called 'committed theatre' in Italy. An attempt has been made to do a new reading of the *Acharnians*, the *Peace*, the *Frogs*, within the social and economic conflict opened by the Peloponnesian War, from the beginning of Aristophanes' theatrical output (as far as we know) nearly till its end. Euripides' *Bacchae* are, in this context, an interesting tragic parallel to Aristophanes' war theatre.

Oh, allora smettete di ridere, signori,
perché tutto intorno a voi cadrà.

La città sarà spianata, le muraglie crolleranno,
solo un infimo alberguccio sarà immune da ogni danno.

[...] E a metà di quel giorno sarà silenzio al porto
quando chiedono: chi muore, adesso?

E allora la mia voce dirà: tutti!

B. Brecht, *L'opera dei tre soldi*

A partire dal contemporaneo: teatro politico, teatro di guerra, teatro civile.

Ci sono due modi fondamentali di leggere e interpretare il teatro: il teatro come testo chiuso, da un lato, e, dall'altro, il teatro come dinamica della parola e dell'azione (la drammaturgia, l'attorialità e l'autorialità). In questo secondo senso, Jan Kott diceva che tutto il teatro è contemporaneo, cioè compresente allo spettatore, costituendosi come luogo di scambio, frontiera, contatto.¹

¹ KOTT 1964. Ho avuto l'occasione di riflettere sulla contemporaneità del teatro nell'opera di Kott in un intervento su *il manifesto/Alias*, cfr. STELLA 2007.

Nelle considerazioni che seguiranno ci siamo attenuti piuttosto a questo orientamento. Ed è in virtù di una simile prospettiva che appare utile svolgere alcune considerazioni preliminari in merito a una prassi definitoria sulla quale si è costruita molta della critica intorno al teatro antico così come intorno a una parte considerevole del teatro del Novecento. Si tratta dell'uso di una formula molto nota: quella di 'teatro politico'. Come sappiamo, la nozione nasce con il Novecento e con Piscator. Su di essa, intensamente e a lungo si è dispiegata la riflessione della critica. Qui importa rilevare un punto specifico. L'idea di 'teatro politico' come nuovo fronte, come nuova forma intellettuale, non sarebbe giunta ad un punto di sintesi decisivo, se non insieme e parallelamente alla guerra, la prima guerra mondiale, innanzitutto. Fu la Grande Guerra e il periodo che essa aprì fino a includere il secondo conflitto, a scuotere definitivamente una tradizione teatrale ormai esaurita nelle sue possibilità intellettuali. Possiamo anzi dire che il vero nome del 'teatro politico' è, in realtà, 'teatro di guerra'. Se Piscator chiama, infatti, 'politico' il suo modo di fare teatro è perché pretende di sottrarre al teatro borghese, anche nella sua inclinazione socialdemocratica e naturalistica, il monopolio della funzione politica, rivendicandone per sé non più la vocazione ideologica, bensì, all'opposto, la potenzialità rivoluzionaria. Fu appunto la guerra ad aprire questa sinora inaudita prospettiva, proprio perché, con la morte, il sangue, lo sterminio, essa sanciva il divorzio tra civiltà e risorse, rompendo il patto 'politico' che le teneva insieme. Al di là della polemica e del conflitto di attribuzione intorno alla parola 'politico', il nuovo 'teatro politico' del Novecento nasce come 'teatro di guerra' perché rappresenta lo scontro violento tra cultura e mezzi di vita: la drammaturgia e la regia di Brecht, insieme a quelle di Piscator, ne sono un esempio molto chiaro. Diremo allora meglio che il 'teatro di guerra', anziché essere 'politico', inclina piuttosto verso il 'teatro civile'. Solo oggi possiamo affermare questo, dopo un secolo di ricerca; solo oggi possiamo ravvisare nel 'teatro di guerra' l'archetipo del 'teatro civile' contemporaneo. Il 'teatro civile', infatti, del quale il nostro paese, dagli anni Novanta, è un laboratorio di primissimo piano,² prende corpo dentro le crepe strutturali, nelle ferite insanabili della democrazia, là dove la politica non sa e non vuole dare

2 BIACCHESI 2010.

conto delle stragi, delle catastrofi ambientali, della devastazione del paesaggio, degli scandali bancari, delle morti sul lavoro, dei crimini di guerra, dei massacri etnici, delle persecuzioni, delle speculazioni mafiose, perché è essa stessa a perpetrarli e a dissimularli. Se il 'teatro di guerra' rappresenta l'esplosione della violenza armata e sistematica per l'accaparramento delle risorse, il 'teatro civile', legge, all'interno d'un apparente stato di pace, quello preteso dalle democrazie occidentali, la permanente, endemica, condizione di conflitto tra politica prevaricatrice e diritti prevaricati, tra politica rapinatrice e beni comuni rapinati.

Noi siamo soliti, per prassi ormai consolidata, definire 'politico' il teatro ateniese di V sec. In realtà, a definire 'politico' non il teatro, ma la tragedia, è un autore comico, Aristofane, nelle battute finali delle *Rane*. Lo fa, Aristofane, dall'interno del suo modo di costruire commedia, profondamente segnato dall'esperienza della guerra e tutto rivolto a rappresentare la catastrofe politica, economica e civile della sua città durante il grande conflitto con Sparta che sconvolse l'intero mondo greco.

È Aristofane stesso, come si vede, ad offrirci un campo problematico ben più ampio e complesso di quello in cui sinora la filologia e l'antropologia si sono mosse nel definire 'politico' il teatro greco. Dobbiamo dunque pensare entro diverse e nuove linee di forza, consapevoli che ogni processo di teorizzazione riguarda prima di tutto noi critici, le categorie e il linguaggio di cui noi ci serviamo per comprendere e descrivere³.

Ritorno ad Atene.

Molta parte del teatro ateniese giunto fino a noi è contemporaneo alla guerra del Peloponneso. E sappiamo bene che non si tratta di un parallelismo senza punto di origine e senza convergenze. Il teatro ateniese è, infatti, indissolubilmente legato al sistema economico della città imperiale e imperialista, sistema del quale la guerra contro la lega peloponnesiaca è la piena realizzazione, per un verso, e,

³ Così poteva affermare F. Fortini che il critico è 'il diverso' dallo specialista, non perché non debba esserlo, ma perché egli non può esimersi dal leggere 'i quotidiani del mattino', cfr. FORTINI 1965.

per l'altro, come Tucidide stesso già riconosceva⁴, la conseguenza inevitabile. È opinione universalmente condivisa che il teatro ateniese, tragico e comico, sia 'teatro politico', cioè rappresentazione dell'identità collettiva, sia nei suoi conflitti, anche insanabili e endemici, sia nei suoi giochi di mediazione e ricomposizione. Come è stato scritto: «il teatro è in Atene costituzionalmente politico [...] perché politico è il suo stesso linguaggio»⁵. E tuttavia non è mai stata sollevata una domanda a nostro avviso cruciale: dal momento che per noi il punto di massima osservabilità della storia e della politica ateniesi coincide con la guerra del Peloponneso, e poiché a quella guerra il teatro della città è non solo congiunturalmente, bensì strutturalmente contemporaneo, quale posto essa occupa, dunque, nella nozione di 'teatro politico'?⁶

Un elemento possiamo immediatamente rilevare con un certo margine di evidenza, registrandone, da subito, la natura dislocata e la qualità, per così dire, contraffatta: il nome squisitamente politico che la città ridona alla guerra del Peloponneso sulle scene della tragedia è *stasis*. Proprio in quanto stato interno di dissidio tra le parti per il controllo del tutto, *stasis* è infatti parola politica per eccellenza. La famiglia mitica, la famiglia tragica, intrinsecamente conflittuale e fratricida, traduce dunque nel teatro e per il teatro non solo la sedizione dentro la *polis* storica, dentro il suo sistema istituzionale, come ci ha insegnato Nicole Loraux, ma anche la guerra contro il nemico esterno nel quadro allargato del contesto internazionale. Ne risulta, com'è necessario, una opacizzazione molto forte, una sovrapposizione di piani certamente contigui, ma informati a morfologie e dinamiche molto diverse. È illuminante, in merito a questo avvistamento, tutto tragico, del linguaggio politico sulla realtà della guerra, un noto passo della scrittura tucididea: analizzando i fatti di Corcira, Tucidide sancisce la morte del linguaggio politico, non solo di Atene, ma, più in generale, dei Greci⁷. Siamo nel 427: il conflitto civile scoppiato a Corcira diventa una chiave d'analisi per

4 I, 1-2.

5 LANZA 1977, p. 15.

6 BELTRAMETTI 2004, pp. 1-45. A p. 6, è formulata la domanda: «I Greci dunque non servono per pensare la guerra e soprattutto per pensare quelle atrocità – dallo stupro al genocidio, passando per la tortura e il vilipendio dei cadaveri – che nella nuova mistica della guerra trovano sconcertanti forme di giustificazione?».

7 È il celebre passo III, 82 sgg.

svelare che la guerra sta inghiottendo interamente ogni possibilità di controllo su di essa. Le parole della politica – afferma Tucidide – diventano inutili perché non servono più né a descrivere, né a capire la realtà degli avvenimenti. Ne consegue che anche l'idea di comunità va in pezzi. Come si vede, mentre torna a estroflettere l'introflessione tragica della *stasis*, invertendone, per così dire, il senso di marcia dalla scena ristretta della *polis* a quella allargata della guerra, lo storico rovescia di segno l'operazione compiuta dalla tragedia. E tanto più interessante è allora constatare come immediatamente prima di quei capitoli in cui anatomizza la dissoluzione del linguaggio politico, Tucidide concluda il suo racconto su quanto occorre a Corcira con toni che mimano scopertamente la scena della tragedia: i supplici che si danno la morte gli uni gli altri per paura di cadere nelle mani del nemico oppure sono strappati dagli altari per essere orrendamente trucidati; i padri che uccidono i figli; i rifugiati che vengono murati vivi nel tempio, mentre la morte regna su tutto in ogni sua possibile forma. Una scena tragica che, proprio in quanto spogliata del mito e privata di una lingua comune, condivisa, la lingua della città, la 'lingua politica', si rivela essere soltanto tetro spettacolo criminale: la tragedia si dissolve qui in teatro del crimine.

Certo, se si vede la Guerra del Peloponneso come guerra tra città, non si potrà che dedurre una conclusione tutta clausewitziana: quella guerra fu la prosecuzione con altri mezzi della politica di potenza ateniese e spartana. È così che Vernant, nel suo saggio introduttivo al celebre volume di qualche decennio fa *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, poté scrivere: «Perché la guerra sia politica, non basta che esistano delle città. È anche necessario che esse formino tutte insieme un sistema organizzato, in cui ogni unità, libera di scegliere alleati e avversari, possa condurre il suo gioco nella competizione generale verso l'egemonia».⁸ L'astrazione idealizzante di questo quadro parla da sola, ma fa da perfetto *pendant* alla prospettiva del teatro politico.

La guerra del Peloponneso, tuttavia, non fu assolutamente questo, nemmeno in minima parte. È sufficiente leggere Tucidide senza gli occhiali del giustificazionismo politico o del modello oplitico. Basta leggere il discorso con cui Pericle convince gli Ateniesi ad entrare in guerra (I, 140-144). In questo

⁸ VERNANT 1981, p. 37.

discorso, Pericle non procede ad alcuna valutazione di carattere politico. L'unico aspetto politico delle sue parole è l'occultamento dei rischi effettivi e la radicalizzazione dei vantaggi, nonché un trito riferimento retorico all'onore dei padri. Per il resto, lo statista ateniese descrive un equilibrio geopolitico: procede cioè ad un esame delle risorse, umane e non, e della loro distribuzione nel mondo greco per frontiere e gruppi d'interesse. Pericle parla di denaro, di tasse, di navi, di riserve alimentari, di commercio e di agricoltura, di eserciti e di flotte, di mobilità sulla terra e sul mare, di razzie, di rifugiati, di stranieri, di componenti etniche, di popolazioni, in un'ottica, va da sé, atenocentrica. È questo che noi chiamiamo l' 'imperialismo' di Atene. E d'altra parte, è proprio Pericle (II, 63) a rendere cosciente la città di come il tiranno, il tanto paventato tiranno, non sia che essa stessa: lo ridirà anche Cleone (III, 37), conferma tanto più significativa, quanto più degradata e scopertamente demagogica, della visione periclea. Facciamo qui esperienza di un altro rovesciamento operato dal racconto storico rispetto alla tragedia: se sulle scene della tragedia il tiranno è il nemico della città, sulle scene della guerra il tiranno è la *polis* stessa. E non si tratta di una tirannide politica: si tratta di una tirannide *economica*, il cui bel volto ideologico è mostrato nel celebre epitaffio.⁹ Il quadro è confermato da un altro testo d'eccezione redatto durante gli anni della guerra, *La Costituzione degli Ateniesi*¹⁰: questo discorso rilegge l'assetto politico e istituzionale ateniese come sistema di affari che riduce a servi tutti i propri *partners*: la 'costituzione' democratica è cioè quella che permette al meglio di garantire il controllo dei flussi finanziari e del territorio su scala internazionale¹¹.

Questo tipo di linguaggio è quello che la tragedia non può parlare e che tuttavia descrive la struttura materiale in cui la tragedia si legittima. La

9 Viene in mente un passo del platonico *Alcibiade I*, là dove si dice che il popolo di Eretteo «ha un bel volto, ma va visto quando non porta la maschera», cfr. 132 a.

10 Con G. Serra pensiamo a una datazione 'bassa', se non proprio la prima metà degli anni Dieci, il periodo compreso tra il 428 e il 413, cfr. SERRA 1979.

11 SERRA 1979, p. 25. Va poi detto che la *Costituzione degli Ateniesi* sembra, a tutti gli effetti, il riflesso speculare del primo e del terzo discorso di Pericle nel grande racconto tucidideo. Ciò induce a supporre che l'insufficienza del linguaggio politico in quanto descrittore principale della realtà fosse avvertito da più parti e in più contesti di pensiero e di azione. È per questo che appare forse riduttivo vedere nella *Costituzione degli Ateniesi* un'esercitazione di scuola, come è stato supposto da più parti.

tragedia discute di giusto e di ingiusto, di legge, di libertà, di città e di tiranni, mima assemblee, proclama editti...¹² La guerra spalanca altri scenari: quelli dei rapporti di forza e della supremazia sulle risorse perseguita attraverso tecniche e tattiche di dominazione. La guerra rovescia i termini della questione e, proprio come cerca di mostrare la *Costituzione degli Ateniesi*, mostra che la politica ha «il ruolo di iscrivere di nuovo, perpetuamente questo rapporto di forze attraverso una specie di guerra silenziosa, riscrivendolo nelle istituzioni, nelle disuguaglianze economiche, nel linguaggio, fin nei corpi degli uni e degli altri»¹³. Non è che la tragedia non possa parlare della guerra, è che ne parla, di necessità, impropriamente, trasferendone oggetti e soggetti sullo scenario traslato della città e, come dire, nel campo di una lingua ‘straniera’.

Chi, invece, nel teatro di Atene, dà voce scopertamente al massacro di uomini e di mezzi di vita è la commedia: l'autore comico occupa prepotentemente quello spazio che la guerra ha aperto e che la tragedia tende invece ad evadere ripiegando di nuovo sul linguaggio politico. È lo spazio che si definisce attraverso gli oggetti e le questioni lasciati irrisolti dalle scelte o dal fallimento della politica: il problema delle risorse economiche e civili, la corruzione trasversale e i gruppi di interesse, l'abuso e lo stravolgimento delle istituzioni, la relazione di connivenza e legittimazione reciproca tra sistema del potere e sistema del sapere, l'ingiustizia sociale, rappresentata, *pars pro toto*, dall'oppressione e dalla conseguente rivolta delle donne, nonché dalla condizione dei contadini sfollati dentro la città assediata. Il teatro di Aristofane è ‘teatro di guerra’ in piena luce, e forse, in particolare quando parla di donne e di contadini, si spinge fino a lambire i territori del ‘teatro civile’: sulla sua scena le parole e le rappresentazioni della politica esplodono, come esplosero sul palcoscenico dello scontro trentennale con Sparta. Della comunità, la commedia rende perspicui e inassimilabili, scoperti e scandalosi, i traumi e le violenze prodotti dalla vita collettiva così come essa è

12 Una tra le più significative parodie ‘concentrazionarie’ del linguaggio politico del teatro, antico come contemporaneo, è *Edipus* di Giovanni Testori. Un esempio: «la qual Giesa et el qual Regno [...] se son reuniti [...] vegnendo a formare [...] un'unità impastata int una solidissima tessitura di volontà, de ardori, de amori, de 'bligazioni, de statuti, de camare senatoriali e deputatoriali, de parrocchie, de ordeni, de conventualità, de tutto questo et, in primis et in 'solutis, de carna, de ossa e de sangua. Unità la quale est mondaniga, et, insieme, devina; politiga et, insieme, estraterrica».

13 FOUCAULT 1977, p. 175.

stata pensata e organizzata dalla *polis* e nella *polis*. Sulla scena tragica, invece, i conflitti non possono che essere istituzionalizzati perché ognora percorsi dal linguaggio politico della città¹⁴.

Scemi di guerra.

Agli ordini, signor caposquadra, sono deficiente!
Non ci posso far niente, mi han già riformato da
soldato per idiozia. Sono stato dichiarato ufficial-
mente idiota da una commissione medica.

B. Brecht, *Švejk nella seconda guerra mondiale*

Diceopoli e Trigeo sono soldati. Contadini, uomini di campagna, piccoli proprietari e, dunque, opliti. Lo dice chiaramente, Diceopoli, d'essere buon cittadino e, da quando c'è la guerra, soldato (595-6). Il legame tra proprietà terriera, cittadinanza, e funzione militare costituisce infatti, come è largamente noto, un fattore strutturale della *polis*. Trigeo, quanto a lui, viticoltore, è di fatto un eroe di guerra: la sua è una rocambolesca azione di salvataggio non solo di Atene, ma dell'intera Grecia. Strappati ai loro villaggi, nei pressi di Atene, Acarne e Atmonia, inurbati forzatamente durante il conflitto, sono ognora passibili di essere chiamati o richiamati alle armi senza preavviso (*Acarnesi* 1065; *Pace* 1178-86). Sono davvero immagini dal vivo, personaggi dell'esperienza, Diceopoli e Trigeo. Di loro, però, si suole dire che sono 'buffoni'. 'Buffoni', certo, per statuto antropologico, da un lato, 'buffoni' altresì per ruolo e funzione attoriali, dall'altro. 'Buffoni', perché, in altre parole, così li vuole l'ordine del

14 Un certo Euripide, in particolare quello di tutto il ciclo troiano (ma anche delle due Ifigenie), cerca evidentemente di squarciare i confini della *polis* e della sua famiglia politica per aprire al crimine di guerra, arrivando quasi a lacerare il velo del mito per mostrare al pubblico che la città assediata non è Troia, ma Atene. E tuttavia, questa operazione di Euripide punta più sulle suggestioni iconiche, sceniche, narrative, che sulla destrutturazione del lessico politico: la forzatura arriva spesso quasi al limite, ma non può che rientrare dentro l'alveo dell'istituzione tragico-politica. Non possiamo certo qui approfondire il problema. Rimandiamo, in merito, alle pregnanti osservazioni di D. Susanetti nella sua edizione delle *Troiane*, cfr. SUSANETTI 2009, pp. 5-45.

discorso comico. Sicché, l'attor comico e lo sciocco prevalgono sul soldato disperato ed esasperato che, come Diceopoli, si chiude o, meglio, viene rinchiuso nella città, dove non ha nulla da fare se non andare ad un'assemblea sempre più deserta (19-26) e inutile durante la quale ascoltare insopportabili menzogne. E lo stesso è per Trigeo, drammaticamente allontanato dai suoi campi, sfollato in città, come il coro di campagnoli attici, assillato dalla miseria, padre che non ha più nemmeno un tozzo di pane per sfamare le figlie (120-1). Il soldato-contadino è per eccellenza (lo saranno poi anche le donne) icona del grande trauma bellico: usato, all'occorrenza, come 'carne da cannone'¹⁵, imprigionato nella città assediata, escluso da ogni gioco politico (676 sgg.), privato di tutto, il soldato-contadino matura dentro di sé una ferita, un odio, un rancore, che poi diventa mania, se non follia (*Acarnesi* 1-3; 33; *Pace* 54-55) e sbotta in un'iniziativa clamorosa, pazza, ridicola.

Nella nostra memoria di contemporanei è depositata una figura storica, che ha una precisa data di nascita, la prima guerra mondiale, e che un'espressione popolare ha definito 'scemo di guerra'. Sono i traumatizzati mentali dal più grande conflitto distruttivo mai apparso sino ad allora, i soldati affetti da gravi forme di psicosi e nevrosi, da sindromi ossessive, da forti turbe psico-fisiche della persona. Si tratta certamente di una figura creata dalla scienza psichiatrica e medica, come da quella psicoanalitica. Quello che però va aldilà e soprattutto è anteriore al paradigma clinico costruito dalla nostra scienza, è l'insieme dei tratti culturali che caratterizzano lo 'scemo di guerra': l'asocialità, l'isolamento, l'assoluta alterità, l'ostilità, la paura. Sono questi i tratti che lo 'scemo di guerra' condivide con un antenato molto antico: il folle, lo stolto, l'idiota della tradizione fiabesca e popolare, la cui immagine si proietta anche nell'attor comico-buffone della commedia antica¹⁶. Non è certo per caso se Jaroslav Hašek nel suo celeberrimo *Il buon soldato Švejk* ricongiunge espressamente lo 'scemo di guerra' all'archetipo antropologico che lo precede e che costituisce, contemporaneamente, un elemento strutturale della commedia. Evocare quest'esperienza e questa memoria tutte nostre riesce utile, crediamo, a formulare alcune domande forse non estranee

15 Così diceva il buon vecchio Falstaff, *Enrico IV, parte I*, IV, II.

16 Sullo statuto antropologico dello stolto e sulla sua continuità con il buffone rimandiamo a LANZA 1997.

al teatro di guerra aristofaneo: c'è un legame necessario tra guerra, trauma individuale/collettivo e riso nella commedia di Aristofane? I progetti deliranti di Diceopoli e di Trigeo, sono semplicemente le tipiche allucinazioni del buffone di commedia, o sono anche il frutto di una profonda ferita civile inferta dalla guerra al singolo e alla comunità?

L'opera dei tre soldi: corrotti e miserabili, puttane e cibo.

I mendicanti mendicano, i ladri rubano
le puttane puttane. Un cantastorie
canta una delle sue storie.

B. Brecht, *L'opera dei tre soldi*

Secondo Erwin Piscator, il teatro di guerra, che è per eccellenza il teatro del Novecento, è quello in cui «tutti i concetti d'autorità, come Chiesa, Stato, esercito» vengono fatti «crollare» e la sua leggendaria messa in scena dello *Švejk* di Hašek sul nastro continuo è la dimostrazione forse più riuscita di questo principio¹⁷. Là, lo scemo Švejk è l'agente dissolutore di tutte le istituzioni (forse della possibilità stessa della vita comune) attraverso un'adesione così idiota alle cose da minarne senza rimedio, sin nelle fondamenta, il gioco complessivo. Diceopoli e Trigeo agiscono, all'opposto di Švejk, per via d'un rifiuto assoluto della realtà: il primo stipula privatamente una pace con Sparta tradendo la città; il secondo compie una spedizione aerea fin sull'Olimpo per liberare la dea Pace e mettere così fine al conflitto¹⁸. Che avvenga per attinenza estrema al proprio ruolo di soldato o per altrettanto estrema negazione di esso, la guerra dello scemo e del buffone mette completamente a nudo la menzogna politica su cui si regge

17 PISCATOR 1976, p. 208.

18 In genere – nel senso comune della deriva bachtiniana che ha investito e ancora investe Aristofane –, non si concede ai progetti di Diceopoli e di Trigeo più di un quieto statuto antropologico: lo statuto cioè di sogno alimentare e potatorio, costruito sulla memoria della festa popolare e del carnevale, lo statuto di squarcio 'utopico' che «permette, da una parte, di scordare la guerra e contribuisce, dall'altra all'autoaffermazione del popolo ateniese, nel ricordo dello splendore del periodo pre-bellico, mentre scherno ed oscenità hanno il compito di placare l'aggressività e di dar sfogo ai sentimenti repressi». Cfr. ZIMMERMANN 1991, p. 95.

la guerra dello Stato e della *polis*. È per questo che in Aristofane i progetti di Diceopoli e di Trigeo si svolgono costantemente sul filo della memoria tragica¹⁹: perché, dal punto di vista del teatro di guerra, nella sua prospettiva di radicale rottura, la tragedia rappresenta il luogo per eccellenza della simulazione e della dissimulazione politica: basterebbe forse la proverbiale affermazione di Tiresia nell'*Edipo re*, «proprio perché sapevo, ho cancellato» (317-8)²⁰, a illustrare complessivamente il gioco tragico del linguaggio politico. E politico, d'altra parte, è il fondamentale interdetto sulla rappresentazione della contemporaneità che è ingiunta dalla *polis* al teatro tragico²¹. Il contrario si dirà, invece, del teatro di Aristofane: proprio perché sa, non vuole e non può cancellare. La commedia deve dire tutto²². La contrapposizione al linguaggio della tragedia in merito alla questione menzogna/verità e oblio/memoria è molto evidente negli *Acarnesi*, perché questo antagonismo è fondato su una sola parola che è anche l'unico prestito del linguaggio tragico-politico presente nella commedia di Diceopoli: è *to dikaion*, la «giustizia» (500)²³. Quando la tragedia, quando la politica, quando la città dicono 'giustizia', in realtà dislocano, nascondono, dimenticano, svuotano. Quando il teatro di guerra dice 'giustizia', pone invece un problema di verità e di equità, sociale e materiale, avanzando domande che inchiodano alla realtà dei fatti e alle responsabilità individuali e collettive: come si finanzia e come

19 Per gli *Acarnesi* si tratta del *Telefo* e per la *Pace* del *Bellerofonte* euripidei. Cfr. SAETTA-COTTONE 2004

20 Per i rilievi specifici al passo rimando a STELLA 2010, pp. 13-4 e 208-9, e a SERRA 1994, p. 40 e n. 53.

21 È noto che, come scrive G. Avezzù, «non abbiamo esempi di produzione tragica di soggetto contemporaneo dopo i *Persiani* e fino a quel momento possiamo allinearne solo altri due, *Presa di Mileto* e *Fenicie* di Frinico», cfr. AVEZZÙ 2003, p. 47.

22 «La filosofia deve dire tutto», diceva Sade della propria anti-filosofia, nella sua *Juliette*.

23 Nota G. Mastromarco, che «la giustizia è spesso invocata negli *Acarnesi*», cfr. MASTROMARCO 1983, n. *ad loc.* Gli altri luoghi della commedia in cui la giustizia viene evocata sono: 317, 501, 562, 645, 655, 661-4. G. Paduano, nella sua traduzione dei vv. 497-501 (cfr. PADUANO 1979, p. 25), mette in evidenza il senso tutto intellettuale (e non solo letterariamente paratragico e parodico) del gioco linguistico su *trygoidian*, esponendo all'attenzione del lettore la dimensione qui centrale dello scavo (*mise en abîme*) comico *dentro* la tragedia: «Permettete, spettatori, che un pezzente parli agli Ateniesi della loro città, *stando dentro a una commedia*. Ma anche la commedia conosce cos'è la giustizia, e io cose giuste dirò, per quanto sgradite» (c.vo mio). Questo 'star dentro a una commedia' significa riabitare all'interno dell'involucro comico la tragedia per esibire il *revers* del suo linguaggio etico-politico. Platone si ispirerà chiaramente a questo procedimento aristofaneo nei dialoghi socratici: sul legame di Platone con Aristofane rimando ad alcune mie osservazioni, cfr. STELLA 1998, pp. 233-79.

continua a finanziarsi, nel suo corso, la guerra? C'è un mercato della guerra? Che uso ne fa la politica e che uso la guerra fa della politica? Che rapporto c'è tra guerra e democrazia? Chi porta il peso della guerra, chi ne è vittima? Come la guerra trasforma le comunità? Come incide sulle risorse del territorio?

L'Attica, la regione dove Atene si ergeva e tuttora si trova, non è una pianura: è una terra collinare e montuosa di circa 3.000 km². Era coltivata a vigneti ed uliveti, innanzitutto, alberi da frutto (fichi, per eccellenza) cereali ed orti: secondo le stime, nella seconda metà del V sec. a. C., durante la guerra del Peloponneso, ai tempi di Aristofane, si potevano contare tra cinque e dieci milioni di ulivi in Attica, e un numero ancora maggiore di viti²⁴. È la terra di Diceopoli e di Trigeo, molto, molto più popolata di viti ed ulivi che di uomini. Atene, la *polis*, la città democratica di Pericle, era nata da quella terra. E non è una metafora. Il suo sistema istituzionale discende direttamente dalla trasformazione di quella terra, attraverso la cosiddetta 'riforma clistenica', in territorio e macchina elettorale²⁵. Il corpo dei contadini-cittadini²⁶, che costituivano il fondamento della comunità politica, continuavano tuttavia, per la maggior parte, – se almeno vogliamo credere Tucidide (II, 14-16) – a vivere in campagna, nelle loro proprietà, in centri autonomi, i villaggi. Tra la terra e la città sta dunque un'infrastruttura che chiamiamo territorio: un meccanismo operativo che distilla dalla terra pratiche e contenuti politici. Ecco dunque la *polis*, la città democratica matura: luogo di un'ingegneria del potere e degli interessi continuamente rasentata dal conflitto per la supremazia di una parte. Ecco dunque 'la politica' della città democratica. Ebbene, quando decise di entrare in guerra contro Sparta, Pericle cercò di convincere gli Ateniesi, i contadini-cittadini, che la terra non servisse per vivere, almeno durante il conflitto, e li convinse, poi, di fatto, a lasciare le loro vigne, i loro uliveti, i loro orti, le loro case e le loro fattorie, alla furia della devastazione

24 Così, ad esempio, HANSON 1998².

25 Ha ragione Nicole Loraux a sottolineare (cfr. LORAUX 1996, pp. 1083-1110), che il principio territoriale sancito da Clistene è da intendersi nel senso temporale (e antropologico) del termine: i demi creano il *demos* nel futuro. Ma il principio territoriale va salvato quando lo si concepisca non come radicamento nel territorio, ma come reticolo artificiale che, attraverso il sistema dell'elezione, si proietta nel sistema istituzionale della *polis*, cfr., in questo senso, VIDAL-NAQUET-LÉVÊQUE 1964.

26 Sul contadino-cittadino ateniese rimandiamo a MEIKSINS WOOD 1994.

spartana²⁷, per trasferirsi in massa, veri e propri sfollati di guerra – sfollamento preventivo – nella città protetta dalle mura: Atene divenne una città-campo che si trovava ad ospitare almeno il doppio della popolazione normalmente sopportata. Gli sfollamenti furono almeno cinque per i primi dieci anni di guerra, mentre la devastazione, sebbene certamente non continua, fu quasi trentennale. L'idea di guerra che Pericle aveva in mente era infatti un tipico conflitto di logoramento – idealmente interminabile – da condurre lungo tre direttrici: quella finanziaria (Atene era una città ricchissima all'inizio dello scontro), quella politico-diplomatica (coinvolgere con lo strumento della sedizione interna tutte le altre città della Grecia), e infine il mare, come vero scenario di scontro e via di rifornimento alimentare. Chiamerei l'insieme di questa operazione 'liquidazione politica della terra'.

Diceopoli e Trigeo rappresentano la menzogna e gli errori di questa politica, per un verso, mentre, per l'altro, sollevano quegli interrogativi che la politica non vuole ascoltare. Liquidare politicamente la terra significa infatti liquidare i soggetti che vivono su di essa e di essa, ferendo altresì profondamente, se non rischiando di cancellare, le loro pratiche sociali e comunitarie. Ma ciò comporta anche una spaccatura fatale del corpo civico proprio in merito alla questione delle risorse: se la metamorfosi della terra in territorio, della campagna in mappa geometrico-numerica e quindi in dispositivo strutturante del sistema istituzionale, aveva prodotto il *demos* come entità politica, ora, questa negazione improvvisa e violenta, minaccia e incrina il sortilegio clistenico originario. Il contadino-cittadino, nato come proprietario terriero, diventa, paradossalmente, titolare di un bene inservibile o assai difficilmente fruibile, deve comprare tutto quello che gli serve per le prime necessità, mentre prima lo produceva da sé, si impoverisce, entra in conflitto con la città, con i grandi ricchi, da un lato, con i ceti mercantili e artigianali e con il 'popolo delle navi', dall'altro. Infine, cittadino depauperato, non ha più diritto d'ascolto in assemblea. Questo è il quadro che si ricava dagli *Acarnesi*. L'assemblea è pilotata dagli araldi. Parlare è difficile quando si vogliono dire cose che non si vogliono ascoltare. L'assemblea

27 Sulle devastazioni cfr. THORNE 2001, che stila un quadro molto severo delle ingiurie belliche contro la terra. Per una visione più attenuata cfr. FOXHALL 1993 e HANSON 2005.

è diventata soltanto un mercato di interessi personali o di parte in cui è il denaro a fare da padrone²⁸: c'è l'oro della Persia (102 sgg.), ci sono i soldi sprecati in missioni diplomatiche assolutamente inutili (65 sgg.; 135 sgg.; 610 sgg.) o nel reclutamento di spaventose truppe mercenarie (155 sgg.). C'è forse ancora una politica? La lettura incrociata di *Acarnesi* e *Pace* ci restituisce una lettura feroce della guerra del Peloponneso. Pericle ha voluto la guerra – dice Ermes nella *Pace*²⁹ – perché sentiva minacciata la stabilità del suo potere nella città, come i processi agli uomini della sua cerchia evidenziavano. Sicché, non appena si presentò l'occasione di dare un forte giro di vite ai già tesi rapporti con Sparta, come successe con l'*embargo* contro Megara, egli lo fece e accese la miccia del conflitto. Gli alleati compresero immediatamente la situazione di fragilità in cui versava Atene e si misero a cospirare per sottrarsi alle tasse, corrompendo i magnati spartani con fiumi di denaro. A fare le spese di questa corruzione erano ovviamente i produttori di Sparta, perché le rappresaglie ateniesi colpivano la popolazione rurale. Ma la stessa cosa succedeva ad Atene, dove i guadagni degli agricoltori dipendevano dalla vitalità del commercio e dalla pressione fiscale³⁰, colpita l'una e aumentata la seconda a causa della guerra, con l'aggravante che, una volta sfollati in città, i contadini diventarono facilissimo bersaglio di ogni ricatto politico possibile³¹. I signori dell'assemblea, infatti, immancabilmente partigiani della guerra e sapendo, al contempo, di tenere in pugno le sorti del ceto agricolo, aggravavano la situazione accusando gli alleati più ricchi di

28 Per la gestione ortodossa ed eterodossa del denaro durante la guerra, nella scrittura di Tucide, cfr. KALLET 1993 e 2001.

29 Qui di seguito parafrasiamo il passo 603-647, attenendoci da vicino all'interpretazione di PADUANO 1997. La ricostruzione del dettato greco cui procede Paduano, specialmente dei vv. 619-41, che non sono di immediata evidenza, non per problemi testuali, ma per il convulso ritmo drammaturgico e per il variegato tessuto lessicale, appare decisamente convincente, anche nella limpida resa italiana finale.

30 Sui dazi doganali imposti alle merci straniere e non, cfr. *Cavalieri* 750 sgg.; *Uccelli* 38; *Acarnesi* 896; ma anche *Vespe* 658 e *Cavalieri* 1007 per le tasse sugli schiavi e sulle vendite. Cfr. EHRENBURG 1957, pp. 459-64. Va ricordato, in questo quadro, quello che Lisia afferma nella *Contro Nicomaco* 22: «Quando l'assemblea si trova a prendere decisioni, bene, se ha abbastanza denaro per l'amministrazione, non commette alcuna ingiustizia, ma se si trova in ristrettezze finanziarie, è costretta ad accettare denunce, ad alienare i beni dei privati cittadini e a lasciare il via libera ai personaggi che dicono le cose più infami».

31 In termini di voti all'assemblea, un capo politico poteva sempre chiudere il mercato della farina, cfr. *Cavalieri* 856 e *Pace* 635-6.

filolacismo e scatenando loro contro, nella *boule*, i proprietari impoveriti. Un circolo vizioso, come si vede, che aumentava automaticamente ed esponenzialmente il giro di soldi per gli speculatori, e la prostrazione economica per chi era fuori dal gioco. Dalla lettura di Aristofane, l'organo istituzionale più fondante della città democratica, insieme all'*ekklesia*, la *boule*, esce come luogo principe della malversazione.

Diceopoli, quanto a lui, nei suoi abiti di straccione tragico, ci offre una versione del conflitto che mostra il rovescio del mito di guerra per eccellenza, quello troiano. Se la guerra di Troia è scoppiata per una questione di rapimenti incrociati di belle principesse, questa guerra rimonta a un losco sequestro di puttane per un regolamento di conti (523 sgg.) Già sappiamo con Eschine³², riletto da David Halperin³³, che la prostituzione è l'immagine rovesciata del principio ateniese di cittadinanza: la puttana (femmina o maschio) costituisce cioè un angolo di rifrazione in negativo del politico. In questo caso, poi, è evidente che la prostituzione illumina, per via di metafora, il lato indicibile della democrazia: l'intreccio di interessi privati e affari sporchi realizzati in un regime generalizzato di prevaricazione reciproca. Ma il mercato delle puttane è anche un segno incontrovertibile della violenza normalmente consumata in guerra contro i soggetti deboli. In altri termini, la puttana, spesso schiava di guerra³⁴, è lo specchio del contadino travolto nel conflitto di tutti contro tutti. Così, la missione portata brillantemente a termine da Trigeo, consiste nella liberazione della prigioniera di guerra, Pace, accompagnata da due splendide fanciulle, per cui non c'è alcuna speranza nemmeno dopo la fine della guerra: le ragazze, in città, non potranno che essere puttane (849 sgg): una, Theoria, dell'assemblea infoiata, grande bordello politico (878; 893-908); l'altra, Opora, di Trigeo stesso (842 sgg.). Anche le bambine vengono vendute e prostitute: i padri morti di fame le vendono ad altri padri di famiglia³⁵ come porcelle da sacrificio per un po' d'aglio e un po' di sale, e il compratore le acquista sapendo già a che dea sacrificarle, Afrodite: carne da sesso, appena saranno cresciutelle (749 sgg.).

32 E la sua *Contro Timarco*. L'altro testo centrale sul tema è la *Contro Simone* di Lisia.

33 HALPERIN 1990, pp. 88-112.

34 PARADISO 1999 e 2009; PINOTTI 2009.

35 Il Megarese ha due figlie, Diceopoli una.

C'è poi c'è il teatro gastronomico, per così dire, lo spettacolo del cibo, che percorre interamente *Acarnesi* e *Pace*: l'antropologia lo ha inteso come proiezione 'utopica' d'abbondanza, riscontrandone le radici nella tradizione popolare e nella pratica della baldoria ritualizzata. Se la festa, la scorpacciata, la cuccagna, costituiscono, effettivamente, una soluzione drammaturgica e scenica³⁶, esse tuttavia sono, di per se stesse e in quanto tali, assolutamente inerti sul piano del senso. È il contesto a offrirne l'orizzonte di significazione: l'iperbole alimentare, calata come si trova nel teatro di guerra, sulla scena della violenza e della corruzione, diventa lo stigma del miserabile, del poveraccio che subisce, per un verso, e che, per l'altro, si istupidisce e incattivisce nelle più egoistiche pratiche di sopravvivenza. Il poveraccio Diceopoli si fa, nondimeno, un mercato tutto per sé (719 sgg.) dove sfrutta gli altri poveracci come lui; il poveraccio Trigeo si tiene, tutta per sé, la dea del raccolto, ché quell'altra, quella della festa, la lascia volentieri alla città, perché evidentemente non vale granché. È il pane dei poveri, la cucina della miseria, questa di Aristofane, se si vuole, la 'manna' della guerra, che, attraverso la malignità del buffone, si semantizza nel quadro di una società degradata dal conflitto e dalla violenza³⁷.

Ed è forse per questa livida memoria comica che Platone, nella *Repubblica*, attribuisce a Socrate una singolare anatomia gastronomica, tutta contadina, della giustizia e dell'ingiustizia. Qui Socrate, come un buffone della commedia e un agricoltore, parla di gente che produce cereali, vino, vesti, calzari, che mangia fiocchi d'orzo e farina di grano, focacce e pani su canne e foglie ben pulite, olive e formaggio, cipolle e ortaggi, fichi, ceci e fave: brava gente che cerca di vivere

36 E sono, d'altra parte, un tradizionale motivo comico, cfr. BETA 2009, pp. 175 ssg. Sul tema del paese di cuccagna legato al mondo dei morti, cfr. pp. 129 sgg.

37 Viene in mente un altro caso di buffone alla guerra, Sir John Falstaff, che trae ignominiosamente profitto dalla disgrazia altrui, facendo affari con il traffico corrotto degli arruolamenti: «Se non mi vergogno dei miei soldati sono una triglia marinata. Ho abusato in modo abominevole del mandato di arruolamento. Ho guadagnato, in cambio di centocinquanta soldati, trecento sterline e rotti. Non recluto che solidi possidenti e figli di proprietari; mi informo sugli scapoli prossimi alle nozze [...] gentaglia ben pasciuta che sentirebbe piuttosto un diavolo che un tamburo, che teme la detonazione di un moschetto più di un uccello impallinato o di un'oca selvatica sciancata. [...] E hanno pagato per rimanere a casa. Sicché ora la mia compagnia è fatta di [...] schiavi cenciosi come Lazzaro nelle tele dipinte [...] tipi che in realtà non sono mai stati soldati, ma servitori licenziati per disonestà, figli cadetti di fratelli cadetti, garzoni d'osteria scappati [...] i parassiti di un mondo tranquillo e di una lunga pace, dieci volte più stracciati e pezzenti di una vecchia bandiera sbrindellata», *Enrico IV, parte I*, IV, II, 11-30 (trad. di M. Bacigalupo).

in pace e sta attenta ai pericoli della guerra (372a-c). Glaucone gli risponde che questa è piuttosto una città di maiali (372d), di bestie di natura, in cui non c'è né politica, né ragione, né filosofia. L'impero e la guerra li avrebbe trasformati in un gregge violento che divora il suo cibo, ingrassando e accoppiandosi, tra calci reciproci e cornate, zampate di ferro e colpi d'armi (586a-d).

A guerra finita: la città aperta, la terra distrutta. Processo al teatro politico.

Così lo scemo s'è rimediato una carriola e una pala...
s'è messo a scavare per cercare i resti della famiglia sua e della casa dove abitava.
Poi ha cominciato a portare via pure i pezzi di mobili, bicchieri, finestre e
ha sotterato pure i mobili rotti, le cose... i cocci
A. Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*

La città della guerra, popolata di contadini ammattiti, donne rivoltose, demagoghi rivoltanti, ambigui fuoriusciti, filosofi imbroglianti, giudici maniaci, il suo frastuono assordante, tutto si è ridotto a un cra cra di rane. Ogni presenza umana è scomparsa. Dove sorgeva la *polis* c'è ora una palude, dalla quale si accede direttamente al mondo dei morti. Non che quel cra cra sia meno fastidioso e rumoroso del teatro di folli, ossessi, impostori, disperati. Lo è ancora, ma solo nella memoria, perché non c'è più nessuno, i vivi sono tutti morti, e non resta che andarsene agli inferi. Il gracidio delle rane è l'eco confusa di uno strepito passato. La palude, poi, è il contrario della terra: la palude, paesaggio acquitrinoso con le sue giunche, dove nulla cresce, simbolo di morte che risale alla notte dei tempi³⁸. E forse non è per un caso: dalle prime commedie in cui la terra dei contadini, quella negata dalla politica di Pericle e dei suoi successori, protestava il proprio ruolo e cercava di riaffermarlo, o quantomeno di denunciare tutte le malversazioni compiute ai danni d'un intero ceto di cittadini, inurbati a

38 Nella nostra memoria letteraria, riemergerà il ricordo della palude maremmana, così straordinariamente descritta nella sua irredimibile malora da Renato Fucini nelle *Veglie di neri* «Seduto sull'argine erboso d'un canale, lascio scorrere l'occhio smarrito su quella immensa superficie d'acqua stagnante e di lunghe cannéggiole, e fantasticando dinanzi a quel melancolico quadro [...] per un misterioso fenomeno psicologico, anco le più liete memorie prendevano in me in quel momento l'aspetto di tristissime cose. E mi sentivo stringere il cuore, e quasi avrei pianto senza saperne il perché».

forza, ridotti al rango di sfollati e d'inutile zavorra nelle occasioni assembleari, si approda al paesaggio desolato delle *Rane*, alle acque morte e fangose sotto cui si apre l'abisso degli Inferi.

Un'altra drammaturgia, tragica, le *Baccanti*, molto vicina alle *Rane*³⁹, propone un tetro scenario di desolazione. La *polis*, Tebe, è diventata 'città aperta'⁴⁰: priva di protezioni e difese, permeabile ad ogni assalto – le porte non reggono più, le carceri non servono a contenere, la reggia è in fiamme - è la città lacerata, ceduta al nemico, per impotenza, nello scongiuro della distruzione. La campagna intorno non ha più nulla di familiare, è uno scenario selvaggio, incontrollabile, e si identifica con il monte sinistro, dove il nemico, un inquietante Straniero, ha posto il suoi quartieri.

La campagna-palude e la città devastata si parlano, accomunate da uno stesso destino⁴¹. Il signore assoluto di questo scenario è un dio, lo stesso dio, Dioniso. Tra il 407 e il 405, siamo alla fine della parabola bellica. La terra e la città-fortezza, i due poli antitetici della strategia bellica di Pericle, sono entrambe paesaggio di malora e rovina. Ora, l'ultima e definitiva parola non può che passare agli dèi: uno per tutti, Dioniso, che è anche il dio del teatro. D'altro canto gli dèi fanno parte del teatro di guerra da sempre: la derivazione dalla scena archetipa, epica e narrativa, dell'*Iliade* è di immediata evidenza. Questo Dioniso che scende a dire la parola finale non è il dio del vino e della vite, non è il dio che,

39 Per un'interessante lettura incrociata di *Baccanti* e *Rane*, sul filo tematico della *mimesis*, cfr. TASINATO 2003.

40 Così efficacemente la definisce SUSANETTI 2010, p. 22.

41 C'è un'altra drammaturgia tragica, assai vicina nel tempo a *Baccanti* e *Rane*, in cui è scenicamente e drammaturgicamente centrale il tema della terra: è *Edipo a Colono*. Il paesaggio rurale di questa tragedia, lo spazio abitativo arcaico, la geografia dispersa dei villaggi, la dimensione locale sottolineata dalla forte presenza del culto eroico, ostenta (e Teseo ne è il segno più evidente) un mondo specificamente pre-clistenico, del tutto alternativo, dunque, alla città dell'impero: un mondo esplicitamente ispirato ad un regressivo atavismo agrario che sembra a tutti gli effetti liquidare la dimensione politica (cfr. DI BENEDETTO 1983, p. 234, secondo cui nell'*Edipo a Colono*, «la *polis* in quanto organizzazione politica è del tutto fuori campo»). Per un quadro del tutto opposto, cfr. invece, VIDAL-NAQUET 1991, pp. 196 sgg.). Parrebbe trattarsi di un paesaggio idealizzato (cfr. GUIDORIZZI 2008, pp. XVII sgg; pp. 283 sgg.). In realtà, il lascito finale di Edipo, sullo sfondo di questa 'terra idillica' è la maledizione contro i propri figli maschi - cioè contro le risorse politiche della città - che la benedizione dal contenuto segreto indirizzata a Teseo rischia di non riuscire a bilanciare, se non nella prospettiva illusoria del mito. È forse un modo velato, tutto sofocleo, di lanciare una finale esecrazione su quella terra-*Heimat* e su quella città distrutte e devastate dalla guerra?

negli *Acarnesi* e nella *Pace*, Diceopoli e Trigeo celebrano con il raccolto, la vite e la spiga, il grano e il mosto, simboli della terra feconda e prospera, dèi degli agricoltori e delle comunità-villaggio sparse per la campagna attica, dalla quale vengono i culti e le pratiche misteriche eleusine (*Pace* 374-5; *Acarnesi* 747)⁴². È chiaro: la terra è quella che, oltre a nutrire i vivi, accoglie i morti, ospita gli dèi e i racconti. Che ne può essere di tutto questo se essa viene devastata dall'abuso politico e dalla guerra? Che ne è della memoria, di quella memoria millenaria, radicata nelle pratiche e nelle credenze agrarie?⁴³ Il dio delle Antesterie, il dio del fallo, che Diceopoli e Trigeo invocavano con un grido forse già disperato, (*Acarnesi* 241-79; 960-1; 1074; *Pace* 520 sgg; 582-600) non c'è più. È vero che c'è ancora, nelle *Rane*, a far da coro, la comunità degli iniziati d'Eleusi, ma per essere più fortemente negata: si rivolgono, loro, i misti, al Dioniso rurale, al Dioniso-Iacco-bambino e alle dèe del raccolto (397-403; 383-93; 440-53), ma quell'altro Dioniso, che li incontra nella sua discesa all'Ade, e che aveva già mandato 'affanculo' (225) le figlie della palude tutte intente a pregarlo come il dio delle pentole e dei boccali (215-20), è loro estraneo come uno spettatore: è come se, con l'amata terra dell'Attica, se ne fosse andata via anche la memoria rituale. È così che muoiono gli dèi, si potrebbe commentare. Perché questo dio, questo Dioniso delle *Rane* e delle *Baccanti*, non ha (più) nulla a che fare con l'universo dei culti e dei riti⁴⁴. Arriva in scena per compiere un'altra missione: vuoi attraverso il filtro buffonesco della commedia, un po' 'travestito', un po' 'culattone', un po' 'bugiardo', vuoi attraverso il filtro tragico del vendicatore bello, ambiguo, tipicamente fidiaco⁴⁵, e terribilmente feroce, ora Dioniso, lui per tutti gli dèi, è uno spietato liquidatore. Sulla scena delle *Baccanti* egli liquida la città, sulla scena delle *Rane* liquida il teatro. Lo sterminio della casa di Tebe,

42 Successivamente reimpiantate e, per così dire, centralizzate nella città.

43 E non era questa, in fondo, la domanda di De Martino che nel 1952 sottolineava, su *Il Rinnovamento d'Italia*, come lo studio del mondo contadino dimenticato fosse la premessa per una trasformazione politica e civile dell'Italia unita repubblicana? Cfr. DI DONATO 1999, pp. 192-7. D'altra parte, è forse utile evocare, in questa sede, la centralità mnemostorica della terra nell'immaginario dei nostri scrittori che hanno riflettuto sul trauma della guerra civile (Pavese e Fenoglio) e sulle rivolte contadine al sud a ridosso della rifondazione democratica post-bellica (Rocco Scotellaro).

44 Sul culto dionisiaco nelle *Baccanti* come 'trappola semiotica', cfr. SUSANETTI 2010 e STELLA 2007.

45 Il Dioniso fidiaco è completamente rimodellato per opposizione a quello rurale dei culti agrari, cfr. TRAFICANTE 2007.

ormai ridotta alla fragile tirannia di un principino arrogante e ossessivo, Penteo, alle bugie di un vecchio volpone, Cadmo (330 sgg.), e ai sofismi di un prete-filosofo, Tiresia, che allegorizza sui nomi divini (266 sgg.), sancisce la fine di un politica braccata e insufficiente, fatta di menzogne e di trucchi momentanei, di colpi di scena inutili, che, alla fine dei conti, merita soltanto un sanguinoso smembramento finale.

Crolla la città imperiale con la guerra, crolla il suo teatro. Il Dioniso delle *Rane* scende agli Inferi per processare la tragedia, cioè il ‘teatro politico’. È un vero finale di partita, per più di una ragione. Perché i grandi drammaturghi sono tutti morti. Perché tragedia e commedia vengono ad un duello e a un confronto definitivo. Ma soprattutto perché viene chiamata ad un giudizio non più appellabile la tragedia in quanto linguaggio politico: diremo meglio ancora, perché il linguaggio politico della tragedia, di fronte al tribunale dei morti, in un frangente gravissimo della storia democratica, è convocato a spogliarsi dei suoi giochi di simulazione e dissimulazione, di spostamento e dislocazione, e ad assumersi una responsabilità di fronte a una vicenda trentennale di lotte fratricide interne ed esterne alla città, di massacri, di devastazioni, di scelte sbagliate o suicide. Come un corpo amato e odiato, il linguaggio politico della tragedia è fatto a pezzi: dalle singole parole, ai versi, alle arie, ai prologhi, arto dopo arto, il corpo della tragedia è smembrato, con accanimento e aggressività, per trovarvi dentro o sotto o tra i suoi resti un motivo di salvezza per la città (1435). Perché Dioniso è venuto nell’Ade proprio per questo: per salvare la città e il suo teatro (1418-21). Ma la tragedia non passa il vaglio. Il primo che si sottrae al tribunale delle responsabilità è il morto più ‘fresco’ e forse il più astuto, Sofocle. Lascia che sia Eschilo a cavarsela e vuole rimanere di riserva (788-94). Sembra davvero qui di sentir riecheggiare, davanti a questa negazione di sé al rendiconto, le famose parole di Tiresia nell’*Edipo re*: «proprio perché sapevo ho cancellato». Quanto agli altri due, veniamo a sapere di una facile furbizia e soprattutto di un imbroglio, da un lato (Euripide), e di un’irredimibile inadeguatezza se non di un’enorme stupidità, dall’altro (Eschilo). Quando Dioniso chiede a Euripide la sua lettura della catastrofe politica in cui versa la città, Euripide ripete fundamentalmente ciò che ha detto il coro (718-37) nel *défilé* senza veli della parabasi: incominciare

a diffidare dei cittadini di cui ora ci si fida e votarsi a coloro a cui adesso non ci si affida (1446-8), ma con un'aggiunta semplificatoria che sa di sberleffo: fare, insomma, il contrario di quello che si sta facendo (1449-50). Quando poi il dio sceglie Eschilo, anziché Euripide, questi gli rinfaccia di non aver rispettato gli accordi: Dioniso aveva promesso a lui la vittoria (1469-70). Il concorso tragico, che è al contempo una sentenza di giustizia, era truccato! Se poi Dioniso tradisce Euripide per Eschilo, è un tradimento inutile: secondo Eschilo, per salvare la città, bisogna vivere nella nostra terra come se vivessimo in terra nemica, vedere nella flotta l'unica vera risorsa e che tutti gli altri mezzi non sono utili (1463-65). È un vero e terribile colpo inferto da Aristofane alla tragedia e al pubblico tutto: il consiglio di Eschilo è un sunto assai breve, ma altrettanto assai riconoscibile della strategia di guerra periclea⁴⁶. È un pugno durissimo che ricorda agli Ateniesi come si siano lasciati trascinare in guerra, come si siano sbagliati nei loro calcoli delle e sulle risorse. Aristofane sembra proprio voler investire la tragedia, la forma politica e istituzionale del teatro, i suoi stessi poeti, di una precisa e, se così fosse, nerissima responsabilità intellettuale: quella di non aver voluto e/o saputo salvare la città. Come non hanno saputo farlo i 'saggi', i 'filosofi', verrebbe da aggiungere pensando alle *Nuvole*, dove la sapienza è messa al servizio della corruzione (di Strepsiade). Era arrivato, il comico, a pensare che ci sia stato un preciso, scellerato, patto di complicità tra sapere e potere nella città dell'impero e della guerra? È una domanda che si apre a pure ipotesi. Per attenerci alle *Rane* possiamo però dire con una certa evidenza che, se vince Eschilo, se Eschilo deve resuscitare e tornare dal mondo dei morti, tra gli Ateniesi, è perché rappresenta il fantasma ossessivo e sanguinoso del loro errore fatale.

46 Lo ha riconosciuto PADUANO 1996, p. 7.

Riferimenti bibliografici

AVEZZÙ 2003

G. Avezzù, *Il mito sulla scena*, Venezia, Marsilio 2003

BELTRAMETTI 2004

A. Beltrametti, *Pensare, raccontare e rappresentare la violenza. Anche questo abbiamo imparato dai Greci?*, «Quaderni di storia» (LX) 2004, pp. 1-45

BETA 2009

S. Beta, *I comici greci*, Milano, BUR 2009

BIACCHESI 2010

D. Biacchessi, *Teatro civile*, Milano, Edizioni Ambiente 2010

BRECHT 1928

B. Brecht, *L'opera dei tre soldi*, trad. it di E. Castellani, Torino, Einaudi 1963

BRECHT 1957

B. Brecht, *Švejk nella seconda guerra mondiale*, trad. it. di E. Castellani, Torino, Einaudi 1964

CANFORA 1998

L. Canfora, *La democrazia come violenza*, Palermo, Sellerio 1998

CELESTINI 2005

A. Celestini *Storie di uno scemo di guerra*, Torino, Einaudi 2005

DI BENEDETTO 1983

V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia 1983

DI DONATO 1999

R. Di Donato, *I Greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Roma, manifestolibri 1999

EHRENBERG 1957

V. Ehrenberg, *L'Atene di Aristofane*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia 1957

FOUCAULT 1977

M. Foucault, *Microfisica del potere*, trad. it., Einaudi, Torino 1977

FOXHALL 1993

L. Foxhall, *Farming and Fighting in Ancient Greece*, in G. Shipley, J. Rich (ed. by), *Warfare and Society in Greek World*, London, Routledge 1993, pp. 134-45

FORTINI 1966

F. Fortini, *La verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore 1965

FUCINI 1884

R. Fucini, *Le veglie di Neri*, Roma, Newton Compton 1993

GUIDORIZZI 2008

G. Guidorizzi-G. Avezzù (a c. di), *Sofocle. Edipo a Colono*, trad. di G. Cerri, Milano, Mondadori 2008

- HALPERIN 1990
D. Halperin, *The Democratic Body: Prostitution and Citizenship in Classical Athens*, in D. Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, London-New York, Routledge 1990, pp. 88-112
- HANSON 1998²
V. D. Hanson, *Warfare and Agriculture in Classical Greece*, Berkeley, University of California Press 1998²
- HANSON 2005
V. D. Hanson, *Una guerra diversa da tutte le altre*, trad. it., Milano, Garzanti 2008
- HAŠEK 1921-23
J. Hašek, *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, trad. it. di G. Dierna, Torino, Einaudi 2010
- KALLET 1993
L. Kallet, *Money, Expenditure and Naval Power in Thucydides' History 1-5. 24*, Berkeley, University of California Press 1993
- KALLET 2001
L. Kallet, *Money and the Corrosion of Power in Thucydides: the Sicilian Expedition and its Aftermath*, Berkeley, University of California Press 2001
- KOTT 1964
J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. it., Milano, Feltrinelli 1964
- LANZA 1977
D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi 1977
- LANZA 1997
D. Lanza, *Lo stolto. Di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune*, Torino, Einaudi 1997
- LORAUX 1996
N. Loraux *Clistene e i nuovi caratteri della lotta politica*, in S. Settis (a c. di) *I Greci*, II/1, Torino, Einaudi 1996, pp. 1083-1110
- MASTROMARCO 1983
G. Mastromarco, *Aristofane. Commedie*, Torino, Utet 1983, vol. I
- MEIKSINS WOOD 1994
E. Meiksins Wood, *Contadini, cittadini e schiavi. La nascita della democrazia ateniese*, trad. it., Torino, Il Saggiatore 1994
- NAPPI 2009
M. Nappi, *Professionelles de l'amour*, Paris, Les Belles Lettres 2009
- PADUANO 1979
G. Paduano, *Aristofane. Gli Acares, Le Nuvole, Le Vespe, Gli Uccelli*, Milano, Garzanti 1979
- PADUANO 1996
G. Paduano, *Aristofane. Rane*, Milano, BUR 1996 (note di A. Grilli)

PADUANO 1997

G. Paduano, *Aristofane. Pace*, Milano, BUR 1997

PADUANO 2008

G. Paduano, *Aristofane. Acarnesi*, Milano, BUR 2008 (a c. di R. Lauriola)

PARADISO 1999

A. Paradiso, *Schiavitù femminile e violenza carnale: stupro e coscenza dello stupro sulle schiave in Grecia*, in F. Reduzzi Merola, A. Storchi Marino (a c. di), *Femmes esclaves. Modèles d'interprétation anthropologiques, économiques, juridiques*, Napoli, Jovene 1999, pp. 145-162

PARADISO 2009

A. Paradiso, *Schiave, etere e prostitute nella Grecia antica. La vicenda emblematica di Laide*, «Storia delle Donne», V (2009), pp. 107-130

PINOTTI 2009

P. Pinotti, *Lo sguardo di Briseide. La schiava, il testimone/narratore e noi*, «Storia delle Donne», V (2009), pp. 9-28

PISCATOR 1976

E. Piscator, *Il teatro politico*, trad. it., Torino, Einaudi 1976

SADE 1797

D. A. F., Sade, *Juliette*, trad. it di P. Guzzi, Roma, Newton Compton 1993

SAETTA-COTTONE 2004

R. Saetta-Cottone, *La parodie du Télèphe entre les Acharniens et les Thesmophories*, «Methodos» IV (2004) <http://methodos.revues.org/document160.html>

SERRA 1979

G. Serra, *La forza e il valore. Capitoli sulla Costituzione degli Ateniesi dello Pseudo-Senofonte*, Roma, L'Erma di Bretschneider 1979

SERRA 1994

G. Serra, *Edipo e la peste*, Venezia, Marsilio 1994

STELLA 1998

M. Stella, *Socrate, Adimanto, Glaucone. Racconto di ricerca e rappresentazione comica*, in *Platone. La Repubblica*, trad. e comm. a c. di M. Vegetti, Napoli, Bibliopolis 1998, vol. II, (libri II-III), pp. 233-79

STELLA 2007

M. Stella, *Il sangue contemporaneo*, in *il manifesto/Alias*, 4 agosto 2007

STELLA 2007

M. Stella, *Misteri o menzogne di Dioniso? Una riflessione sullo statuto del culto e del rito nelle Baccanti di Euripide*, in A. Beltrametti (a c. di), *Materiali per Baccanti. Storia Memorie Spettacoli*, Como-Pavia, Ibis 2007, pp. 169-78

STELLA 2010

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

SUSANETTI 2009

D. Susanetti, *Euripide. Troiane*, Milano, Feltrinelli 2009

SUSANETTI 2010

D. Susanetti, *Euripide. Baccanti*, Roma, Carocci 2010

SUSANETTI 2011

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

TASINATO 2003

M. Tasinato, *Sulle tracce di un antico duello: le Baccanti di Euripide a tenzone con le Rane di Aristofane*, «Simplegadi» XXI (2003), pp. 3-26

TESTORI 1977

G. Testori, *Edipus*, in *Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani 2003

THORNE 2001

J. A. Thorne, *Warfare and Agriculture: the Economic Impact of Devastation in Classical Greece*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», XLII (2001), pp. 225-53

TRAFICANTE 2007

V. Traficante, *Quale Dioniso nelle Baccanti di Euripide? Nota iconografica sull'evoluzione dell'immagine di Dioniso nel V sec. a C.*, in A. Beltrametti (a c. di), *Materiali per Baccanti. Storia Memorie Spettacoli*, Ibis, Como-Pavia 2007, pp. 65-93

VERNANT 1981

J. P. Vernant, *La guerra delle città*, in *Mito e società nell'antica Grecia*, trad. it., Torino, Einaudi 1981, pp. 23-49

VIDAL-NAQUET 1991

P. Vidal-Naquet, *Edipo tra due città*, in J.-P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, trad. it., Torino, Einaudi 1991, pp. 161-196

VIDAL-NAQUET-LÉVÊQUE 1964

P. Vidal-Naquet, P. Lévêque, *Clisthène l'Athénien*, Paris, Macula 1964

ZIMMERMANN 1991

B. Zimmermann, *Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*, in W. Roesler, B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia antica*, trad. it., Bari, Levante Editore 1991, pp. 53-101



Luciano Canfora

Euripide a Melo

Euripides' *The Trojan Women* is deeply influenced by the historical climate which arose out of the campaign of Melo. The prologue, not coherent with the dramatic events, was probably reworked by the poet when Melo's catastrophe was an accomplished fact, in order to include a warning by Poseidon against the destroyers of cities (vv. 96-97). In addition, the story of Alcibiades, who took a woman of Melo as a concubine and had a son from her, is similar to that of Neoptolemus and Andromache. On the basis of these observations, the author re-examines the controversial issue of *Andromache's* chronology: Andromache's tirade against Spartan treachery might in fact refer to the disappointment of the Melians, who vainly hoped for an action of Sparta in their favor.

1. Nell'estate del 416, quando l'invio di una flotta contro Melo era stato appena deciso o la flotta era al più appena sbarcata nell'isola, Euripide chiese il coro per una tetralogia dedicata al ciclo troiano: *Alessandro*, *Palamede*, *Troiane* e il dramma satiresco *Sisifo*. Essa fu rappresentata alle Dionisie del 415 (marzo), quando ormai Melo era stata conquistata, una cleruchia ateniese insediata, gli abitanti sterminati, le donne rese schiave. Sino a quel momento la grande spedizione contro Siracusa non era stata ancora portata in discussione dinanzi all'assemblea.

Che dunque la tetralogia culminante nel dramma (*Troiane*) consacrato al duro destino delle prigioniere troiane sia stata concepita sull'onda della campagna contro Melo – come si è talvolta cercato di dimostrare – è ipotesi più che legittima. Problematica può apparire la connessione da taluno istituita tra le *Troiane* ed il sorgere in Atene di una psicosi di massa favorevole alla spedizione contro Siracusa: Tucidide data, peraltro assai sommariamente, tale «volontà diffusa» nell'inverno 416/5 (VI, 1, 1), quando cioè la tetralogia veniva ormai

rappresentata. Che già nell'estate 416, quando ha posto mano ai suoi drammi, Euripide sentisse nell'aria aleggiare propositi di attacco alla Sicilia è possibile.

La connessione tra le *Troiane* e la sorprendente campagna ateniese contro Melo è apparsa da sempre di immediata plausibilità a grandi conoscitori del superstite *corpus* euripideo quali Gilbert Murray¹ e Gilbert Norwood², il quale scrisse assai sensatamente: «No spectator could doubt that “Troy” is Melos». Obiettare che gli spettatori, bensì, alle Dionisie del 415, cioè alcune settimane dopo la caduta di Melo, istituivano la connessione, ma l'autore invece non ci aveva pensato³ è piuttosto infantile. O meglio, si può ricondurre al più generale fenomeno della fabbricazione di una tesi controcorrente al fine di imporsi all'attenzione del pubblico erudito: un gioco che, volendo, può protrarsi *ad infinitum*.

In realtà, il ragionamento addotto per mettere in discussione il nesso fra *Troiane* e asservimento di Melo è stato imperniato su di una cronologia molto gonfiata degli avvenimenti conclusivi dell'assedio e della capitolazione di Melo, nonché su di una interpretazione imperfetta del capitolo tucidideo (V, 116) che narra la conclusione della vicenda. La cronologia gonfiata consiste nell'allungare i tempi della vicenda riempiendo un «vuoto» (che tale non è) del racconto tucidideo. Per l'esattezza si tratta del presunto vuoto narrativo tra οἱ Μήλιοι [...] καθ' ἕτερόν τι τοῦ περιτειχίσματος εἶλον τῶν Ἀθηναίων παρόντων οὐ πολλῶν τῶν φυλάκων ed il subito successivo καὶ ἐλθούσης στρατιᾶς ὕστερον ἐκ τῶν Ἀθηνῶν ἄλλης (116, 2-3). L'immaginazione della van Erp Taalman si è sbizzarrita nel postulare ambascerie, delibere, allestimento di una nuova flotta, nuovo viaggio, nuovo sbarco a Melo etc. al fine di protrarre il più possibile la caduta di Melo e consentire ad Euripide di terminare la stesura delle *Troiane* prima della caduta di Melo e della strage e asservimento dei suoi abitanti. Per completare la sua fatica dilatoria, la studiosa si libera, per così dire di soppiatto, delle parole subito successive, ὡς ταῦτα ἐγίγνετο, con l'argomento che molti editori, a partire da Karl Friedrich Poppo, le hanno considerate sospette (a causa dell'imperfetto ἐγίγνετο). Ma il senso di esse non è «non

1 MURRAY 1946², p.84

2 NORWOOD 1948⁴, p. 244

3 Così ERP TAALMAN KIP 1987, p. 415.

appena accadde ciò» (nel qual caso si desidererebbe l'aoristo ἐγένετο) bensì, più probabilmente, «*mentre* accadeva ciò». Gli esempi di ὡς in tale valore sono in *Giovanni* e nell'*Epistola ai Galati* (Liddell-Scott, s.v. ὡς, *Ad.*). Nulla esclude *a priori* che si tratti di una glossa, ma il senso sarebbe comunque (e in tal caso si tratterebbe dell'osservazione di un lettore antico): «mentre avveniva ciò». Il che segnalerebbe – o come notazione dello stesso Tucidide o come osservazione di un lettore le cui parole hanno avuto la *chance* di penetrare nel testo al posto giusto – che il sopraggiungere dei rinforzi, miranti evidentemente a chiudere in fretta l'imbarazzante protrarsi dell'assedio, avvenne mentre gli Ateniesi subivano da parte melia lo scacco di una sortita degli assediati coronata da successo. Per dirla più in breve: la ragione per cui sono partiti da Atene dei rinforzi (ἄλλη στρατιά) non è necessariamente da ancorare ad un fitto (e per giunta lento) andirivieni di ambascerie e susseguirsi di assemblee da integrare fantasticando nel testo tucidideo, ma più semplicemente alla necessità di chiudere in fretta una campagna che da semplice «spedizione punitiva» dall'esito assodato stava trasformandosi in un imbarazzante assedio senza fine. E per una decisione del genere non c'era bisogno di tutto quell'andirivieni volto soprattutto a lasciar lavorare Euripide indisturbato... Oltre tutto, l'idea che le comunicazioni navali tra Atene e Melo avvenissero con esasperante lentezza è frutto di pura disinformazione. Basta guardare la carta geografica dell'Egeo: se tra Taso e la foce dello Strimone c'è mezza giornata di navigazione (per la flottiglia comandata da Tucidide: IV, 104, 4), da Pireo a Melo c'è poco più di una giornata. Del resto chi abbia letto la cronaca dell'andirivieni tra Atene e Mitilene nei giorni delle drammatiche decisioni volte a punire ovvero a risparmiare i responsabili della defezione (Tucidide III, 31-50) o della richiesta ad Atene dell'invio di nuove navi *nel corso* della battaglia navale alle Arginuse (Senofonte, *Elleniche*, I, 6, 21-22), può avere un'idea ben più concreta e precisa dei tempi di operazioni del genere.

Insomma, argomenti pseudo-tecnici di questo genere non hanno valore, semmai portano a deduzioni opposte. Il problema serio, e che merita attenzione, è invece il fatto stesso dell'attacco a Melo *in pieno periodo di pace* (primavera 416). Sugli effetti di questa scelta politico-militare ateniese torneremo più oltre. Qui diremo subito che, comunque, il dramma euripideo rivela palesemente

un aggiornamento dell'ultimo minuto influenzato dalla brutale conclusione dell'assedio di Melo⁴. C'è infatti una scena, al principio delle *Troiane* – il dialogo tra Posidone e Atena (vv. 48-97) subito dopo le parole prologanti di Posidone (vv. 1-47) – che può con ragione considerarsi una aggiunta dell'ultimo momento: estranea allo svolgimento del dramma ed ai suoi sviluppi, superflua e quasi disturbante tra l'annuncio della presenza in scena di Ecuba (v. 37 παράστυν Ἑκάβη), cioè del personaggio con cui l'azione drammatica prende avvio, e le parole di Ecuba (vv. 98 sgg.). Il dialogo Posidone-Atena resta del tutto inefficace sul successivo svolgimento del dramma; verte sulla futura vendetta che si abatterà sugli Achei vincitori, sui loro faticosi e tragici «ritorni». Da esso apprendiamo che Atena è irata proprio contro i suoi protetti (gli Achei), e che Posidone, già rivale, è ora ben lieto di assecondare Atena in questo suo nuovo orientamento. Ma nulla di quel che è preannunciato in tale dialogo accadrà nel corso del dramma: la scena serve unicamente – parrebbe – a far pronunciare a Posidone la più generale sentenza secondo cui «folle è quel mortale che abbatte le città» giacché immancabilmente prepara «la sua propria rovina», «egli stesso in seguito è destinato a perire» (vv. 95-97). Una 'profezia' che i Melii pronunciano, nelle prime battute del dialogo con i generali ateniesi che Tucidide inscena: ὄσω καὶ ἐπὶ μεγίστη τιμωρίᾳ σφαλέντες ἂν τοῖς ἄλλοῖς παράδειγμα γένοισθε (V, 90)⁵. Si sa che la cronologia del dialogo tucidideo è molto controversa. Resta piuttosto probabile che un motivo del genere circolasse: che, ad esempio, coloro i quali non approvarono l'attacco contro Melo e la successiva repressione dei vinti abbiano svolto proprio questo genere di considerazioni: che un domani Atene avrebbe duramente pagato quello sproporzionato atto di forza. È difficile perciò scartare l'ipotesi che proprio il trattamento spietato inflitto ai Melii abbia indotto Euripide ad inserire, al principio di un dramma che certo a ciò si prestava dato il soggetto, l'inequivocabile riferimento e ammonimento.

2. L'attacco contro l'isola di Melo fu sferrato, come s'è prima accennato, *in tempo di pace*, mentre cioè era in vigore la pace stipulata nel 421 che si suole

4 La soluzione chirurgica – espungere i vv. 48-97 – adottata da WILSON 1967 forse non meriterebbe neanche di essere menzionata.

5 Su questo punto cfr. DI BENEDETTO 1971, pp. 190-191.

definire «pace di Nicia» in quanto da lui fortemente voluta e sottoscritta. Questo elemento resta spesso in ombra, nella considerazione moderna di quella vicenda, grazie all'impalcatura stessa del racconto tucidideo che enumera come «anni di guerra» anche gli anni di pace. Si aggiunga la tendenza dell'intero racconto tucidideo a ridimensionare quella pace come «tregua infida» e si aggiunga poi che l'impostazione tucididea, del tutto originale, secondo cui dal 431 al 404 non ci fu che un'unica guerra ha prevalso, per cui l'idea di una ininterrotta guerra ventisettennale è divenuta senso comune. Il che ha portato a rubricare la vicenda di Melo come un episodio della *guerra*. Ciò ha depotenziato enormemente la gravità dell'iniziativa ateniese, che invece va rimessa in luce e che si ricava anche dall'accanito e prolungato dibattito sulle responsabilità ateniesi in quella vicenda che riappare carsicamente nella riflessione politica ateniese (nei limiti in cui ci è nota) fino alla vigilia di Cheronea, alla fine quasi del secolo seguente.

La visione unitaria della guerra spartano-ateniese considerata come un unico conflitto, ancorché legittima e audace al tempo stesso, non fu fatta propria né dai contemporanei né nel secolo successivo dai pensatori e dagli oratori politici ateniesi. Questo è stato più volte osservato, ma non è superfluo ripeterlo nel quadro di questa nostra riflessione sulle *Troiane* euripidee. Che i contemporanei (o almeno una parte di essi) si sentissero, dopo il 421, ritornati ad una condizione di pace ed ai vantaggi che ne derivano lo si ricava per esempio dalle argomentazioni, tutt'altro che inefficaci sul pubblico dell'assemblea, svolte da Nicia nel dibattito assembleare intorno alla proposta messa in moto da Alcibiade di intervenire in grande stile in Sicilia (Tucidide, VI, 12). Il rifiorire di Atene «in conseguenza della pace di Nicia» è descritto con toni molto netti e con dovizia di dettagli da Andocide, quando rievoca quegli anni nel suo discorso *Sulla pace con Sparta* (§ 8) del 392/391. Ed un acuto lettore rinascimentale di questa emblematica vicenda – il Machiavelli – aveva ricavato, non a torto, la conclusione che Atene avesse vinto la guerra decennale (431-421)⁶. Vi era dunque sul momento, e vi fu a lungo dopo, un'altra visione della storia della guerra che portava a collocare l'intervento contro Melo in una luce – se possibile – ancor più negativa: e, per lo meno per i contemporanei, più veridica.

⁶ *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, III, 16, 1.

Tucidide nasconde varî dati: a) che Melo aveva defezionato dall'alleanza con Atene, di cui faceva parte dall'inizio (e ancora nel 425), smettendo, mentre la guerra era in corso, di versare il tributo; b) che molto probabilmente aveva aiutato Sparta (cfr. *IG*¹ V, 1); c) che la proposta di infliggere ai vinti Melii il più feroce dei trattamenti era stata appoggiata da Alcibiade (Plutarco, *Alcibiade*, 16, 6; [Andocide], IV, 22-23). Tucidide, che per Alcibiade ha un atteggiamento tanto favorevole da nascondere quanto possibile la sua responsabilità negli scandali del 415, 'trasfigura' la vicenda di Melo: la trasforma nell'attacco della grande potenza al piccolo Stato che vuol mantenersi neutrale *mentre è in corso la guerra* (V, 98: τοὺς ὑπάρχοντας πολεμίους μεγαλύνετε, τοὺς δὲ μηδὲ μελλήσαντας γενέσθαι ἄκοντας ἐπάγεσθε): Stato neutrale che invano offre agli aggressori la proposta di compromesso di restare fuori da entrambe le alleanze in lotta (V, 94).

Ma ai contemporanei l'aggressione apparve in luce ben diversa: e cioè come un regolamento di conti, in periodo ormai di pace, da parte di Atene nei confronti di un ex-alleato che si era sfilato dall'alleanza ateniese approfittando dell'impegno bellico della grande potenza, e che ora, a freddo, veniva richiesto di tornare in riga, pena una punizione esemplare. Punizione che, dopo un assedio più lungo del previsto, effettivamente non mancò di abbattersi sui Melii, e nella forma più dura. Questo 'scandalo' fu il *primum movens* che spinse Tucidide a comporre addirittura un'opera insolita, il dialogo melio-ateniese, cioè il dialogo fra il carnefice e la vittima; e che spinse Euripide ad inserire, proprio al principio delle *Troiane*, andate in scena poco dopo il massacro dei Melii e l'asservimento delle loro donne, quel breve dialogo Atena-Posidone sulla punizione che si abatterà sugli Achei vincitori, culminante nella sentenza di Posidone: μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις [...] αὐτὸς ὤλεθ' ὕστερον (vv. 95-97). Oltre tutto non può essere trascurato, quando si pensa alla eco enorme che la vicenda ebbe in Atene, che l'uomo più in vista e più influente in quel momento, Alcibiade, aveva voluto nel suo ostentato e irritante immoralismo, comprare una donna di Melo appena resa schiava e avere da lei un figlio ([Andocide], IV, 22): che è esattamente quanto, nelle *Troiane*, accade tra Neottolemo, figlio di Achille e distruttore di Troia, e Andromaca, vedova di Ettore e resa schiava dal giovane

conquistatore: «Dopo che fui catturata – dice Andromaca a Ecuba – il figlio di Achille volle prendere me come sua sposa: e dunque sarò schiava in casa di assassini» (vv. 658-660).

3. Il dramma delle prigioniere troiane rese schiave e soggiogate, per il diritto del vincitore, a nuovi vincoli – un motivo che ritorna nella drammaturgia euripidea (*Ecuba*, *Andromaca*) – non poteva, nel momento in cui veniva messo in scena (marzo 415), non richiamare alla mente il recente trattamento inflitto alle donne di Melo. Nell'*Andromaca*, di cui non conosciamo la data di rappresentazione, Ermione, gelosa della fortuna sessuale di Andromaca, schiava e rivale, presso Neottolemo, accusa crudamente: «Ti spingi a tal punto di incoscienza da osare giacere al fianco del figlio di colui che ti uccise il marito, e fare figli da lui, l'assassino» (vv. 170-173). E nelle *Troiane* Andromaca – dopo aver lamentato «il figlio di Achille volle prendere me come sua sposa, e dunque sarò schiava in casa di assassini» – riflette, in un intreccio di curiosità e repulsione, intorno a «ciò che dicono» (al fine di indurre alla sottomissione): «che cioè una notte basta a cancellare l'avversione di una donna per il letto di un uomo» (vv. 665-666). In una società schiavistica, alle prese con una guerra distruttiva e produttrice di schiavi su larga scala, il problema è all'ordine del giorno: ed Euripide affisa il suo sguardo, senza ritrarsi, sull'ambiguità della condizione schiavile quando essa è anche dipendenza tra i sessi. Il pubblico reagiva. Lo sappiamo dal *Contro Alcibiade* – di autore ignoto ma tramandato come di Andocide –, che denuncia l'enormità della prevaricazione commessa da Alcibiade, quando aveva voluto – proprio lui, promotore della dura punizione di Melo – avere un figlio da una schiava melia (*Contro Alcibiade*, 22-23); e mette in relazione questo comportamento di Alcibiade con «le tragedie» che il pubblico ben conosce (si pensa, ovviamente, al ciclo troiano, forse proprio a quelle euripidee su tale soggetto). «E voi – dice rivolto ai giudici e più in generale al pubblico –, guardando queste cose nelle tragedie, le stimate terribili, vedendole invece in concreto verificarsi qui, in città, neanche ci fate caso».

Il comportamento di Alcibiade è definito perciò temerario. Ha voluto aver figli da una donna che ha privato della libertà, di cui ha ucciso il padre e

i congiunti, la cui città ha fatto distruggere. Così ha fatto in modo che il figlio da lei nato fosse nemico suo e della città: giacché – così prosegue l’invettiva – tutto costringerà all’odio questo figlio. E la tirata culmina nella descrizione di Alcibiade come aspirante alla tirannide: è gente che commette questi eccessi che dà vita alle tirannidi (24). Plutarco, che rievoca la vicenda, lascia intravedere una discussione sull’ampiezza del coinvolgimento di Alcibiade nella repressione di Melo e dice che «ebbe la massima responsabilità nel massacro dei Melii» e precisa che si espose in prima persona parlando all’assemblea a sostegno del decreto che aveva stabilito per Melo il più feroce trattamento⁷.

È sintomatico che, agli occhi dell’accusatore di Alcibiade, il crimine (morale) di lui consistesse non già nell’aver fatto infliggere un così severo trattamento ai vinti, ma nell’aver operato poi, sul piano privato, in quel modo riprovevole. La repressione contro Melo è dunque fuori discussione: appunto perché si configura – per l’accusatore di Alcibiade, come poi per Isocrate nel *Panegirico* – come una «punizione». Anche questa fonte contemporanea considera del tutto ovvio che ai Melii venisse riservato il trattamento abitualmente inflitto agli alleati «disertori». Tali sono i Melii, anche secondo la tradizione, con tutta probabilità attidografica, nota agli antichi commentatori di Aristofane (cfr. scolio ad *Uccelli* 186). Spiccano, invece, isolati rispetto alla restante tradizione, Tucidide e Senofonte (*Elleniche*, II, 2, 3: «gli Ateniesi temevano ormai di dover subire quanto avevano inflitto ai Melii»), artefici – soprattutto Tucidide con la creazione del «terribile dialogo», come lo definì Nietzsche – del ‘mito’ di Melo. Ed Euripide con le *Troiane*.

4. Non sembri impropria, ormai che è invalsa una datazione più alta di

⁷ Sia qui osservato *per incidens* che la durezza del trattamento inflitto ai Melii non va spiegata come l’effetto di un sussulto di sadismo da parte dell’assemblea popolare ateniese. Essa è invece la conferma più chiara di quanto Isocrate (*Panegirico*, 100-114) afferma con puntigliosa precisione in polemica con la presentazione tucididea della vicenda: che cioè Melo fu trattata *secondo le modalità adottate nei confronti degli alleati che hanno defezionato*. Non diversa era stata la proposta di Cleone a proposito di Mitilene. Il tema della ferocia con cui Atene ha tenuto sotto controllo l’impero è centrale nella riflessione tucididea e la replica di Isocrate è impeccabile soltanto sul piano formale. Ovviamente Isocrate non cita esplicitamente Tucidide (né, più oltre, Senofonte) ma li evoca, non senza avversione, con le parole «quanto alcuni di noi ci addebitano» (100).

tale tragedia, la evocazione, in questo contesto, dell'*Andromaca*, cui s'è prima accennato sommariamente. Gli elementi sulla base dei quali si adottano, per l'*Andromaca*, date oscillanti tra il 431 e il 424 sono fragili: dalla connessione con Argo (di cui fece giustizia Wilamowitz⁸) alla identificazione di Δημοκράτης, cui Callimaco (fr. 451 Pfeiffer) trovava nelle didascalie attribuita la tragedia, con il poeta argivo Timocrate (ipotesi superata da P.Tebt. 695, col. II, che attesta un tragediografo Democrate di Sicione). Il fatto stesso che lo scolio ad *Andromaca* 445 registrasse con prudenza (φαίνεται) una datazione generica («nei primi tempi della guerra peloponnesiaca»: ἐν ἀρχαῖς τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου) dimostra solo che *non si disponeva*⁹ di alcuna datazione nei documenti relativi al teatro attico. In questa materia – didascalie delle rappresentazioni teatrali – o c'è una data esatta o non c'è altro che congetture incontrollabili (e spesso formulate sulla base di criteri e ragionamenti molto ipotetici). L'unico dato certo lo forniva Callimaco nei *Pinakes* (fr. 451): la tragedia figurava sotto il nome di Democrate (ἐπιγραφῆναί φησι τῆ τραγωδία Δημοκράτην). Il che può solo significare – come osservò Wilamowitz – «daß Euripides das Stück [...] einem Demokrates¹⁰ zur Aufführung gab». Cosa non insolita per lui visto che – come sappiamo, e Wilamowitz lo argomentò efficacemente – anche per la trilogia *Tennes Radamanto Piritoo* e anche per il dramma satiresco *Sisifo* la tradizione conosceva tanto Euripide che Crizia come autori¹¹. August Boeckh¹² aveva pensato piuttosto al 418/417. Né è mancato chi ha suggerito il 411¹³.

Per parte sua Méridier non scarterebbe la possibilità di mettere in relazione la tirata incredibilmente dura di Andromaca contro la perfida e ipocrita slealtà spartana (vv. 445 sgg.) con il mancato adempimento da parte di Sparta della clausola della pace di Nicia relativa alla restituzione di Amfipoli (421/420)¹⁴.

8 WILAMOWITZ 1937, p. 394 (ma già in «Goettingische Gelehrte Anzeigen», 1906, p. 628).

9 Né lui né le sue fonti.

10 Wilamowitz non conosceva ancora il P.Tebt. 695 edito nel 1930.

11 Per il *Piritoo* cfr. Ateneo XI, 496A («sia che si tratti di Crizia il tiranno, sia che si tratti di Euripide»). Per il *Sisifo*, Sesto Empirico lo cita come di Crizia (IX, 54), Aezio (I, 7, 2) come di Euripide. Che *Tennes Radamanto Piritoo* costituissero una trilogia è chiaro dalla *Vita Euripidis* (rr. 35-36 ed. Parmentier, *Euripide*, [«Collection Budé»], vol. I, p. 2). Per lo scambio di tragedie tra Crizia ed Euripide, cfr. WILAMOWITZ 1921, p. 15 nota 22.

12 BOECKH 1808, pp. 189-190.

13 Cfr. MÉRIDIER 1927, p.101.

14 Ma dopo molte 'volute' di pensiero riapproda alla data 'alta' (427/425).

Merita nondimeno attenzione un dato macroscopico. Mentre la mancata ‘restituzione’ di Amfipoli può essere solo fino ad un certo punto calzante, visto che furono gli Amfipolitani *in primis* a rifiutarsi di tornare sotto controllo ateniese, è il mancato aiuto ai Melii – che nel dialogo tucidideo si dichiarano invece certissimi dell’intervento di Sparta a loro sostegno – il grande tradimento spartano: motivato ipocritamente (è agevole supporlo) con l’argomento che lo *status* di guerra con Atene è finito nel 421, e che anzi da quell’anno Atene e Sparta sono *alleate*. E se, nell’*Andromaca*, la situazione scenica di Andromaca rispetto a Neottolemo è quella della donna melia resa schiava e, divenuta proprietà di Alcibiade, costretta a fargli un figlio, la tirata di lei (troiana e “melia” al tempo stesso) contro l’ipocrita slealtà spartana diventa un’allusione attuale quanto mai bruciante. «Spartani, la razza più odiosa del mondo, consiglieri di frode, principi della menzogna, tessitori di trame perverse, *tortuosi, obliqui in ogni pensiero*, mai limpidi, e così ingiustamente fortunati in Grecia (*ἀδίκως εὐτυχεῖτ’ ἀν’ Ἑλλάδα*)» (vv. 445-449)¹⁵. È questo lo sfogo di Andromaca. Che l’attualità traspaia apertamente lo dimostra l’ultimo verso: «troppo fortunati in Grecia». Perché mai Andromaca, nella situazione in cui si trova nel dramma omonimo, cioè anni dopo la fine della guerra troiana e dopo i disastrosi *nostoi* dei vincitori (Agamennone *in primis*) parlerebbe di una posizione egemone di Sparta sulla Grecia: egemonia per giunta usurpata con l’inganno e l’ipocrisia? È chiaro che lì Andromaca parla del presente.

Chi consideri il sarcasmo con cui gli Ateniesi nel dialogo tucidideo fanno a pezzi la fiducia dei Melii in un salvifico intervento spartano (V, 105) non può non riconoscere una congruenza di situazione, di motivazioni e di emozioni. I Melii avevano affermato: «confidiamo nell’alleanza con Sparta *che non può non manifestarsi*». Replicano gli Ateniesi: «Quanto alla vostra opinione sugli Spartani, che cioè essi, paventando la vergogna¹⁶, correrebbero ad aiutarvi, mentre ci ralleghiamo per la vostra ingenuità, non vi invidiamo la follia». E qui soggiungono un dettagliato e micidiale giudizio sull’ipocrisia spartana: «In genere gli Spartani praticano la virtù soltanto a casa loro; sul loro modo di agire verso gli altri ci sarebbe molto da dire. In due parole ci limitiamo a dirvi

15 Trad. Albini.

16 *Scil.* del non correre in vostro soccorso.

questo: gli Spartani *sono coloro che*, a nostra conoscenza, *più sfacciatamente di chiunque altro stimano bello ciò che piace loro e giusto ciò che fa loro comodo*». E concludono la lunga e aspra tirata, che campeggia al centro del dialogo, definendo pura «farneticazione» la fiducia nutrita dai Melii di poter essere salvati dagli Spartani, nel nome dell'affinità di stirpe.

Sparta ovviamente non intervenne, e sarebbe stato del resto ben singolare in un momento in cui, nonostante tutto, Sparta e Atene erano pur sempre legate dal trattato di *alleanza* stipulato nel 421 subito dopo la stipula della pace (Tucidide, V, 23-24).

Per i Melii fu micidiale quella scelta della grande potenza in cui avevano confidato. Ma nel 404 Lisandro, su ordine degli efori, riportò i Melii superstiti (ben pochi ovviamente) nella loro isola (Senofonte, *Elleniche*, II, 2, 9), forse ancora ingombra dai 500 cleruchi ateniesi installatisi dopo il massacro (Tucidide, V, 116). E così Sparta, luogo privilegiato dell'eunomia, poté far quadrare ancora una volta i conti della potenza e della virtù. Andromaca non aveva torto.

5. Ma torniamo ancora brevemente alle *Troiane*. Eliano (*Varia Historia*, II, 8) ci dà, com'è noto, la preziosa didascalìa che ci consente non solo di datare la tragedia all'Olimpiade 91,1 (= 416/415 a.C.), ma di conoscere i titoli di tutti e quattro i drammi presentati in quella gara da Euripide: *Alessandro Palamede Troiane* e il dramma satiresco *Sisifo*. Non vi è, credo, nessuna ragione di moltiplicare gli enti *praeter necessitatem*, ed è ragionevole pensare che questo dramma satiresco *Sisifo* sia il medesimo che una parte della tradizione antica conosceva come di Crizia¹⁷. (Altrimenti si dovrebbe pensare che anche Crizia avesse scritto un suo *Sisifo* e che però, nella tradizione antica, anche quello di Crizia venisse attribuito ad Euripide).

Se le cose stanno così, il dato interessante è che Crizia ed Euripide sono insieme mentre nasce la tetralogia il cui terzo dramma sono appunto le *Troiane*. Ed allora anche l'inserzione nel prologo così allusiva all'ἀνδραποδισμός di Melo, nonché l'impianto stesso del dramma e la possibile analogia Andromaca/

17 Non vi è ragione di ascrivere questo *Sisifo* alla trilogia *Tennes Radamanto Piritoo* (era una congettura di Wilamowitz), tanto più che la *Vita Euripidis* cita quelle tre tragedie insieme, ma non vi aggiunge il *Sisifo*.

schiaiva melia assumono un significato ancora più forte. Nella situazione del 416/415 Crizia è già il nemico politico di Alcibiade¹⁸.

Riferimenti bibliografici

BOECKH 1808

A. Boeckh, *Graecae Tragoediae principum ...num ea quae supersunt et genuina omnia sint et forma primitiva servata*, Heidelberg, 1808

DI BENEDETTO 1971

V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino, Einaudi 1971

ERP TAALMAN KIP 1987

A.M. van Erp Taalman Kip, *Euripides and Melos*, «Mn» XXXIX (1987), pp. 414-419

MÉRIDIÉ 1927

L. Méridier, *Euripide*, [«Collection Budé»], II, Paris, Les Belles Lettres 1927

MURRAY 1946²

G. Murray, *Euripides and His Age*, Oxford, Clarendon Press 1946²

NORWOOD 1948⁴

G. Norwood, *Greek Tragedy*, London, Methuen 1948⁴

WILAMOWITZ 1906

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Kleine Schriften* V.1, Berlin, Weidmann 1937

WILAMOWITZ 1921

U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin, Weidmann 1921

WILSON 1967

J.R. Wilson, *An Interpolation in the Prologue of Euripides' Troades*, «GRBSt» VIII (1967), pp. 205-223

18 E che l'«ateo» Crizia, invischiato di lì a poco nella mutilazione delle Erme (accusato da Dioclide), si divertisse a fare scuola di ateismo nel *Sisifo* (a giudicare dall'ampio frammento noto a Sesto Empirico) appare quanto mai congruente.



INDA 1984. Teatro Greco di Siracusa, *Oreste* di Euripide. Foto G.L. Carnera.



INDA 1984. Teatro Greco di Siracusa, *Filottete* di Sofocle. Foto G.L. Carnera.

Seth L. Schein

**Language and Dramatic Action in the
prologue of Sophokles' *Philoktetes***

To the memory of Umberto Albini

A proposito del prologo del *Filottete*, Karl Reinhardt sostiene che «fa prevedere, come in un' *ouverture*, i motivi che muoveranno l'azione in seguito, ma senza sviluppo e con una provvisoria risoluzione opposta». Il saggio indaga nei dettagli proprio il modo in cui il dialogo iniziale fra Odisseo e Neottolemo presenta o anticipa modelli di linguaggio o di azione e temi etici che ricorrono lungo tutta la tragedia, e che sono dunque di vitale importanza per la sua interpretazione. Viene illustrata, in particolare, la parabola di Odisseo: il suo intrigo alla fine del prologo sembra destinato a trionfare ma poi, quando Neottolemo ne prende le distanze, verrà sconfitto; il finale della tragedia ne ratifica però l'obiettivo nell'interesse superiore dell'impresa troiana, anche se le parole con cui Eracle ingiunge a Filottete e a Neottolemo di riunirsi all'esercito greco lasciano al pubblico (e ai lettori) la valutazione di scelte morali che, sin dal prologo, resta elusiva.

The Prologue of Sophokles' *Philoktetes* depicts a dramatic action in which Odysseus persuades Neoptolemos to participate in the intrigue against Philoktetes by telling the son of Poias an elaborate lie. This dramatic action takes place against the background of Odysseus' abandonment of Philoktetes on Lemnos nine years earlier (3-11) and follows the brief evocation of Philoktetes' primitive, barely human life on Lemnos (26-44). There is a clear ethical conflict between Odysseus, whose goal is victory in the war by any means possible, including the deception of Philoktetes, and Neoptolemos, who is reluctant to lie because lying would be untrue to his inborn nature as the son of Achilles. Odysseus resolves this conflict by playing on Neoptolemos' desire to fulfill that nature by being the one to sack Troy and win heroic glory. Then the Prologue

concludes with Odysseus' strikingly Athenian prayer for their success and his departure for the ship, leaving Neoptolemos to put «the whole / clever plan» (τὸ πᾶν / σόφισμα, 13-14) into action.

While the Prologue of *Philoktetes* presents a complete dramatic action, it also can be understood as the first stage in the development of the entire work. Karl Reinhardt aptly describes the Prologue as «an overture in that it introduces the themes which are later to set the action in motion, but which at this stage are still undeveloped and lead to a temporary resolution which is the reverse of the final outcome»¹. One might add that in introducing these themes or elements of the overall action (or plot), the Prologue also introduces the language, modes of discourse, and ethical problems that run through the play as a whole. The aim of this paper is to reflect further on the relation between the Prologue and the rest of the play, but first I would like to consider Reinhardt's claim that the Prologue offers «a temporary resolution which is the reverse of the final outcome».

This claim is certainly true in the most obvious sense, at the level of the plot. In the Prologue, Odysseus triumphs by persuading Neoptolemos, the son of Achilles, despite his initial reluctance, to cooperate in the intrigue against Philoktetes, because only in this way can the Greeks gain possession of the bow and Neoptolemos himself have the glory of sacking Troy. On the other hand, in the play's «final outcome», Odysseus is defeated: first he withdraws in cowardly fashion from his near-confrontation with Neoptolemos at 1253-58; then, after re-entering at 1293 to prevent Neoptolemos from handing the bow to Philoktetes, he flees almost immediately, in near-comic fashion, in order to escape being shot by the son of Poias (1299-1301). His presence for only eight lines (1293-1300 or 1301) is one of the briefest and most ignominious stage-appearances by any major character in surviving Attic tragedy, and Odysseus is the only character in tragedy to run away when physically threatened, except for the Phrygian slave at line 1526 of Euripides' *Orestes*². Odysseus' brief appearance and discreditable flight mark the failure of his intrigue, in contrast to his success in the *Philoktetes*-plays of Aeschylus and Euripides and, therefore, to the expectations

1 REINHARDT 1979, p. 163.

2 Agamemnon makes a briefer appearance at Eur. *IA* 1621-26, but this is part of an interpolated passage. Cf. TAPLIN 1971, p. 37.

of Sophokles' audience, who might well have wondered at 1302 how the play would end or could be harmonized with the traditional myth, according to which Philoktetes went to Troy and was instrumental in the sack of the city³.

Despite Reinhardt's sense of the «final outcome», there is a less obvious perspective in which Odysseus is not in the end defeated, even though his intrigue has failed. When Philoktetes finally agrees to come to Troy, after the intervention *ex machina* by Herakles, he embraces both his cure by the sons of Asklepios (cfr. 1333-34) or Asklepios himself (cfr. 1437-38) and his destined role in the sack of the city. Thus Odysseus obtains what he has wanted all along—the joint cooperation of Neoptolemos and Philoktetes in winning the war.

At 113 Odysseus tells the son of Achilles, «This bow [of Philoktetes] alone will take Troy», and in 115 he specifies that both Neoptolemos and the bow are needed:

Οδ. αἰρεῖ τὰ τόξα ταῦτα τὴν Τροίαν μόνα.
Νε. οὐκ ἄρ' ὁ πέρσων, ὡς ἐφάσκετ', εἴμ' ἐγώ;
Οδ. οὔτ' ἂν σὺ κείνων χωρὶς οὔτ' ἐκέῖνα σοῦ⁴.

Odysseus does not indicate how he knows this. Perhaps his 'oracular' present, αἰρεῖ, implies some special, authoritative knowledge, but he does not mention either Helenos' prophecy or the personal role of Philoktetes in the sack of the city, as do the False Merchant, in 610-13, and Neoptolemos at 1338-41⁵. Nevertheless, because the prophecy of Helenos, like Philoktetes' presence and personal contribution to the sack of the city, was a traditional element of the story going back to the *Little Iliad*⁶, Odysseus' artful chiasmus in 115, σὺ κείνων ... ἐκέῖνα σοῦ, in parallel οὔτε clauses, is conspicuous by its failure to mention Philoktetes. These words would have reminded an audience or readers familiar

3 See *Ilias parva, Argumentum* 1, in BERNABÉ² 1996, p. 74: ἰαθεῖς δὲ οὔτος ὑπὸ Μαχάονος καὶ μονομαχῆσας Ἄλεξάνδρῳ κτείνει. Cf. PUCCI 2003, p. 303.

4 Od. Only this bow [of Philoktetes] will capture Troy. / Ne. So I won't be the one to sack the city, as you said? / Od. Not you without the bow, nor the bow without you.

5 In 1338-39 ὅς λέγει σαφῶς / ὡς δεῖ γενέσθαι ταῦτα, ταῦτα refers back to Ne.'s own statement in 1332-5 that Philoktetes will come to Troy, be healed by the sons of Asklepios, and sack the city with his bow and with Neoptolemos himself.

6 ... Ὀδυσσεὺς λοχῆσας Ἐλενον λαμβάνει, καὶ χρήσαντος περὶ τῆς ἀλώσεως τούτου Διομήδης ἐκ Λήμνου Φιλοκτῆτην ἀνάγει. See BERNABÉ² 1996.

with the poetic tradition that Philoktetes himself, as well as his bow and Neoptolemos, was needed for the sack of the city⁷.

This need is strongly asserted by Herakles twice: first at 1434-35, when he explains to Neoptolemos, οὔτε γὰρ σὺ τοῖδ' ἄτερ σθένεις / ἔλεῖν τὸ Τροίας πεδίου οὔθ' οὔτος σέθεν («for neither do you have the strength without this man / to take the plain of Troy nor this man without you»), and then at 1436-37, when he commands Neoptolemos and Philoktetes), ἀλλ' ὡς λέοντε συννόμῳ φυλάσσετον, / οὔτος σὲ καὶ σὺ τόνδ' («but like two lions feeding in the same pasture, the two of you keep guard, / you of this man and this man of you»). Herakles' duals in 1436-7, which place Neoptolemos and Philoktetes on an equal footing as warrior-heroes, recall and appear to contradict Odysseus' effort in the Prologue to pair Neoptolemos with himself (25 ἀμφόιν, 133 νόιν), when he is trying to persuade the son of Achilles to help in the deception of Philoktetes⁸. Yet insofar as Neoptolemos and Philoktetes, fighting on an equal footing, will actually bring about the sack of Troy, Herakles' duals do not actually contradict those of Odysseus or signal his defeat, because the sack of Troy is what Odysseus has been aiming for all along. Although Herakles makes no mention of Odysseus in the divinely authorized ending of the drama and the destiny to which it looks forward, nevertheless an audience or reader would know that in Greek mythological tradition, Odysseus is «the sacker of cities» (πιτολίπορθος) *par excellence* precisely because of the capture of Troy. Thus the pairing of Neoptolemos with Philoktetes, rather than with Odysseus himself, is not necessarily something negative for the son of Laertes, but a means of success parallel to the ruse of the wooden horse. For Odysseus, «the possession of victory is something sweet to gain» (ἀλλ' ἡδὺν γὰρ τι κτήμα τῆς νίκης λαβεῖν, 81), and «my nature is to desire victory everywhere» (μικᾶν γε μέντοι πανταχοῦ χρήζω ἔφην, 1052), so he should be content with the cooperation of Neoptolemos and Philoktetes in Herakles' final

7 Possibly Odysseus indicates the need to bring Philoktetes as well as the bow to Troy in 14 σόφισμα τῶι νιν ἀπίχ' αἰρήσειν δοκῶ, where νιν must refer to Philoktetes (cf. PADUANO 1982, pp. 632-33 n.8), but αἰρήσειν could mean «take» in the sense of «entrap», rather than «take physically» or «capture».

8 Unlike Herakles' duals, those of Odysseus, though persuasive, are insincere, since Odysseus clearly thinks of Neoptolemos as a subordinate. Cf. 15 σὸν τὰ λοιφ' ὑπηρετεῖν «it's your [task] to help in the rest», 53 ὡς ὑπηρετῆς πάρεῖ «as you are here as a helper».

dispensation, even though Herakles makes no mention of Odysseus himself⁹.

Herakles is not the only speaker to ignore Odysseus at the end of the play. In the final Choral exhortation, χωρῶμεν δὴ πάντες ἀολλεῖς («let us all go together», 1469), πάντες does not include Odysseus, who is absent and omitted entirely from the «happy ending». Yet this indicates only that Odysseus is not the object of Zeus' plans or Herakles' favor, as is Philoktetes (cf. 1413-17). He has not failed in his purpose, even though he has failed in his intrigue, and there is no reason to think that he would regret the outcome of the action.

When Herakles warns Neoptolemos and Philoktetes to be «pious» (εὐσεβεῖν) during the sack of Troy, because «piety» (ηὔσεβεια) is Zeus' main concern (1440-44), his words recall Odysseus' statement to Neoptolemos in the Prologue, urging him to «be clever» (σοφισθῆναι, 77) and to «contrive evils» as part of the intrigue against Philoktetes: «Give yourself to me now for a brief portion of a day / for something shameful, and then for the rest of time / be called the most pious of mortals» (νῦν δ' εἰς ἀναιδῆς ἡμέρας μέρος βραχὺ / δός μοι σεαυτόν, κἄιτα τὸν λοιπὸν χρόνον / κέκλησο πάντων εὐσεβέστατος βροτῶν, 83-85). At the same time, however, Herakles' warning can hardly fail to remind an audience or reader of Neoptolemos' notorious *impiety* during the sack of the city, when he butchers Priam on the altar of Zeus, and of the death that awaits him at Delphi at hands of Apollo (cf. Pind. *Paian* VI, 112-20) or Orestes (cf. Eur. *Andr.* 1085-1165, *Or.* 1654-57)¹⁰. This ultimate failure on the part of Neoptolemos stands in clear contrast both to Odysseus' success in the Prologue in persuading Neoptolemos to cooperate in the intrigue, and to Odysseus own, eventually successful return home and the prosperous reign, long life, and gentle death for which he is destined, (*Od.* XI, 134-37 ~ XXIII, 281-84), in contrast to the early death of the son of Achilles¹¹.

*

The Prologue of *Philoktetes* falls into three main parts: (1) in 1-49, (a) Odysseus tells how he had abandoned Philoktetes in this very place ten years

9 The Homeric Odysseus, like Achilles and Diomedes, is one of the «natural winners» who enjoy the patronage of Athene, who is in effect the goddess of «winning, success». Cf. WILLCOCK 1970, p. 6.

10 Cf. EASTERLING 1978, p. 39, TAPLIN 1987, p. 76.

11 Cf. REHM 2002, p. 146.

earlier, (b) Neoptolemos finds Philoktetes' cave and describes its contents to Odysseus, who comments on Ne.'s discoveries, and (c) Odysseus warns that they must guard against Philoktetes' approach, because 'he would rather get hold of me than all the (other) Argives' (46-7); (2) in 50-95, Odysseus (a) tells Neoptolemos that he must deceive Philoktetes (51-57), (b) instructs him in the story he is to tell and why he must tell it (58-76), (c) urges that Neoptolemos must 'be clever' and surrender himself temporarily to a shameless action, in order to steal the bow and gain victory (77-85), and (d) Neoptolemos hesitates to do this, lest he prove false to his inborn nature as the son of Achilles (86-95); (3) in 96-134, Odysseus (a) convinces Neoptolemos to cooperate in the intrigue by lying to Philoktetes, because only in this way can Neoptolemos have the glory of sacking Troy (96-120), and (b) heads for the ship, leaving Neoptolemos to await Philoktetes' return and carry out the intrigue (121-34). Odysseus dominates the Prologue by speaking more than twice as many lines as Neoptolemos (96.5/37.5) and persuading him to play the part in the intrigue that Odysseus has designed for him.

Nevertheless, while Odysseus dominates the Prologue in these obvious ways, the truly dominant figure, as throughout the play, is Philoktetes himself. Philoktetes is an absent presence in this opening scene, even more than Odysseus in the opening book of the *Odyssey* or Achilles in Books 2-8 of the *Iliad*. His rock-cave, the most important landscape feature of a play in which landscape is of fundamental importance¹², is emblematic of Philoktetes' harsh, primitive, and isolated existence in, and virtually as part of, «raw nature»¹³. It is unclear precisely how the *skênê* was constructed, but painted panels must have helped to represent the face of the cliff; the *skênê* door, which served as the mouth of the cave, is constantly visible to Ne., to Od. (when he is present), and to the audience in the theater, as a reminder of Philoktetes' harsh existence¹⁴.

Perhaps the most important sign of Philoktetes' dominance in the Prologue is simply that almost everything that Odysseus and Neoptolemos say and do is said and done because of him. Odysseus begins by explaining that they are on the 'shore... of Lemnos, untrodden and uninhabited by mortals', in the place where he once «exposed» Philoktetes (3-5 εἶνθ'... ἐξέθηκ' ἐγώ ποτε)¹⁵. Odysseus justifies this action as well as

12 Cf. ELLIGER 1975, pp. 225-32; SEGAL, 1981, pp. 323-26.

13 SEALE 1982, p. 27. Cf. JONES 1962, p. 222, on «the full interdependence of man and place».

14 On the *mise en scène* of *Philoktetes*, see DI BENEDETTO and MEDDA 1996, pp. 116-18; REHM 2002, pp. 138-43.

15 Aristotle, *Poetics* 24.1460a36, refers to the story of Odysseus being put ashore in Ithaca by

he can by referring, first, to his having acted under orders (6 ταχθεῖς τόδ' ἔρδειν τῶν ἀνασσόντων ὑπο)¹⁶, and then to Philoktetes' «savage ill-omened cries» (ἀργίαις... δυσφημίαις), which made it impossible for the Greeks to pour libations or sacrifice «at ease» (ἐκήλοις) in appropriate ritual silence (7-10). Odysseus does not refer to Philoktetes' foul odor (cfr. 876 δυσοσμίας, 890-1 κακῆι / ὀσμῆι, 1032 δυσώδης), though this was a traditional reason why the Greeks abandoned him¹⁷. Odysseus is trying to put his action in the best possible light, and the impossibility of religious observance is a more acceptable motive than δυσοσμία for having marooned Philoktetes. Later in the play the willingness of Neoptolemos' crew to tolerate «the great / unpleasantness» of having Philoktetes on board their ship (473-4) and of «being filled with the presence of the disease» (520) makes Odysseus' abandonment of Philoktetes seem all the more inhumane and cruel.

Philoktetes continues to dominate the Prologue as Odysseus describes to Neoptolemos the location of his cave, and Neoptolemos ascends the cliff, finds and explores the cave, and reports what he finds to Odysseus, who has remained below on the shore (15-44). The language in which the two describe the cave and its contents is highly distinctive, but each uses this language differently. In 16-19 Odysseus paints a rather idyllic picture of Philoktetes' dwelling:

δίστομος πέτρα
 τοιάδ', ἔν' ἐν ψύχει μὲν ἡλίου διπλῆ
 πάρεστιν ἐνθάκησις, ἐν θέρει δ' ὕπνου
 δι' ἀμφιτρῆτος αὐλίου πέμπει πνοή¹⁸.

Odysseus tries to make his dwelling seem as comfortable as possible, but his description of its comforts is quite different from the description of Philoktetes

the Phaiakes (*Od.* XIII, 116-25) as τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν, but ἐκτίθημι is not attested elsewhere in this sense. It is, however, the usual word for exposing an infant and leaving it to die, e.g. Eur. *Ion* 344, 951, Hdt. I.112.I, 2, Ar. *Nub.* 531.

16 Cf. *OC* 850-1 ὑφ' ὧν / ταχθεῖς τάδ' ἔρδω, spoken by Kreon, an Odysseus-like opportunistic politician, «clever with [his] tongue» (*OC* 806), and Eur. *IA* 1363 ἴδια πράσσων ἢ στρατοῦ ταχθεῖς ὑπο, also referring to Odysseus.

17 Cf. *Kypria, Argumentum*, in BERNABÉ² 1996, p. 43: «Philoktetes, having been struck by a water-snake, was left behind on Lemnos on account of his foul smell (διὰ τὴν δυσοσμίαν)»; Soph. fr. 697 (from *Philoktetes in Troy*) «only do not be burdened by my smell (ὀσμῆς)».

18 «... a two-mouthed rock— / the sort where in winter there is a twofold possibility / of sitting in the sun, and in summer / a cool breeze sends sleep through a grotto open at both ends».

himself at 1082, who speaks of the cave as θερμὸν καὶ παγετῶδες ('hot and ice cold'). Odysseus' effort can be seen in his unusual diction: ἐνθάκησις, governing ἡλίου as obj. genitive, is ἅπαξ λεγόμενον; ἀμφιτρῆς occurs elsewhere only at Eur. *Cyc.* 707 in a description of the Cyclops' cave; αὐλίον, also used of Philoktetes' dwelling at 954 and 1087, appears nowhere else in tragedy, though it denotes the Cyclops' cave at Eur. *Cyc.* 222, 345, and 593 and is used elsewhere in almost pastoral descriptions of a human habitation (*HH Hermes* 103) and of a sheepfold (Xen. *HG* 3.2.4). Neoptolemos' account of the cave's contents is also presented in highly unusual language, but suggests nothing idyllic: 29 ἐξύπερθε, 30 καταυλισθεῖς, 32 οἰκοποιός, 35 αὐτόξυλον and φλαουρουγοῦ, 37 θησαύρισμα, and 39 νοσηλείας are unique within the surviving Sophoclean corpus; φλαουρουγοῦ is ἅπαξ λεγόμενον in extant Greek literature and apparently the only compound adj. formed from φλαυρός (= φαῦλος), while ἐξύπερθε(ν) occurs elsewhere only in the Hellenistic tragic poet Ezekiel, *Exagôgê* 78 (*TrGF* I, p. 292). As Neoptolemos mentions the bare essentials that he sees in the cave (31-39), he indicates the primitive quality of Philoktetes' life on Lemnos, and implies for an audience or reader the inhumanity of those who abandoned him there. Yet Neoptolemos' language is strikingly mater-of-fact and unemotional, like Odysseus' almost clinical description in 7 of Philoktetes as νόσωι καταστάζοντα διαβόρωι πόδα («dripping in respect to his foot with a disease that was eating through it»). Only the emotional ἰοῦ ἰοῦ in 38, which introduces the shocking climax of Neoptolemos' discoveries, «these other things too, drying (in the sun), / rags full of some heavy discharge from the disease» (καὶ ταῦτά γ' ἄλλα θάλπεται / ῥάκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα, 38-39), suggests that Neoptolemos may be beginning to develop sympathy for Philoktetes even before he meets him¹⁹.

Otherwise, Neoptolemos' redundant (and therefore emphatic) ὄρω κένην οἴκησιν ἀνθρώπων δίχα ('I see an empty dwelling without human beings', 31), and his serial mention of the pressed-down leaves on which Philoktetes sleeps (33), the crude wooden cup (35), and the kindling (36) as the only 'life-sustaining comfort of the kind that makes a home' (οἰκοποιός... τροφή, 32), are

19 SEALE 1982, p.29

remarkably neutral and void of feeling. Such ‘life-sustaining comfort’ should include not only food and drink, but other basic necessities, including clothing, furniture, and more sophisticated utensils, which would support human life and distinguish it from the life of a wild animal dwelling in its lair or den. It is clear, though, from Neoptolemos’ description, that the cave lacks all these ‘comforts’, and this lack is reinforced by the casual and unfeeling way in which Odysseus speaks at 41-42 of the absent Philoktetes’ inability to be far from the cave, owing to his «old doom», and at 43 of the φορβή he has gone in search of to bring home²⁰.

The first section of the Prologue ends with a silent attendant, who has accompanied Neoptolemos and Odysseus, being sent to watch out for Philoktetes, lest he approach and catch them unawares (45-48). Once again the actions of Odysseus and Neoptolemos are determined by Philoktetes, who dominates the scene even in his absence.

*

Philoktetes is as significant a presence in the second main section of the Prologue (50-95) as in the first. Here, however, the focus is no longer on Odysseus’ past actions and Philoktetes’ way of life on Lemnos, but on the lying story Neoptolemos is to tell, which will deceive Philoktetes and make it possible to steal the bow. As Odysseus instructs Neoptolemos in the details of this story, he raises ethical problems that are of fundamental importance throughout the play. This is clear as early as 50-51: Ἀχιλλέως παῖ, δεῖ σ’ ἐφ’ οἷς ἐλήλυθας / γενναῖον εἶναι («Son of Achilles, you must be noble in what you have come for»), where γενναῖον («noble»), an ethically charged term, implies «true to your birth», «truly the son of Achilles»²¹. This is the first example in the play of Odysseus’ tendency to use impersonal expressions of necessity (δεῖ or χρεῖ + accusative-infinitive, ἀνάγκη + infinitive, verbal adjectives in -τέος, -τέα, -τέον) both to persuade an addressee to do as he says and to justify or evade responsibility for his own words and actions (e.g. 54-5, 77, 982-3, 993, 994).

²⁰ Φορβή usually denotes the food of animals, not of humans. Cf. 70-8, 711, 1108 φορβάν, 700 φορβάδος, 957 ἐφερβόμην, 273, 308 βορᾶς.

²¹ Cf. Aristotle’s definition of τὸ γενναῖον at *HA* 488b19: τὸ μὴ ἐξιστάμενον ἐκ τῆς αὐτοῦ φύσεως.

Neoptolemos speaks in the same way, when he is carrying out Odysseus' orders (e.g. 199-200, 915, 921-2)²².

In 50-53, Odysseus implies that Neoptolemos would be truly Achilles' son if he carries out Odysseus' orders, however strange they may seem. Yet in appealing to Neoptolemos as 'son of Achilles' and urging him to be γενναῖον, Odysseus commands him to do precisely what his father never did or ever would have done—to deceive an opponent with words (55), to lie. In other words, Odysseus puts Neoptolemos in a position where, in order to be the 'son of Achilles', he must fail to live up to his father's standard²³. Odysseus' words imply either that he himself is acting, and urging the «noble» Neoptolemos to act, in an ethically shabby way, or that, by a transvaluation of traditional values, Odysseus' kind of sophistic cleverness itself constitutes 'nobility'²⁴.

Odysseus, however, despite his appropriation of the word γενναῖον, is unable to transvalue the pattern of language denoting «inborn nature» (φύω, φύσις), which is related to the language denoting «nobility» by its emphasis on biologically inherited excellence. Odysseus admits that «by nature» Neoptolemos «has not been born / to contrive such things or utter such evils» (φύσει σε μὴ πεφυκότα / τοιαῦτα φωνεῖν μηδὲ τεχνᾶσθαι κακά, 79-80), but in the same breath urges him «to be clever so [you] may become the thief of the unconquerable weapons» (σοφισθῆναι, κλοπεὺς / ὅπως γενήσῃ τῶν ἀνικῆτων ὅπλων, 77-78), because «the possession of victory is something sweet to gain» (ἦδὺν γάρ τι κτῆμα τῆς νίκης λαβεῖν, 81). Neoptolemos is at first reluctant to participate in the intrigue for the same reason that Odysseus mentions in 79-80, his inborn nature: ἔφην γὰρ οὐδὲν ἐκ τέχνης πράσσειν κακῆς, / οὔτ' αὐτὸς οὔθ', ὥς φασιν, οὐκφύσας ἐμέ («I was born to do nothing by evil

22 Cf. BLUNDELL 1987, pp. 316-17; SCHEIN 1998, pp. 301-305.

23 KNOX 1964, p. 123, speaks of Neoptolemos as «a sort of spurious Achilles» who «consents to lie and abandons the Achillean standard».

24 For such a transvaluation of τὸ γενναῖον, cf. Thucydides' description (III, 82-3) of how, in the stasis in Corcyra and similar revolutions throughout the Greek world, «in self-justification men inverted the usual verbal evaluations of actions» (transl. S. Lattimore). Among other inversions, Thucydides mentions that as «every form of viciousness was established in the Greek world, the simplicity that is especially found in noble natures disappeared because it became ridiculous...» (τὸ εὖηθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει, καταγελασθὲν ἠφανίσθη..., III, 83.1).

contrivance, / neither I myself nor, as they say, the one who sired me», 88-89). Neoptolemos gives in, however, when Odysseus plays on his desire to be the conqueror of Troy (113-5) and in addition promises him «two prizes»: «you, one and the same man, would be called both clever and good» (σοφός τ' ἂν αὐτὸς κάγαθός κεκλήι' ἅμα, 119). This characteristically Odyssean variation on κάλος τε κάγαθός, the common Attic idiom expressing aristocratic excellence, finally convinces Neoptolemos to «put aside all shame» and do as Odysseus commands (120). Later in the play, however, Neoptolemos recoils from this decision because of the «unpleasantness» (δυσχέρεια, 902) «when one abandons his own nature and does what is unfitting» (τὴν αὐτοῦ φύσιν / ὅταν λιπῶν τις δρᾷ τὰ μὴ προσεϊκότα, 902-3). Eventually, when he has returned the bow to Philoktetes, the son of Poias praises him specifically in terms of his φύσις, in contrast to that of Odysseus: τὴν φύσιν δ' ἔδειξας, ὦ τέκνον, / ἔξ ἧς ἔβλαστες, οὐχὶ Σισύφου πατρὸς, / ἀλλ' ἐξ Ἀχιλλέως («You have shown your nature, my child, the stock / from which you were born—not from Sisyphos as a father / but from Achilles...»), 1310-12).

At 51-53, when Odysseus first tells Neoptolemos that he must be «noble», he explains what he means by this term: μὴ μόνον τῶι σώματι, ἀλλ' ἢν τι καινόν, ὧν πρὶν οὐκ ἀκήκοας, / κλύηις, ὑπουργεῖν, ὡς ὑπηρέτης πάρει («not only with your body, / but if you hear something new that you haven't heard previously, / you must be of service, since you are here as a servant»). Odysseus begins as if he were about to say that Neoptolemos must be «noble», that is, must «be of service» (ὑπουργεῖν), not only physically but mentally— μὴ μόνον τῶι σώματι, ἀλλὰ τῆι γνώμηι—or even verbally, μὴ μόνον τῶι σώματι, ἀλλὰ τοῖς λόγοις. But he changes the construction after ἀλλ' in order to make his revelation—that Neoptolemos must lie and deceive Philoktetes—seem less blunt and off-putting. When Neoptolemos responds (54) by demanding, τί δῆτ' ἄνωγας; («What, then, do you command?»), curtly acknowledging Odysseus' authority, Odysseus interrupts in the middle of the line, speaking abruptly and forcefully (54-57)²⁵:

25 The division of a line among two or more speakers (antilabe) usually expresses a special urgency, excitement, or intensity of feeling. Antilabe is particularly frequent in *Philoktetes*, but most occurrences are grouped in a few scenes of dramatic excitement and heightened emotion,

τὴν Φιλοκτῆτου σε δεῖ
 ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων·
 ὅταν σ' ἐρωτᾷ τίς τε καὶ πόθεν πάρει,
 λέγειν, Ἀχιλλέως παῖς· τόδ' οὐχὶ κλεπτέον.²⁶

Odysseus is clearly uncomfortable, as can be seen from his unusually awkward construction, σε δεῖ /... ὅπως... ἐκκλέψεις²⁷. Together with this strained syntax, the three expressions of «necessity» in 50-57; the conspicuously abrupt and dramatically effective asyndeton at the beginning of 56, reinforcing the *antilabe* in 54; and the strong sense-break after παῖς at position 6, bisecting 57, express Odysseus' unease at having to tell the son of Achilles that he must speak lies (λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων) and at the same time constitute his rhetorical means of doing so²⁸. The basis of the necessity expressed by δεῖ in 54 is not immediately clear²⁹. Usually the word, like ἀνάγκη or the construction with the verbal adjective, implies some sort of external constraint, such as divine inevitability or causal necessity, but in these lines δεῖ seems merely instrumental: Odysseus means only that Neoptolemos 'must' do as he says because he says to do it, because only in this way will the intrigue against Philoktetes be successful.

as is generally the case in Sophocles. In 54 the *antilabe* gives Odysseus' abrupt response added force, and an appropriate gesture by the actor playing Neoptolemos would express the youth's surprise at Odysseus' interruption within the line. Cf. 201, 210; 732, 736, 753-59, 810-17; 974, 981, 985, 994, 1001; 1174, 1182, 1185, 1204, 1210-11; 1296, 1302; 1402-1408. Cf. KITTO 1939, pp. 180-3, 189-90; BONARIA 1991, p. 177n.53.

26 «You must, by speaking, / see that you secretly deceive Philoktetes' mind with your words; / when he asks who you are and where you've come from, / say, "The son of Achilles"; in this there must be no deception».

27 This construction is paralleled in surviving Greek literature only by *Aj.* 556-7 δεῖ σ' ὅπως πατρὸς / δεῖξεις ἐν ἐχθροῖς οἶος ἐξ οἴου ἰράφης and Kratinos fr. 115.1-2 K-A (from *Nemesis*) δεῖ σ' ὅπως εὐσχήμονος / ἀλεκτρούνος μηδὲν διοίσεις τοὺς τρόπους. In both cases an elder or superior is giving instruction. See JEBB 1898, p. 16 on 54f.

28 Κλέπτω and its compounds mean, in the first place, «steal», but are also used of deceit (e.g. Aesch. *Ch.* 854, Soph. *El.* 56), self-deceit (e.g. Soph. *Ant.* 681, *Tr.* 243); concealment (e.g. Soph. 57, 968); cheating (e.g. *Il.* I, 131-2, *Tr.* 436-7); and clandestine or treacherous action (e.g. Soph. *Aj.* 188, 1137, *El.* 37). See LSJ s.v.; DENNISTON 1939, p. 93, on Eur. *El.* 364. For Odysseus' emphasis on verbal effectiveness, cf. *Ph.* 64, 98-99 and Philoktetes' fear of «fine words» at 1268-69.¹

29 Cf. PUCCI 2003, pp. 166-67.

This instrumental use of δέῖ occurs again at 77, also in conjunction with the notion of stealing: «but in this very thing you must be clever, so that / you may be the thief of the unconquerable weapons» (ἀλλ' αὐτὸ τοῦτο δεῖ σοφισθῆναι, κλοπεύς / ὅπως γενήσῃ τῶν ἀνικήτων ὅπλων, 77-78). Odysseus has just told Neoptolemos, «If [Philoktetes] sees me while he is in command of the bow, / I am lost and in addition I will destroy you too by association» (ὥστ' εἴ με τόξων ἐγκρατῆς αἰσθήσεται, / ὄλωλα καὶ σὲ προσδιαφθερῶ ξυνῶν, 75-76). The «necessity» that Neoptolemos «be clever», that he lie to Philoktetes by saying that he is returning home from Troy, after being robbed of his father's arms by the Greek army, which awarded them to Odysseus, is in line with a pattern of language found throughout the Prologue: 15 σόφισμα («clever plan»), 77 σοφισθῆναι («be clever»), 80 τεχνᾶσθαι («contrive»), 119 σοφός («clever»), 131 τὰ συμφέροντα («the things that are expedient» or «in our interest»). This language associates Odysseus with a specific kind of fifth-century intellectualism typical of the Sophistic movement³⁰. Such language need not always have a negative valence (cf. Aesch. *PV* 459 ἀριθμὸν ἕξοχον σοφισμάτων), but by the late fifth century it often connotes something sly, tricky, or artificial (e.g. Eur. *Ba.* 489, *IA* 744, Ar. *Ran.* 17, 872), or something said or done that is insincere, pretentious, captious, or (in the modern sense of the word) a sophism (e.g. Pl. *Resp.* 496a7, *Phdr.* 229c7)³¹. Odysseus uses this Sophistic language positively throughout the play, and Philoktetes does so negatively, but with either valuation it is inseparable from the felt need on the part of Odysseus to overcome Philoktetes' ingrained enmity, which would otherwise make it impossible for him to gain control of the bow.

*

The third section of the Prologue begins at 96-99 with a worldly-wise

³⁰ *Ibid.*, p.160

³¹ See LSJ s.v. σοφός II.2,3. Cf. 431, where Neoptolemos attacks Odysseus as «clever wrestler», using a metaphor that can refer to sophistic argument; 1244-45 and Protagoras' work entitled Καταβάλλοντες ([*Arguments*] that throw down [an opponent]). See too 1013-15, where Philoktetes bitterly accuses Od. of corrupting Neoptolemos by teaching him to be ἐν κακοῖς... σοφόν, and Soph. fr. 913, from an unknown play, where Odysseus is called <τὸ> πάνσοφον κρότημα («the all-cunning piece of mischief»); cf. Eur. *Hec.* 258, *Cyc.* 450. See Blundell 1987: 326.

rejoinder by Odysseus to Neoptolemos' declaration of inborn, natural integrity in 89-95:

ἔσθλοῦ πατρὸς παῖ, καὐτὸς ὦν νέος ποτὲ
γλῶσσαν μὲν ἀργόν, χεῖρα δ' εἶχον ἐργάτιν·
νῦν δ' εἰς ἔλεγχον ἐξιὼν ὀρῶ βροτοῖς
τὴν γλῶσσαν, οὐχὶ τᾶργα, πάνθ' ἡγουμένην³².

Odysseus skillfully confirms Neoptolemos' sense of his ethical heritage («son of a brave and noble father»), even while he identifies his own youthful self with the son of Achilles («when I was young / I too once...»). Then he goes on to claim that experience of the world has taught him that his own domain of excellence, «speech», rather than that of Achilles and Neoptolemos, «action», is most powerful and decisive. In light of this claim, it is no accident that at 407-409, where Philoktetes disparages Odysseus, he says, «I know that he would apply his tongue / to every evil speech and every villainy by which / he might achieve an end that is in no way just» (ἔξοιδα γάρ νιν παντὸς ἂν λόγου κακοῦ / γλώσσηι θιγόντα καὶ πανουργίας, ἀφ' ἧς / μηδὲν δίκαιον ἐς τέλος μέλλοι ποεῖν)³³.

Odysseus' language in 96-99 calls to mind the power of speech in late fifth-century Athenian assemblies and jury-trials, and a scholiast on 98-99 comments that in these lines Sophokles «slanders (διαβάλλει) contemporary Athenian political leaders (ρήτορας) as succeeding in all things through speech (ὡς διὰ γλώσσης πάντα κατορθούντας)». This is one of several passages in the play that suggest or directly allude to Athenian institutions³⁴. The most explicit and conspicuous allusion comes at the end of the Prologue, when Odysseus in-

32 «Son of a brave and noble father, when I was young / I too once had an idle tongue and an active hand; / but now, as I go forth to the test, I see that among mortals / it is speech, not action, that leads the way in all things».

33 Cf. Eur. *Tro.* 285-8, where Hekabe sings of Odysseus as «one who twists everything from that side to this, / and back again to that / with his twofold tongue / making what was formerly loved, unloved». In general, the representation of Odysseus in *Philoktetes* resembles that in Eur. *Hec.*, where he is a speaking character, in Eur. *Tro.* and *IA*, in which he is referred to but does not appear, and in [Eur.] *Rh.*, especially in the positive value he gives to the tongue over other parts of the body and to speech over action.

34 Cf. REHM 2002, pp. 154-55.

vokes divine assistance for Neoptolemos and himself: Ἑρμῆς δ' ὁ πέμπων δόλιος ἡγήσαιοτο νῶιν / Νίκη τ' Ἀθάνα Πολιάς, ἣ σώζει μ' αἰεί («May Hermes the escort, the trickster, guide the two of us / and Victory Athena the City goddess, who always saves me», 133-34). This invocation would have reminded Sophokles' Athenian audience unmistakably of their civic cults of Ἀθηνᾶ Νίκη and Ἀθηνᾶ Πολιάς, which were housed, respectively, in the temple of Athena Nike and in the Erechtheion on the Athenian acropolis³⁵. Athena Polias was the goddess *par excellence* of Athenian civic identity and autochthony, and Athena Nike was the symbol of fifth-century Athenian imperial power. Thus Odysseus, who speaks like an Athenian politician at 96-99, is made, as it were, a representative not only of the army at Troy but of contemporary Athens in his intrigue against Philoktetes.

Something similar can be seen at 1326-28, when Neoptolemos reminds Philoktetes of how he came to suffer from his disease: σὺ γὰρ νοσεῖς τόδ' ἄλγος ἐκ θείας τύχης, / Χρύσης πελασθεῖς φύλακος, ὅς τὸν ἀκαλυφῆ / σηκὸν φυλάσσει κρύφιος οἰκουρῶν ὄφις («you are sick with this pain by divine fortune, / since you approached the guardian of Chryse, the hidden / indwelling serpent, which guards the roofless shrine»). Οἰκουρῶν ὄφις is a phrase used elsewhere of the sacred serpent dwelling in the Erechtheion on the Athenian acropolis, which represented the mythical, autochthonous King Erichthonios and was thought to guard the temple and the city³⁶. Thus, when Philoktetes is wounded by the serpent, he seems, symbolically, to have been wounded by Athens itself.

In addition to the clear allusions to Athenian institutions at 133-34 and 1326-28, the language of the play sometimes seems Athenian, especially when Odysseus is speaking or is implicitly referred to. For example, at 15 Odysseus tells Neoptolemos, ἀλλ' ἔργον ἤδη σὸν τὰ λείφ' ὑπηρετεῖν («but it's your task now to serve in what remains»). Not only is σὸν... ἔργον an Attic colloquialism (e.g. Ar. *Nub.* 1345, *Ran.* 590, *Eccl.* 514), but the disrespectful ὑπηρετεῖν

35 The Erechtheion was still under construction when *Philoktetes* was produced in 409.

36 Cf. Ar. *Lys.* 759 τὸν ὄφιν εἶδον τὸν οἰκουρὸν ποτε, Hdt. VIII, 41.2 ὄφιν μέγαν φύλακα... τῆς ἀκροπόλιος... ἐν τῷ ἱρῶι, Hesych. οἰκουρὸν ὄφιν· τὸν τῆς Πολιάδος φύλακα δράκοντα.

(«to serve», cf. 53 ὑπηρέτης), which literally means «to row beneath», recalls the Athenian term ὑπηρεσία, which denoted collectively the rowers or crew of a ship, especially in the Athenian navy. Similarly, the phrase οἱ ἐν τέλει («those in office», «those in [highest] authority»), while not exclusively Athenian, was used in Athens of those who held high political offices, so when Neoptolemos tells Philoktetes, «I do not blame Odysseus as I blame those in authority: for a city as a whole belongs to its leaders...» (κοῦκ αἰτιῶμαι κεῖνον ὡς τοὺς ἐν τέλει / πόλις γὰρ ἔστι πᾶσα τῶν ἡγουμένων, 385-6), an Athenian audience would almost certainly have associated these words with their own political leaders. Furthermore, this association would have been strengthened, when Neoptolemos goes on to say, οἱ δ' ἀκοσμοῦντες βροτῶν / διδασκάλων λόγοισι γίγνονται κακοί («and those mortals who are disorderly /become evil through the words of their teachers», 387-8), since the notion of «teachers» misleading a city or army into becoming κακοί is particularly appropriate to late fifth-century Athenian political discourse³⁷. There is a similar association of Odysseus and the sons of Atreus with Athenian political leaders, at 925-26, when Neoptolemos refuses to return the bow to Philoktetes: ἀλλ' οὐχ οἶόν τε· τῶν γὰρ ἐν τέλει κλύειν / τό τ' ἔνδικόν με καὶ τὸ συμφέρον ποεῖ («but it is not possible: for both what is right and / what is expedient make me heed those in authority»). The suggestion is all the more effective, because Odysseus has already spoken like contemporary Athenian political leaders at 96-99, and τὸ συμφέρον recalls Odysseus' τὰ συμφέροντα τῶν λόγων at 131.

*

I hope to have shown in this essay how the dialogue between Odysseus and Neoptolemos in the Prologue of Sophokles' *Philoktetes* introduces or anticipates patterns of language and action and ethical problems that recur later in the play and are important for its interpretation. Even though Philoktetes does

³⁷ Many editors consider these lines to be part of an interpolation (385-88 or 386-88), precisely because they seem more relevant to late fifth-century Athens than to the Greek army at Troy, but as I have been arguing, the play elsewhere pointedly evokes Athens and its institutions (e.g. 96-99, 133-34, 1327-28). Furthermore, an audience or reader would perhaps recall, on hearing 385-88, that Neoptolemos himself had been corrupted by the teaching of political leaders into becoming evil and think that (as we would say) he is projecting his experience onto Odysseus, in order to exculpate the man whom he is serving by distinguishing him from the sons of Atreus. See Pucci 2003, pp. 204-205.

not appear as a character in the Prologue, he is constantly present, owing to the physical traces of his existence discovered by Neoptolemos, the fear Odysseus feels lest he be seen by him, and the intrigue designed by Odysseus specifically in order to gain possession of Philoktetes' bow. In the Prologue itself, Odysseus is triumphant, but in the play as a whole, this triumph is first reversed, then re-asserted in different form in an ending that leaves audiences and readers divided in their responses, uncertain of their moral bearings, and challenged to achieve the ethical and interpretive clarity that has eluded them since the opening scene.

Bibliography

BERNABÉ 1996²

A. Bernabé (ed.), *Poetae epici Graeci: testimonia et fragmenta, Pars I*, Stuttgart-Leipzig, Teubner 1996²

BLUNDELL 1987

M.W. Blundell, *The Moral Character of Odysseus in Philoctetes*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» XXVII (1987), pp. 307-29

BONARIA 1991

M. Bonaria, *L'antilabé nella tragedia greca antica*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, I, Palermo, 1991, pp. 173-88

DENNISTON 1939

J.D. Denniston, *Euripides, Electra*, Oxford, Oxford University Press, 1939

DI BENEDETTO and MEDDA 1996

V. Di Benedetto and E. Medda, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi 1996

EASTERLING 1978

P.E. Easterling, *Sophocles' Philoctetes and Modern Criticism*, «Illinois Classical Studies» III (1978), pp. 27-39

ELLIGER 1975

W. Elliger, *Die Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlin-New York, De Gruyter 1975

JEBB² 1898

R.C. Jebb, *Sophocles, the Plays and Fragments. Part IV, The Philoctetes*, Cambridge, Cambridge University Press 1898²

JONES 1962

J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, London, Chatto and Windus 1962

- KITTO 1939
H.D.F. Kitto, *Sophocles, Statistics, and the Trachiniae*, «American Journal of Philology» LX (1939), pp. 178-93
- KNOX 1964
B.M.W. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press 1964
- LATTIMORE 1997
S. Lattimore, *Thucydides, The Peloponnesian War*, translated with introduction and notes, Indianapolis-Cambridge, Hackett 1997
- PADUANO 1982
G. Paduano, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. II, Torino, UTET 1982
- PUCCI 2003
P. Pucci, *Introduzione e commento*, in *Sofocle, Filottete*, testo critico a cura di G. Avezzi, introduzione e commento di P. Pucci, traduzione di G. Cerri, Milano, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, 2003
- REHM 2002
R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press 2002
- REINHARDT 1979
K. Reinhardt, *Sophocles*, translated by H. and D. Harvey, Oxford, Blackwell, 1979 (translation of *Sophokles*, Frankfurt, Klostermann 1947³)
- SCHEIN 1998
S.L. Schein, *Verbal Adjectives in Sophocles: Necessity and Morality*, «Classical Philology» XCIII (1998), pp. 293-307
- SEALE 1982
D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago, University of Chicago Press 1982
- SEGAL 1981
C. Segal, *Tragedy and Civilization: an Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1981
- TAPLIN 1971
O. Taplin, *Significant Actions in Sophocles' Philoctetes*, «Greek, Roman and Byzantine Studies» XII (1971), pp. 25-44
- TAPLIN 1987
O. Taplin, *The mapping of Sophocles' Philoctetes*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» XXXIV (1988), pp. 69-77
- WILLCOCK 1970
M.M. Willcock, *Some aspects of the gods in the Iliad*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies» XVII (1970), pp. 1-10





INDA 1980. Teatro Greco di Siracusa, *Baccanti* di Euripide (AFI).

**Un caso di ‘paracommedia’ in tragedia:
dalle *Tesmoforianti* alle *Baccanti***

A comparative analysis of Euripides’ Bacchae and Aristophanes’ Thesmophoriazousae shows that Euripides alludes directly to Aristophanes, and offers his public an astonishing example of ‘tragic para-comedy’.

Le *Tesmoforianti* di Aristofane furono presentate nell’agone comico nel 411 o, al più tardi, nel 410 a.C.¹. Motore dell’azione è il personaggio di Euripide, che escogita ed attua uno stratagemma in apparenza degno della sua inventività poetica, in realtà maldestro e destinato al fallimento. È in corso il rituale ateniese delle Tesmofòrie, riservato alle donne, dal quale cioè ogni presenza maschile è tassativamente esclusa e sarebbe considerata a tutti gli effetti un sacrilegio, da punire come tale a termini di legge. Euripide sa che nel corso della festa le donne terranno un’assemblea mirata a processarlo in contumacia come loro calunniatore nelle sue tragedie e a condannarlo a morte. Gli sembra necessario che almeno una voce si levi in sua difesa, per scagionarlo o, almeno, ottenere una sentenza meno severa. Gli sembra che l’unico modo per conseguire lo scopo sia infiltrare nell’assemblea un amico travestito da donna, il quale parli in suo favore. In prima battuta pensa ad Agatone, anche lui poeta tragico, il quale, effeminato com’è, potrebbe più facilmente passare inosservato e, con la sua eloquenza poetica, riuscirebbe certo a convincere. Ma questi si rifiuta per paura. Si offre allora di tentare l’impresa un parente di Euripide stesso, il Parente (Κηδεστής) personaggio del dramma (vv. 1-212). Agatone tornerà lo stesso utile, perché fornirà il rasoio per la depilazione e gli indumenti femminili,

¹ Vedi le discussioni sintetiche in: PRATO 2001, pp. XI-XVII; AUSTIN-OLSON 2004, pp. XXXIII-XXXVI.

tutti oggetti che ha in casa a portata di mano, perché aduso a travestirsi da donna.

Ha così inizio la celeberrima scena del travestimento (213-279): rasatura del volto, cauterizzazione dei peli su tutto il corpo, vestizione. Segue la scena del processo, che occupa tutto il resto del dramma. Il Parente, parla in favore di Euripide, affermando che le donne fanno cose ben peggiori di quelle denunciate nelle sue tragedie; già per questa difesa-offesa, è accusato di essere una traditrice del suo sesso; poi, anche grazie ad una soffiata dall'esterno, viene scoperto il suo travestimento; dopo vari tentativi di sottrarsi alla punizione per il sacrilegio commesso infiltrandosi, lui maschio, nel rituale femminile, finalmente è messo al palo; si salva solo perché Euripide promette alle donne che non parlerà mai più male di loro e, mentre una bella danzatrice distrae l'arciere scita che lo sorveglia, libera il Parente. La scena, lunga e movimentata, comprende ben quattro parodie di famose scene euripidee, rispettivamente dal *Telefo* (datato al 438 a.C.), dal *Palamede* (datato al 415 a.C.), dall'*Elena* e dall'*Andromeda* (entrambe databili al 412 a.C.).

Non può esservi il minimo dubbio che Euripide si sia ispirato alle *Tesmoforianti* di Aristofane, quando tra il 407 e il 406 a.C. in Macedonia compose le *Baccanti* e in particolare ideò la scena del travestimento femminile di Penteo. L'analogia è strettissima: anche qui si tratta di infiltrare un uomo tra donne che celebrano tra loro un rito religioso; anche qui l'infiltrato verrà scoperto e punito; anche qui il fallimento dell'operazione è implicito fin dall'inizio nella palese inanità dello stratagemma. Nel ruolo di promotore ed esecutore del travestimento all'Euripide aristofaneo si sostituisce ovviamente Dioniso. Qualche altra variante è imposta dal nuovo contesto:

1) Nelle *Tesmoforianti* il piano fallisce contro la volontà del suo ideatore, Euripide, per il semplice fatto che sembra un piano astuto, ma è invece un piano intrinsecamente sciocco; anche nelle *Baccanti* il piano è insieme astuto e sciocco, ma Dioniso lo ha concepito così proprio perché fallisca e Penteo subisca la punizione terribile che si è meritato perseguitando il dio e il suo culto.

2) Date le norme proprie del genere tragico, l'atto effettivo del travestire nelle *Baccanti* non può avvenire sulla scena²; ragion per cui Euripide lo divide in

2 Sulla tendenziale esclusione del gesto operativo in tragedia, cfr. CERRI 2005; CERRI 2009.

due sezioni, separate dal terzo stasimo: nella prima, dislocata alla fine del terzo episodio (vv. 810-847), Dioniso convince Penteo a travestirsi, Penteo recalcitra ma finisce con l'accettare, con repulse e cedimenti non dissimili da quelli del Parente comico, e il travestimento è descritto per filo e per segno da Dioniso in chiave di previsione programmatica, è dunque visto dal pubblico soltanto con gli occhi della mente; nella seconda sezione, quando alla fine dello stasimo Dioniso e Penteo riescono fuori dal palazzo reale, all'interno del quale il travestimento è stato effettuato, Penteo appare già travestito e, immedesimatosi ormai nella parte, accetta i consigli di Dioniso per rassettare al meglio gli abiti che ha indosso e l'acconciatura del capo (vv. 912-947).

Sorprende davvero che critici e commentatori dell'uno o dell'altro dramma non abbiano mai rilevato questo parallelismo stringente, addirittura plateale. A quanto mi risulta, il primo a sottolinearlo e analizzarlo è stato Di Benedetto nel suo pregevole commento alle *Baccanti*, edito nel 2004³. Al confronto strutturale affianca il rilevamento minuto di riscontri lessicali e fraseologici, che accertano ulteriormente il carattere imitativo del pezzo euripideo. Di Benedetto dimostra altresì che quanto sappiamo delle tragedie eschilee di argomento dionisiaco esclude che in qualcuna di esse potesse esserci stata un'analogia scena di travestimento, cui si fossero ispirati, uno indipendentemente dall'altro, sia Aristofane sia Euripide.

Nelle *Tesmoforianti* la presa in giro di Euripide è scherzosa, anche caustica, ma sostanzialmente benevola, perché presuppone chiaramente il riconoscimento della sua genialità inventiva, di necessità messa alla berlina secondo i canoni della commedia. Ciò nonostante, anzi forse proprio per questo, Euripide, l'Euripide reale, dovette sentirla in qualche modo come una sfida ardua: Aristofane aveva inventato una situazione paradossale e stupenda, e l'aveva attribuita a lui in quanto personaggio, per prendersi gioco di lui in quanto poeta tragico, sicuro

3 DI BENEDETTO 2004, pp. 41-43; 138-141; 150-155; 421 (nota al v. 823). Per una curiosa coincidenza cronologica (quali talvolta si verificano nella storia degli studi), nello stesso anno BELTRAMETTI 2004 propose un'analisi comparativa più sintetica, ma analoga. I tempi di stampa le consentirono di citare in nota il contributo di Di Benedetto appena uscito, ma in effetti, come lei stessa mi conferma a voce, aveva già scritto l'articolo così com'è già prima di conoscerlo. Nella bibliografia precedente a questi due interventi, si trova sporadicamente solo qualche accenno cursorio ad una somiglianza tra la scena delle *Baccanti* e quella delle *Tesmoforianti*, nell'ambito di discorsi generali sugli spunti comici reperibili in Euripide.

che lui, in quanto persona reale, non avrebbe mai potuto inventare qualcosa di simile, proprio perché poeta tragico, non comico. Dovette assillarlo per alcuni anni uno strano rovello, più o meno cosciente. In particolare risuonava ai suoi orecchi come una sfida lo scambio iniziale di battute tra il Parente ed Euripide (vv. 90-94):

EΥ. ἐκκλησιάσουτ' ἐν ταῖς γυναιξὶ χᾶν δέη
λέξουθ' ὑπὲρ ἐμοῦ.

ΚΗ. πότερα φανερόν ἢ λάθρα;

EΥ. λάθρα, στολὴν γυναικὸς ἡμφιεσμένον.

ΚΗ. τὸ πρᾶγμα κομψὸν καὶ σφόδρ' ἐκ τοῦ σοῦ τρόπου·
τοῦ γὰρ τεχνάζειν ἡμέτερος ὁ πυραμοῦς.

EUR. Partecipare all'assemblea fra le donne e alla bisogna
parlare in mio favore.

PAR. Apertamente o di nascosto?

EUR. Di nascosto, vestito in abito femminile.

PAR. Trovata elegante, e proprio nel tuo stile!

Quando si tratta di arte, nostra è la palma.

L'ultima parola, πυραμοῦς, propriamente indica un determinato tipo di torta dolce, la quale però spesso era data come premio ai vincitori di gare giucose⁴. Proprio questa è la componente semantica più rilevante nel nostro passo, come anche in un altro passo dello stesso Aristofane, *Equi*. 277. Perciò ho tradotto con «palma». Ma qui viene a trattarsi di palma in un immaginario agone di inventività, nel quale è naturale che la palma spetti ad Euripide, poeta dalle inesauribili risorse immaginifiche. Possibile – si sarà detto più e più volte l'Euripide reale ad un livello semi-cosciente – che questa torta-premio non possa prendermela davvero e debba restare per sempre un'invenzione irridente di Aristofane, che me l'ha assegnata per farmi fare la figura dello sprovveduto? E non me la posso prendere, solo perché sono poeta tragico e non comico? Possibile che non possa trovare il modo di rispondergli «per le rime»? E perché i poeti

4 Cfr. Callim. fr. 227, 5 sg. Pf.: ὁ δ' ἀγρυπνήσας [συνεχῆς] μέχρι τῆς κοίρωνης/τὸν πυραμοῦντα λήψεται καὶ τὰ κοττάβεια/καὶ τῶν παρουσῶν ἣν θέλει χῶν θέλει φιλήσει. Anche Ath. 14, 647 C: αἰται [scil. le varie torte da lui appena elencate, tra le quali οἱ πυραμοῦντες] δὲ ἄλλα τίθενται ταῖς παινυχίσι τῷ διαγρυπνήσαντι. Si basa proprio e soltanto sul testo di Callimaco, a lui noto (vedi 15, 668 C), o anche su altre fonti, a noi ignote, e magari su una realtà ancora viva al suo tempo?

comici possono fare continuamente paratragedia, mentre ai tragici è proibito fare paracommedia?⁵

Quando qualche anno dopo, durante il suo soggiorno in Macedonia, si mise a comporre le *Baccanti*, finalmente scattò in lui l'idea buona per placare la vecchia insoddisfazione strisciante. E dovette scattare in lui anche perché ricordava bene che la scena del travestimento femminile nelle *Tesmoforianti* era costellata di allusioni insistenti e non casuali al dionisismo, più precisamente al delirio bacchico. Per comprendere meglio la genesi dell'operazione messa in atto da Euripide, è opportuno prendere in esame questi spunti aristofanei.

Nella scena in cui le tesmoforianti attaccano il Parente, destinata a risultare somigliantissima a quella in cui le baccanti attaccheranno Penteo appollaiato sull'abete, decidono ad un certo momento di stanarlo con il fuoco. Una delle donne così si rivolge ad un'altra, per impartire l'ordine di preparare il falò (v. 728): ἴωμεν ἐπὶ τὰς κληματίδας, ᾧ Μανία, «Corriamo a prendere le fascine, Mania». Quest'ultimo è un nome proprio femminile frigio, portato ad Atene da donne di rango servile, spesso originarie di quel paese, oppure da etere. Senza dubbio è forma femminile di Μανῆς, nome proprio maschile, anch'esso frigio, portato analogamente da schiavi della commedia attica⁶. Ma μανία, con l'alfa radicale breve, mentre il nome di origine frigia ha l'alfa radicale lungo, in greco significa 'follia'. La Frigia era per i Greci la patria per antonomasia dei rituali bacchici. La scelta onomastica non è casuale: conferisce un'inconfondibile connotazione dionisiaca alla furia delle tesmoforianti all'attacco. Si può giungere a dire che il verso abbia quasi un doppio senso: l'invocazione è, sì, rivolta ad una donna in carne ed ossa, che si chiama Mania, ma è anche rivolta alla Follia, in qualche modo divinizzata, che deve invasare le tesmoforianti nell'atto di appiccare l'incendio⁷.

Dal v. 733 in poi, la bambina piccola, rapita e tenuta in ostaggio dal Parente, si rivela essere in realtà un otre di vino che una delle tesmoforianti teneva in

5 Per l'uso del termine 'paracommedia' (*paracomedie*), a proposito di ricalchi allusivi ad una commedia in un'altra posteriore, cfr. ad es. Sidwell 1994, p. 92 sgg.

6 Cfr. AUSTIN-OLSON 2004, *ad loc.* (p. 251).

7 Il gioco di parole tra Μανία e μάγια è esplicitato con insistenza martellante in una *chreia* di Macone (*ap.* Ath. 13, 578 a-e = fr. 14 Gow). La stessa paronomasia sembra sottesa ad Aristoph. *Ran.* 1345.

braccio, dissimulato sotto le fasce e i vestitini di una bimba, fingendo che fosse sua figlia; evidentemente per poter bere vino di nascosto (ed empivamente) durante il lungo rito tesmoforico: le tesmoforanti dunque ostentano sobrietà, ma si comportano nei fatti come baccanti. E la donna, anche dopo la scoperta della verità, continua paradossalmente a fingere che si tratti proprio di sua figlia, forse finisce per crederci davvero e, allucinata come una menade, effonde in lamenti la sua disperazione di madre.

Il canto corale dei vv. 947-1000, una struttura polimetrica all'interno della quale sembra di poter individuare tre coppie strofiche, è un inno di ringraziamento a tutti gli dèi per l'avvenuta cattura della spia empia. La sezione riservata a Dioniso (987-fine) è marcatamente bacchica, con evocazione del Citerone e dei baccanali che vi si celebrano (quelli stessi il cui mito istitutivo sarà sceneggiato nelle *Baccanti*):

Guidaci così tu stesso,
Bacchèio coronato d'edera,
nostro signore: ed io ti canterò
nei kòmoi, che amano le danze.
Euòè, tu Dioniso,
Bromio e figlio di Sèmele,
tu che gioisci sui monti
ai cori delle Ninfe,
tra gli amabili inni,
oh, Èuio, Èuio, euòè,
volgendo il passo di danza!
Intorno a te risuona
l'eco del Citerone,
e muggiano i monti
ombrosi di scuro fogliame
e le valli petrigne.
Lussureggia in volute
intorno al tuo corpo
l'edera, con le sue belle foglie.

Del resto, fin dall'inizio del canto corale, il movimento di danza che lo accompagna era stato configurato in termini di folleggiamento orchestico: χορομανεῖ τρόπω, 'alla maniera coreomanica'.

Le tesmoforanti avevano in precedenza affermato che solo un uomo in preda a follia furiosa può osare infiltrarsi travestito nel rituale riservato alle donne e che la sua punizione esemplare sarà in futuro di ammonimento a tutti gli

altri (vv. 679-686):

αὐτῶν ὅταν ληφθῆ τις ἀνόσια δρῶν,
μανίαις φλέγων λύσση παράκο-
πος, εἴ τι δρώη, πᾶσιν ἐμφανῆς ὄραν
ἔσται γυναιξὶ καὶ βροτοῖς,
ὅτι τὰ παράνομα τά τ' ἀνόσια
θεὸς παραχρῆμ' ἀποτίνεται.

Quand'uno di loro sia còlto a fare empietà,
arso dalle sue follie, stravolto
dalla pazzia, se fa del male, a tutti
sarà palese, uomini e donne,
perché ciò ch'è contro la legge, e contro
il sacro, all'istante il dio lo punisce.

Questo passo delle *Tesmoforianti*, con il suo lessico della follia, con la sua ideologia dello spionaggio antirituale come empietà e dell'immane punizione divina, ispira direttamente il quarto stasimo delle *Baccanti*⁸.

Ma l'ispirazione aristofaneo-tesmoforica delle *Baccanti* ha inizio da prima, fin dall'inizio della scena del travestimento. Lo spunto della follia che connota chi si fa spia di un rituale femminile fu rielaborato e rifunzionalizzato da Euripide per adattare la scena del travestimento alla sua trama. Mentre le Tesmofòrie erano effettivamente riservate alle donne sia nella finzione comica di Aristofane sia nella realtà rituale di Atene e di tutte le altre città che le praticavano, i baccanali descritti da Euripide non lo erano, come non lo erano i baccanali reali. In questi ultimi la presenza delle donne era senza dubbio prevalente sul piano sia numerico sia assiologico, ma la presenza degli uomini non solo non era esclusa, ma era dovuta. Così come avveniva in epoca ancora recente per i riti pugliesi della taranta⁹. Nella realtà storica greca, i rituali bacchici potevano avere o non avere

8 Per il lessico in senso stretto, vedi ad es. μανίαις 680 = *Bacch.* 999 (μανείσα πραπίδι); λύσση 680 = *Bacch.* 977 (λύσσης κύνες), 981 (λυσσώδη); παράκοπος 680-681 = *Bacch.* 1000 (παρακόπω τε λήματι); ἐμφανῆς 681 = *Bacch.* 992 e 1011 (δίκα φανερός), 1006 (φανερά); παράνομα 685 = *Bacch.* 997 (παρανόμω τ' ὄργᾱ).

9 Vedi DE MARTINO 1961. È davvero curioso che tanti studiosi anche illustri del dionisismo antico inclinino a credere, contro l'evidenza documentaria, che il baccanale fosse riservato alle sole donne, tanto nella realtà storica quanto, di conseguenza, nella finzione di Euripide: JACOTTE 1998 ha ben illustrato sia il pregiudizio moderno sia una serie di testimonianze greche e latine che lo contraddicono inesorabilmente.

carattere misterico, a seconda dei luoghi di culto e delle occasioni rituali, ma mai carattere esclusivamente femminile, soprattutto nel momento propriamente coreomanico¹⁰. Comunque è certo che Euripide, nella sua finzione drammatica, li presenta come aperti, né riservati alle sole donne né misterici. È un punto che merita di essere sviluppato, perché al riguardo critici e commentatori hanno fatto molta confusione: lo svilupperò nell'Appendice I al presente saggio.

Dunque, i baccanali rappresentati nelle *Baccanti* non erano né riservati esclusivamente alle donne né misterici. E Penteo lo sapeva benissimo: era stato invitato da Cadmo e Tiresia a seguirli sul Citerone, e si era rifiutato solo per una sua ostilità preconcepita; era addirittura ossessionato dall'idea che le baccanti tebane praticassero il rito per avere rapporti sessuali illeciti con gli uomini, la cui presenza quindi non era da lui ritenuta inverosimile. Come inserire allora nella tragedia la scena e lo snodo del travestimento in abito femminile? Ecco la soluzione. Penteo comincia ad uscire di senno, ad essere invaso da una follia dionisiaca perversa e punitiva, per volontà del dio, proprio nel momento in cui il dio comincia a persuaderlo di andare con lui al Citerone, per spiare di nascosto le baccanti, travestito da donna. E solo da questo istante in poi Dioniso comincia a fargli credere che per andare tra le baccanti sia necessario travestirsi da donna¹¹.

L'ἀ, «Ah!», *extra metrum* del v. 810 ha una funzione drammaturgica importantissima: segna nello stesso tempo la nascita dell'idea del travestimento nella mente di Dioniso e l'inizio dell'opera di decostruzione psichica da lui messa in atto su Penteo, che da questo stesso istante in poi si trasforma da uomo del no in uomo del sì (v. 810 sg.):

ΔΙ. ἀ·

βούλη σφ' ἐν ὄρεσι συγκαθημένας ἰδεῖν;

ΠΕ. μάλιστα, μυρίον γε δούς χρυσοῦ σταθμόν.

Dion. Ah!

Vorresti vederle riunite sui monti?

Pent. Magari! Pagherei a peso d'oro, tantissimo!

10 Così mi risulta da quanto ho finora letto sull'argomento nell'arco di tutta la mia vita.

11 Non sono dunque pertinenti alla trama delle *Baccanti* i casi di travestitismo femminile di baccanti maschi attestati per questo o quel rituale di questa o quella località del mondo greco, sui quali ha inopportuno insistito la critica per spiegare la scena del travestimento di Penteo (Cfr. ad es. ROUX 1972, pp. 496-498, ad v. 821).

«Ah!» è l'inizio del sortilegio, del processo ipnotico, il cui culmine sarà il vedere doppio, come un ubriaco (vv. 918-919). Se Penteo non fosse stato sconvolto nella mente da Dioniso, avrebbe saputo benissimo che per recarsi al monte era bensì necessario vestire l'abito rituale dovuto, ma l'abito del baccante, non della baccante, così come aveva visto fare a Cadmo e Tiresia. Solo perché è uscito di senno si lascia persuadere che sia necessario travestirsi da donna (vv. 850-853). Ma la sua follia ha doppia valenza: è follia perché si lascia vestire da donna da Dioniso, che vuole così esporlo al ludibrio della cittadinanza, quando lo si vedrà uscire dalla città conciato in quel modo (vv. 854-856); nello stesso tempo è follia anche e soprattutto perché si reca al baccanale per spiare, non con animo religioso, ma empio. Di qui l'inno a Λύσσα, alla follia maligna, intonato dalle baccanti di Lidia nel quarto stasimo, quello appunto che si ispira così da vicino a *Thesm.* 679-686: una follia perversa e punitiva indotta dal dio, che si trasmetterà magneticamente da Penteo alle baccanti tebane, che lo sbraneranno, punendo senza volere sia l'opposizione di Penteo al culto di Dioniso sia l'oltraggio da loro a suo tempo recato alla maternità di Semele.

Assistiamo così ad uno scambio di omaggi scherzosi, ma intensi, tra Aristofane ed Euripide e la scena euripidea è 'paracomica' in duplice senso: più superficialmente, è imitazione di una scena comica, che mantiene il suo taglio comico, nel corpo di una tragedia; a livello profondo, la scena è comica e tragica insieme, nel senso pieno dei due termini, in quanto l'elemento comico, atto a suscitare le conseguenti risate del pubblico, è nello stesso tempo terribilmente tragico, perché prelude apertamente allo scempio di Penteo ad opera delle baccanti. La risata del pubblico è costantemente raggelata e trasformata in brivido di terrore e pulsione di pietà. Non mi sembra esagerato affermare che, con questo impasto, Euripide ha dato vita ad un nuovo genere poetico destinato a restare senza seguito nella storia della letteratura greca, un tragi-comico che non ha nulla a che fare con ciò che nella poetica dell'età moderna, tra Cinque e Seicento, si chiamò "tragicommedia", perché si tratta invece di una drammaturgia tragica nella quale il comico si trasforma in un grottesco raccapricciante, ossessivo, pregno di morte implacabile ed espiatoria¹². Dunque un *unicum* nella drammaturgia antica,

12 La sintesi geniale di tragedia e commedia in questa scena delle *Baccanti* è stata ben puntualizzata da SEIDENSTICKER 1978, pp. 317-320: tra l'altro anche lui usa il termine 'tragicomico' proprio nello stesso senso in cui l'ho usato io.

radicalmente diverso dai numerosi spunti comici che spesso fanno capolino in tragedia a mo' di pause diversive o ricreative. Mi viene in mente, come qualcosa di analogo nel teatro moderno, la scena dei becchini nell'*Amleto*.

Scriveva G. Chiarini quasi trent'anni fa¹³: «Di fatto, invano cercheremmo nel repertorio attico una commistione di elemento tragico e di elemento comico identica, o anche solo affine, a quella che avrebbe caratterizzato certo teatro spagnolo o tedesco, o anche il miglior teatro inglese». La constatazione mi sembra corretta e profonda; ma un'eccezione c'è, ed è appunto la scena del travestimento di Penteo nelle *Baccanti*.

Rimane da chiederci se, nella volontà d'arte di Euripide, l'imitazione delle *Tesmoforianti* dovesse restare in qualche modo un suo segreto compositivo, certo facilmente svelabile in sede di critica letteraria *a posteriori*, o se invece dovesse giocare come allusione ben percepibile dal pubblico nel corso stesso della rappresentazione, allusione attiva sul piano drammatico proprio in quanto rielaborazione esplicita della commedia di Aristofane, il cui ricordo entrasse così nella dialettica scenica. Di Benedetto ha parlato solo di imitazione; non si avventura a ipotizzare l'allusione esplicita e metateatrale¹⁴. Ma, forse, il problema merita qualche considerazione ulteriore.

In prima battuta, le *Baccanti* furono composte da Euripide per un pubblico macedone, perché le compose in Macedonia, probabilmente per il nuovo teatro costruito dal re Archelao a Dion. Non siamo in grado di dire se anche laggiù la commedia e la tragedia attica fossero largamente popolari: è abbastanza naturale che la critica moderna non sia propensa a pensarlo. Ma Euripide non poteva non essere assolutamente certo che, prima o poi, le *Baccanti* sarebbero state date alla scena anche in Atene, al suo eventuale ritorno o anche in sua assenza o addirittura dopo la sua morte, che forse ormai sentiva prossima. Cosa che avvenne puntualmente: Euripide morì in Macedonia nel 406 a.C. e la tragedia fu presentata postuma in agone ad Atene da Euripide il Giovane, in uno degli anni immediatamente successivi, in una trilogia costituita anche

13 CHIARINI 1980, p. 88 sg.

14 Così anche BELTRAMETTI 2004: «Non c'è dubbio che le due scene del travestimento di Penteo richiamino molto da vicino la scena delle *Tesmofoiazuse* (v. 130 sgg.) in cui Mnesiloco...».

dall'*Ifigenia in Aulide* e dall'*Alcmeone*¹⁵. Come avrebbero potuto gli Ateniesi, nella previsione di Euripide, aver dimenticato le *Tesmoforianti*? Avevano visto Aristofane deriderlo, attribuendogli l'idea ad un tempo geniale e maldestra del travestimento femminile. Era una presa in giro, ma anche un riconoscimento implicito della sua inventività inesauribile. Lui raccoglieva la sfida, attuava l'idea in una delle sue tragedie più splendide, trasferiva il ruolo del consigliere da se stesso a Dioniso, dio del teatro e della maschera, e trasformava lo stratagemma da tentativo destinato al fallimento, in insidia proditoria, mirata alla rovina del travestito. Il gioco intertestuale non avrebbe potuto non risultare palese.

Come è possibile che tutto ciò sia sfuggito alla critica moderna e che solo nel 2004 Di Benedetto abbia 'scoperto' il ricalco euripideo? È molto probabile che non si sia trattato di un'ottusità inspiegabile, ma di un'autocensura e di una reticenza, indotta da due fattori distinti: dall'alto grado di "verosimiglianza dionisiaca" della scena e da un pregiudizio generalmente condiviso, secondo cui, nell'Atene del V secolo a.C. qualsiasi dramma, tragedia o commedia, una volta presentato in agone, non poteva in alcun modo essere ripresentato come spettacolo teatrale, ma sarebbe sopravvissuto, in quanto dramma completo, solo attraverso la circolazione libraria, ovviamente assai limitata ed elitaria.

Il travestimento in abito femminile è stato sempre sentito, e in certo senso a ragione, come consustanziale all'indole stessa del dionisismo, dunque come elemento ovvio delle *Baccanti* di Euripide: Dioniso è il dio della maschera teatrale, proprio perché è dio del travestimento; chi si dedica al suo culto si traveste da baccante per divenire egli stesso Dioniso, dal quale è posseduto; il suo culto pone in primo piano le donne, le menadi o baccanti, mentre gli uomini, i baccanti, sono più che altro integrazione e contorno; non mancano testimonianze di culti dionisiaci in determinate località greche, nelle quali, in momenti particolari del rito, gli uomini si travestivano da donna¹⁶. Per di più, la scena esilarante e terribile delle *Baccanti* prelude così meravigliosamente al finale tragico-rituale dello *σπαραγμός*, che in essa si è visto giustamente un

15 *Schol. Aristoph. Ran.* 67: αἱ διδασκαλῖαι φέρουσι, τελευτήσαντος Εὐριπίδου, τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμώνυμον ἐν ἄστει Ἴφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἄλκμαίωνα, Βάκχας.

16 Ma non mi risulta che ciò si sia mai verificato nel momento propriamente coreomanico ed estatico della celebrazione.

riflesso dello smembramento mitico di Dioniso-Zagreo ad opera dei Titani e dell'immaginario rituale del 'cacciatore-cacciato', del fedele-*bakkhos* che strazia l'animale sacrificale, nel quale, non meno che in lui, s'incarna il dio (anche se, in questo caso è Penteo, l'avversario di Dioniso, non Dioniso, ad essere sbranato). Tutto ciò ha spinto la critica a concentrarsi sul significato drammatico e anche religioso della scena e a cercare casomai fenomeni rituali analoghi presso altre culture, in chiave comparativistica; l'ha di conseguenza distolta dal tirare in ballo un debito poetico-drammaturgico in una certa misura dissacrante, in apparenza banalizzante, che invece fa parte integrante del messaggio poetico.

Di fronte a tanto, chi osa arzigogolare sul fatto che il bacchanale delle *Baccanti*, alla stregua stretta della trama, è aperto agli uomini, anzi sarebbe per loro doveroso, se non vi si sottraessero empicamente? Come dice il proverbio: 'Chi va ad acchiappar farfalle sotto l'Arco di Tito?'. Certo, sotto l'Arco di Tito non si va ad acchiappar farfalle, ci si va piuttosto ad ammirare gli stupendi bassorilievi: ma sarebbe fuori luogo, se in quei bassorilievi qualcuno ravvisasse qualche particolare iconografico, che dovesse essere stato significativo, dunque significante, per i Romani o per gli Ebrei dell'epoca, subito dopo la distruzione di Gerusalemme?

Il pregiudizio sull'inesistenza di repliche nell'Atene del V secolo a.C. è stato addirittura inibente: come poteva Euripide pensare che, quando le *Baccanti* fossero state date alla scena ateniese alcuni anni dopo, comunque dopo il suo ritorno in patria o dopo la sua morte, il pubblico di quella città potesse ricordare ancora le *Tesmoforianti* di Aristofane, presentate nel lontano 411 a.C.? Il rischio per il critico è di mostrarsi disinformato sulla pretesa norma che avrebbe inibito le riprese, oppure di doversi sobbarcare a contestarla, con un discorso difficile e comunque impopolare tra i colleghi che l'hanno sempre data per scontata. Meglio scansare il sasso con il piede; meglio far finta di non vedere il ricalco, non dar segno di averlo notato, implicare, beninteso senza dirlo, che si tratti di somiglianza casuale tra due testi. Io mi propongo invece di affrontare questo discorso difficile e di contestare la norma in questione o, per lo meno, la maniera nella quale viene di solito formulata. Lo farò nell'Appendice II.

Appendice I

CARATTERE APERTO DEI BACCANALI RAPPRESENTATI DA EURIPIDE NELLE BACCANTI:
NÉ ESCLUSIVAMENTE FEMMINILI NÉ MISTERICI.

Preciso preliminarmente che in questa nota non intendo affatto affrontare il problema storico-religioso del carattere vario che ebbero i riti dionisiaci nel mondo greco dall'arcaismo alla tarda antichità: furono, a seconda delle diverse occasioni festive nelle diverse città o dei diversi momenti all'interno di uno stesso rituale, aperti a tutti o misterici, riservati all'elemento femminile o destinati ad uomini e donne insieme. Questo vasto panorama è stato già descritto in trattati ormai classici e sarebbe fuori luogo tornarvi in questa sede¹⁷. La mia messa a punto ha ad oggetto esclusivamente la trama delle *Baccanti*, per mostrare, contro un'opinione corrente abbastanza diffusa, come i riti descritti nella tragedia non abbiano carattere misterico e non escludano, anzi richiedano la partecipazione o quanto meno la presenza della popolazione maschile. Si tratta dunque di una pura e semplice questione di trama, non di ricerca sul referente reale di tale trama.

Cominciamo col distinguere nettamente due gruppi di baccanti, ognuno dei quali svolge un suo tipo di azione, diverso da quello dell'altro gruppo: da una parte le baccanti provenienti dalla Frigia e dalla Lidia, che hanno accompagnato Dioniso a Tebe per radicarvi il suo culto; dall'altra parte le donne tebane fuggite al monte, divise in tre tiasi guidate dalle tre figlie di Cadmo.

Le baccanti asiatiche

Costituiscono il Coro del dramma. Ciò ne rende *ipso facto* doppia l'azione scenica: per un verso i loro canti danzati, come i canti corali di qualsiasi tragedia, sono interlocuzione con i personaggi in merito al nucleo drammatico; per altro verso, dato che il Coro è in questo caso composto appunto da baccanti, sono inni alla divinità, cui la parola, la musica e le figure di danza conferiscono una tonalità spiccatamente dionisiaca; sono cioè rituale bacchico, colto però nel suo momento innico, non in quello coreomanico-menadico, il quale è bensì argomento privilegiato del canto, ma non sua modalità operativa (la sfrenatezza motoria, la corsa a perdifiato, la simulazione della crisi estatica, con la conseguente caduta al suolo ora dell'una ora dell'altra baccante, sarebbero state inconciliabili con la funzione drammatica del Coro in quanto tale e con la struttura strofica del suo canto e della sua danza).

Bene: dov'è che queste baccanti pongono in essere i loro riti, dal punto di vista della trama? È davanti al palazzo reale, nel centro di Tebe, sotto gli occhi dell'intera cittadinanza. Alla fine del prologo Dioniso stesso le esorta a ciò: «Venite intorno a questa casa regale di Penteo e rintronatela, che la città di Cadmo veda!» (v. 60 sg.). I loro riti dunque non solo possono, ma debbono offrirsi allo sguardo di tutti, per fare proselitismo. E, nel caso specifico, gli spettatori saranno proprio i maschi, dato che le

17 Vedi ad es. JEANMAIRE 1951; MERKELBACH 1988.

femmine sono fuggite tutte al monte, in preda a furia bacchica.

Le baccanti tebane

La follia bacchica, in loro inoculata da Dioniso, ha invasato e spinto al monte tutte le donne di Tebe, in massa, non un gruppo ristretto che prefiguri chiusura misterica (ad es., vv. 32-38; 117-119).

Gli uomini per ora non partecipano, perché nei miti istituzionali del dionisismo sono di regola le donne ad essere colte da quella follia bacchica pre-rituale che porterà fatalmente alla nascita del rito e coinvolgerà in un secondo tempo anche gli uomini. Ma, che questi intanto si astengano, è in qualche modo una colpa di resistenza e miscredenza. Lo capiscono bene i due grandi vecchi, Tiresia e Cadmo, che decidono di raggiungere le donne, vestiti da baccanti maschi, non da baccanti femmine, ben riconoscibili per quelli che sono dai concittadini che li vedono partire (primo episodio). E vorrebbero che anche Penteo venisse con loro e rinunciasse alla sua ostilità preconcepita nei confronti del dio e del rito (v. 312 sg.). Vorrebbero anzi che venissero con loro tutti i Tebani (maschi, dato che le donne già sono andate), i quali però non lo fanno perché sono stolti (v. 195 sg.): «E solo noi, di tutta la città, danzeremo in onore di Dioniso?» si chiede smarrito Cadmo; al che Tiresia risponde: «In effetti, solo noi ragioniamo bene, gli altri male»¹⁸.

Penteo sospetta ossessivamente, per tutta la durata del dramma, che le donne fingano di essere invasate, che in realtà inscenino il baccanale per avere rapporti sessuali liberi con gli uomini. Sembra dunque pensare che anche questi vi possano partecipare, quando lo vogliano. Sbaglia? È solo accecato da antidionisismo e misoginia? Parlo ovviamente sempre a livello di trama drammatica. In realtà, una delle risposte di Tiresia conferma in pieno che al rito possano intervenire gli uomini e che, di conseguenza, vi si possano verificare casi deprecabili di erotismo licenzioso: «Non è certo Dioniso che può costringere le donne ad essere morigerate in ambito venereo, ma sempre, in tutti i campi, la morigeratezza sta nella natura individuale. Questo è il punto: così, anche nei baccanali, quella che è morigerata, se lo è, non si lascerà traviare» (314-318).

Anche la testimonianza del Messaggero nel terzo episodio dimostra che quanto stanno facendo le baccanti tebane non è né nascosto né riservato: compiono tranquillamente i loro riti esposte alla vista dei pastori (vv. 677-717).

Come abbiamo visto sopra, solo quando Dioniso ha già insinuato in Penteo il seme di una demenza progressiva, comincia a parlargli del baccanale sul Citerone in termini di rito esclusivamente femminile e segreto, proprio per indurlo a travestirsi da donna e ridicolizzarlo. Vedi in particolare il v. 823: «In maniera che non ti uccidano, se sei visto lì uomo quale sei». E Penteo ci crede, solo perché ormai è uscito di senno. Purtroppo ci hanno creduto anche molti interpreti moderni.

Quelle stesse baccanti che prima avevano operato senza remore sotto lo sguardo attento dei pastori, quando ormai sono preda a loro volta della follia perversa, della Lyssa invocata dal Coro nel quarto stasimo, mostrano di credere anche loro che il rito

18 Anche qui rinvio a JACOTTET 1998, già cit. a n. 9.

da esse compiuto sia esclusivamente femminile e misterico. Agave grida alle compagne: «Suvvia, menadi, mettetevi in cerchio, afferrate il tronco, così questo essere ferino, l'arrampicatore, lo prenderemo e non divulgherò i cori segreti del dio (μηδ' ἀπαγγείλη θεοῦ/χοροῦς κρυφαίους)» (vv. 1106-1109)¹⁹. Devono crederlo per volontà di Dioniso, perché solo così si può scatenare in loro quella furia irrefrenabile che le porterà a sbranare, a fare letteralmente in pezzi il malcapitato spione; dunque a punire ed essere punite per la miscredenza che in passato avevano condiviso con lui. Devono crederlo per volontà anche di Euripide, perché solo così possono assimilarsi alle tesmoforanti di Aristofane.

C'è un passo del secondo episodio che, letto superficialmente, potrebbe apparire in contrasto con quanto detto sin qui. È il primo dialogo diretto tra Penteo e Dioniso, portato a lui prigioniero dalle guardie. Il dio, sotto le mentite spoglie di un qualsiasi sacerdote, ad un certo punto parla in maniera tale che sembra configurare il suo rito come proibito ai non iniziati (471-474):

ΠΕ. τὰ δ' ὄργι' ἐστὶ τίν' ἰδέαν ἔχοντά σοι;

ΔΙ. ἄρρητ' ἀβακχεύτοισι εἰδέναί βροτῶν.

ΠΕ. ἔχει δ' ὄνησιν τοῖσι θύουσιν τίνα;

ΔΙ. οὐ θέμις ἀκοῦσαί σ', ἔστι δ' ἄξι' εἰδέναί.

PE. E questi riti di che specie sono per te?

DI. Non si possono rivelare, così che ne vengano a conoscenza quelli tra i mortali che sono estranei al rito bacchico.

PE. E portano vantaggio a chi li pratica, quale?

DI. Non è lecito che tu l'ascolti, certo vale la pena conoscerli.

Le espressioni ἄρρητα e οὐ θέμις ἀκοῦσαι sono effettivamente termini tecnici di solito riferiti ai misteri, ma qui non possono essere intese in senso proprio²⁰: contraddirebbero platealmente quanto è emerso da tutto lo svolgimento drammatico precedente. Debbono invece essere intese in senso metaforico: chi come Penteo ha un atteggiamento di miscredenza aprioristica e di sarcasmo sacrilego non è degno di essere informato su pratiche e messaggi religiosi che non potrebbe comunque capire e che, perciò, continuerebbe a deridere, coinvolgendo nell'empietà l'informatore ingenuo e incauto. Di conseguenza, l'aggettivo privativo ἀβάκχευτος non significa qui «non iniziato ai misteri dionisiaci» (nemmeno le baccanti tebane lo erano), ma «privo di ispirazione bacchica», «refrattario al dionisismo».

19 Traduzione di V. Di Benedetto.

20 Naturalmente così le intende KERN 1935, col. 1291 sg.

Appendice II

LE RIPRESE DI DRAMMI GIÀ RAPPRESENTATI IN AGONE

La critica moderna è convinta che, nell'Atene del V secolo a.C., qualsiasi dramma, tragedia o commedia, una volta presentato in agone, non potesse essere in alcun modo ripresentato come spettacolo teatrale, ma sarebbe sopravvissuto, in quanto dramma completo, solo attraverso la circolazione libraria, ovviamente assai limitata ed elitaria. Ciò, benché dato per assodato, urta in realtà contro un dato di fatto incontrovertibile: varie tragedie e moltissime commedie alludono o sottopongono a parodia tragedie date alla scena anche qualche decennio prima, e lo fanno in maniera tale che risulta evidente la certezza, da parte dell'autore, di essere capito ed apprezzato dal pubblico per questo suo gioco metateatrale.

In un importante contributo²¹, G. Mastromarco ha offerto un'ampia panoramica dei vari canali attraverso i quali una parte notevole del pubblico ateniese potesse conservare un ricordo approssimativo o anche puntuale di singoli brani tragici e comici e, grazie a tali punti di appoggio, potesse continuare a tenere presenti per grandi linee le trame di molti drammi del passato: ha insistito sul simposio, durante il quale i commensali recitavano o cantavano spesso e volentieri pezzi teatrali; sul carattere ancora prevalentemente orale della cultura ateniese del V secolo, carattere orale che implica una capacità di memorizzare brani poetici uditi anche una sola volta, direttamente a teatro o indirettamente appunto nei simposi; sulla «circostanza che, tra i cittadini presenti alle rappresentazioni comiche, moltissimi, ingaggiati in occasione degli agoni lenaici e dionisiaci in qualità di coreuti, avevano imparato a memoria numerosi brani lirici di tragedie» (p. 148).

Tutto ciò è di per se stesso atto a spiegare la competenza poetica presupposta negli spettatori dagli autori tragici e soprattutto dai comici. Personalmente mi spingerei oltre. L'idea che nel V secolo non si dessero repliche dei drammi potrebbe essere, a mio avviso, una falsa prospettiva indotta dalla tipologia stessa della nostra documentazione sulle rappresentazioni: questa documentazione antica, per sua natura, ha ad oggetto solo le rappresentazioni avvenute in agoni pubblici, derivando dalle registrazioni ufficiali effettuate dalla polis; in questo ambito, le riprese in agone furono per tutto il V sec. a.C. eccezioni rarissime, forse limitate alla produzione di Eschilo e solo dopo la sua morte (456 a.C.)²². E, tutto sommato, la cosa è abbastanza naturale: perché mai avrebbe dovuto essere lecito riportare in gara drammi che avevano già vinto il premio o erano stati già eliminati? Ma, nello stesso tempo, è molto difficile pensare che i drammi più famosi non fossero spesso, se non continuamente, riuferiti alla fruizione del pubblico da iniziative spettacolari private. È davvero pensabile che gli edifici teatrali fossero utilizzati solo per pochi giorni all'anno, solo in occasione degli agoni controllati dalla città? A mio avviso

21 MASTROMARCO 1994. Merita ancora di essere letto anche il suo precedente saggio sull'argomento: MASTROMARCO 1984.

22 *Vita Aeschyl.* 12; Philostr. *Vita Apoll.* 6, 11. A queste testimonianze esplicitate si può aggiungere quella implicita di Aristoph. *Ach.* 9-12.

non è proprio pensabile, sia per una questione di pura e semplice verosimiglianza storica sia perché solo una pratica del genere è atta a spiegare la frequenza e la disinvoltura con la quale commedie e tragedie alludono apertamente a drammi rappresentati in agone anche molti anni prima. Evidentemente i drammi divenuti famosi continuavano senza posa ad essere ripresentati, né più né meno di quanto avviene oggi per i drammi e per i films affermatasi come ‘classici’. Chi non ha occasione di rivedere ogni tanto i *Sei personaggi in cerca di autore* o *Via col vento*? E ciò non solo ora, grazie alla televisione e ai CD, ma anche ieri, prima della televisione, grazie appunto alle continue “riprese” in sale teatrali o cinematografiche. Qui mi limito a quanto detto. Sono però convinto che nella letteratura antica si annidino anche testimonianze positive al riguardo: si tratta di testi che debbono essere interpretati uno per uno, allo scopo di soppesarne il valore probatorio, come mi riprometto di fare in un saggio che pubblicherò in un futuro più o meno prossimo.

Post-scriptum

Consegnato il presente articolo alla Redazione di *Dioniso*, due contributi che in effetti erano sfuggiti alla mia ricognizione bibliografica mi sono stati segnalati, il primo da un *referee* anonimo attraverso il Direttore della rivista, il secondo dal Direttore stesso, Prof. Guido Paduano:

1) MARELLI 2006:

Nell’ambito di un discorso generale e molto fine sul personaggio di Euripide nelle commedie di Aristofane, riprende in mano il confronto tra le scene di travestimento femminile rispettivamente nelle *Tesmofoianti* e nelle *Baccanti*, sulle orme di Di Benedetto 2004, arricchendolo di ulteriori osservazioni comparative e poi affrontando *ex professo* il problema di quale possa essere stata la dinamica genetica della coincidenza (pp. 150-153). Formula tre ipotesi ‘teoricamente’ possibili:

a) «Si potrebbe pensare a un modello comune – e il più probabile sarebbe il *Pentee* di Eschilo – utilizzato indipendentemente dalla commedia (con esiti grotteschi) e dalla tragedia (con tutta l’orribile serietà di cui è capace Euripide)» (p. 152). Questa prima ipotesi gli sembra giustamente da scartare, sia perché i riscontri sono troppo numerosi e minuti tanto a livello lessicale quanto a livello di particolari descrittivi, per poter essere effetto solo di filiazione da un modello comune; sia perché la scena di Aristofane non presenta caratteri paratragici. Aggiungerei per parte mia che, se il *Pentee* o altra tragedia di Eschilo avesse contenuto una scena di travestimento femminile dello stesso tipo, dovremmo con molta probabilità trovarne attestazione negli apparati scolastici di Aristofane, generalmente molto attenti a individuare le sue incursioni paratragiche.

b) «La scena delle *Baccanti* dipende da quella delle *Tesmofoiazuse* e quindi avremmo una sorta di consapevole *paracomedia*» (p. 152). Che è, come si è visto, la tesi da me sostenuta. Ma Marelli scarta anche questa, con un argomento di ordine

estetico a mio giudizio specioso: «Come Odisseo [nell'*Aiace di Sofocle*] non riesce a ridere di questo spettacolo [cioè della pazzia di Aiace], così io non riesco a trovare comica o umoristica la scena di Penteo trasformato in donna. Né riesco a immaginare che Euripide scegliesse un momento così drammatico per citare una scena delle *Tesmofoiazuse*» (p. 152); «Difficile supporre che, per rappresentare questo momento culminante della *καταστροφή* tragica, Euripide volesse o potesse far ricorso, sia pure in modo strumentale, a modelli comici» (p. 153).

c) Sceglie perciò la terza ipotesi: «Aristofane è compenetrato così profondamente dell'arte e dello spirito euripidei da prefigurare una scena che sarebbe stata scritta solo anni dopo dal suo bersaglio polemico»; e postula «il paradosso» di una «precedenza [cronologica] della parodia sul testo parodiato» (p. 153). Senza che Euripide, oggetto io, si sia accorto di nulla, mentre componeva la scena delle *Baccanti*?! A parte il fatto che questa terza ipotesi, dichiarata paradossale dal suo autore, urta anch'essa, e a maggior ragione, contro la prima obiezione mossa da Marelli stesso alla sua prima ipotesi.

2) SAETTA COTTONE 2010:

Svolge un'analisi parallela e complementare alla mia, anche se con elementi diversi. Vede nelle *Baccanti* una risposta polemica di Euripide alle *Tesmoforianti* di Aristofane. L'oggetto del contendere sarebbe l'interpretazione della produzione di Euripide, presentata da Aristofane come scadimento comico della tragedia, contro il giudizio di Euripide stesso, che ne rivendicherebbe il carattere eminentemente tragico. L'autrice svolge la comparazione a livello di trama drammaturgica, confrontando i ruoli di Agatone, Euripide, Mnesiloco e le donne ateniesi nelle *Tesmoforianti* rispettivamente con i ruoli di Dioniso, Penteo e le donne tebane. Di fatto, nessuno degli argomenti da lei toccati si sovrappone con i miei, né viceversa. La replica di Euripide ad Aristofane è data per scontata, senza affrontare il problema annoso della sopravvivenza dei drammi nella memoria del pubblico ateniese dopo la loro messinscena nell'agone pubblico.

Riferimenti bibliografici

AUSTIN-OLSON 2004

C. Austin – S.D. Olson, *Aristophanes, Thesmophoriazusae*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford, Paperback 2004; 2009

BELTRAMETTI 2004

A. Beltrametti, *La vena comica. Extrema ratio o principium sapientiae? Quando Euripide e Platone, nei loro dialoghi, fanno la commedia e non (solo) per far ridere*, «Itaca» XX (2004), pp. 87-113, in particolare pp. 108-111

CERRI 2005

G. Cerri, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, «Vichiana», Serie IV, VII, 1 (2005), pp. 17-36

Cerri 2009

G. Cerri, *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in AA.VV., *Renaissances de la tragédie. Philosophie, poétique, esthétique, musique*, Actes du Colloque International, Paris, 17-19 Septembre 2009, in corso di stampa

CHIARINI 1980

G. Chiarini, *Compresenza e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'Amphitruo)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» V (1980), pp. 87-124

DE MARTINO 1961

E. De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore 1961

DI BENEDETTO 2004

V. Di Benedetto, *Euripide, Le baccanti*, Premessa, introduzione, traduzione, costituzione del testo originale e commento, Appendice metrica di E. Cerbo, Milano, BUR 2004; 2006²

JACOTTET 1998

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

JEANMAIRE 1951

H. Jeanmeire, *Dionysos*, Paris 1951 = *Dioniso*, Torino, Einaudi 1972

KERN 1935

O. Kern, s.v. 'Mysterien', *R.E.* XVI, 2, 1935, coll.1209-1314

MARELLI 2006

C. Marelli, *L'autore come personaggio: l'Euripide di Aristofane*, in F. Roscalla (a c. di), *L'autore e l'opera. Attribuzioni, appropriazioni, apocrifi nella Grecia antica*, Atti del Convegno internazionale, Pavia, 27-28 maggio 2005, Pisa 2006, pp. 133-153

MASTROMARCO 1984

G. Mastromarco, *Pubblico e memoria letteraria nell'Atene del quinto secolo*, «Quaderni dell'AICC di Foggia» IV (1984), pp. 65-86

MASTROMARCO 1994

G. Mastromarco, *La memoria letteraria della «polis» e il pubblico di Aristofane*, in *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1994, pp. 141-159

MERKELBACH 1988

R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longos*, Stuttgart 1988 *I misteri di Dioniso. Il dionisismo in età imperiale romana e il romanzo pastorale di Longo*, traduz. it. Genova 1991

PRATO 2001

Aristofane, Le donne alle Tesmoforie, a c. di C. Prato, Traduz. di D. Del Corno, Milano, Fondazione Lorenzo Valla 2001

ROUX 1972

J. Roux, *Euripide, Les bacchantes II: Commentaire*, Paris 1972

SAETTA COTTONE 2010

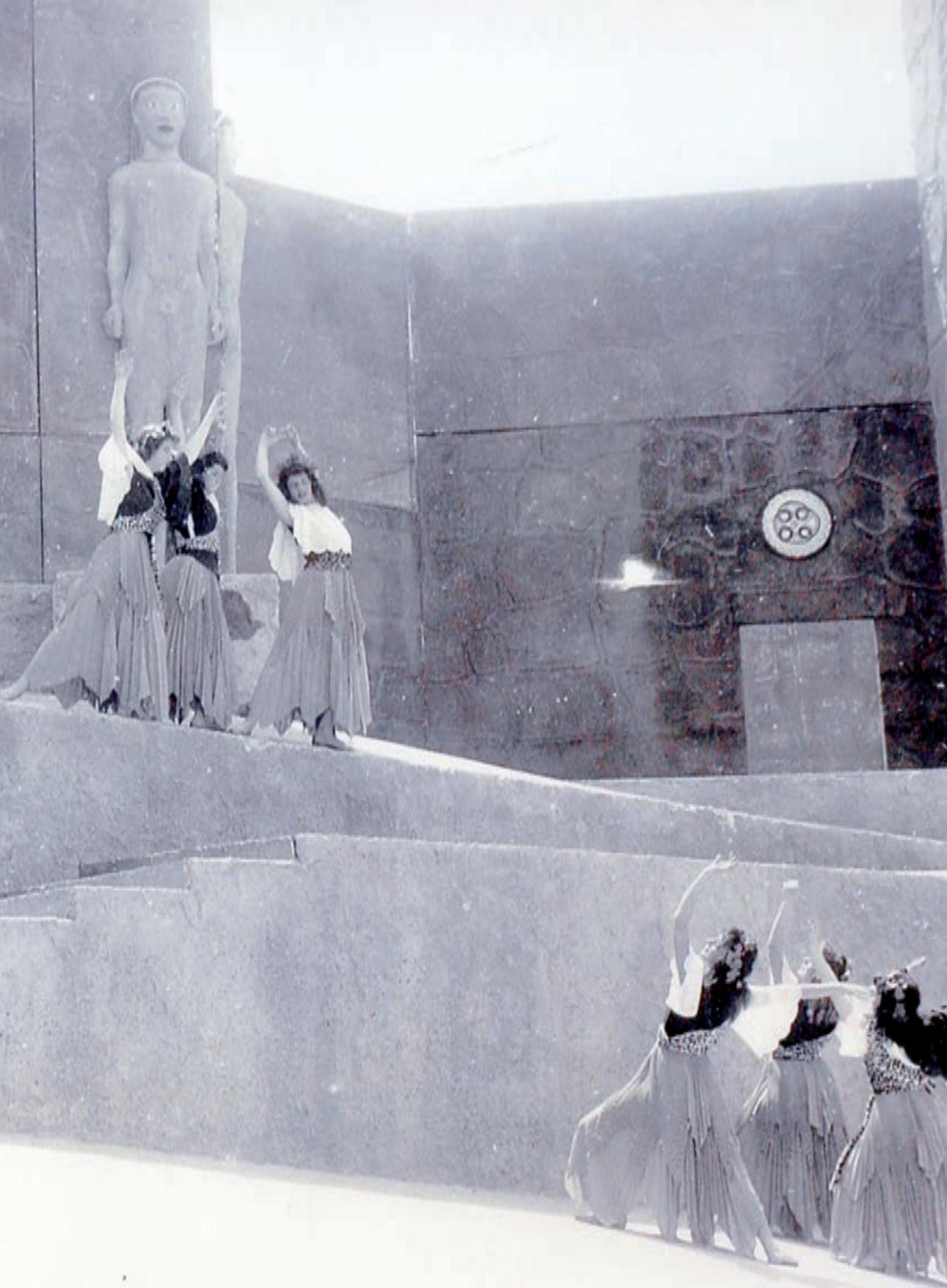
R. Saetta Cottone, *Penthée spectateur de tragédie. Les Bacchantes et la réponse aux Thesmophories*, in C. König et D. Thouard (éd.), *La philologie au présent: pour Jean Bollack*, Villeneuve d'Ascq 2010, pp. 201-221

SEIDENSTICKER 1978

B. Seidensticker, *Comic Elements in Euripides' Bacchae*, «Am. Journ. Philol.» XCIX (1978), pp. 303-320

SIDWELL 1994

K. Sidwell, *Aristophanes' Acharnians and Eupolis*, «Classica et mediaevalia» XLV (1994), pp. 71-115



INDA 1950. Teatro Greco di Siracusa, *Le Baccanti* di Euripide, foto A. Maltese (AFI).



Oliver Taplin

The Comic Epiphany of a serious Dionysos?¹

Al vaso Cleveland 1989.73, che ritrae una testa di Dioniso bellissima e imponente fra due attori comici, è stato generalmente attribuito un significato religioso, senza alcun rapporto con il teatro. Il saggio dimostra che l'epifania della Pace nell'omonima commedia di Aristofane viene rappresentata in modo simile e che probabilmente il vaso evoca una scena specifica di una commedia a noi sconosciuta.

Towards the end of his long life the great expert on pottery from the Greek West, A. D. Trendall, identified a new painter, whom he called The Choregos Painter, dated around the 380s BC. He surely deserves to be recognised as one of the most talented of the artists who decorated earlier Apulian red-figured vases.² Quite apart from the minutiae of technique on which such attributions are based, this painter shows a fine confidence in draftsmanship and in well-laid-out composition, and a nice yet uncluttered sense of detail. It is a great shame, then, that Trendall could firmly identify only three pieces by his hand³.

Two of these three bell-kraters are explicit scenes of comic theatre (or 'phlyax vases', as they used to be known). One was excavated at Ruvo di Puglia in 1883⁴, and is now in the Museo Civico Archeologico in Milan. It is the well-known

1 A version of this article will appear in due course in the *International Journal of the Classical Tradition (IJCT)*.

2 See TRENDALL-CAMBITOGLU 1991-2, pp. 7-8, 495. I might add that it is not clear, in my amateur opinion, that there is a firm distinction to be made between early Apulian and Lucanian vase-painting (both labels are anachronistic).

3 Trendall included them in TRENDALL-CAMBITOGLU 1991-2, but dated them to probably nearer 380 than 400. He thought (p. 8) that a bell-crater with a domestic scene in the Laing Museum, Newcastle might be by the same painter = TRENDALL-CAMBITOGLU 1978, p. 121. There is also another comic vase which might possibly be his work: British Museum F 151, «Cheiron on the steps» (*RVAp* 4/252, where it is attributed to the McDaniel Painter).

4 See MONTANARO 2007, no. 321.1 on pp. 928-9.

«Milan Cake-eaters»⁵, a delightful domestic scene with a couple (Philotimides and Charis), probably husband and wife, enjoying a tray of patisserie, while a slave (Xanthias) is purloining one of the cakes. They are on a stage supported on three columns, with a door to the left. All three have their names incised in a clear confident hand⁶ (**plate 2**). The second, which led to the «Choregos» soubriquet, was first published in *RVAp, Supp 2* in 1991; it has since been much discussed in my *Comic Angels* and elsewhere⁷. Here there are four figures, all clearly labeled, who stand on a skillfully painted wooden stage with steps at the front and a door to the left side. Whatever is going on, it is beyond doubt that the presence of ‘Aigisthos’ is in no way incidental or marginal: his feet are firmly on the stage, and so this ‘tragic’ and ‘serious’ figure is integral somehow to the particular comedy.

The third vase firmly attributed to the Choregos Painter is the subject of this essay (**plate 1**). It scraped into *RVAp, Supp 2* as an addition on p. 495 in volume 3 (1992); and in the same year Trendall published it in *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, with good colour pictures on the front and back covers⁸. The reverse shows a procession of Dionysos with thyrsus preceded by a maenad with tympanon and a satyr playing the aulos, a not uncommon kind of iconography with no direct theatrical association. The main side is much more unusual, in fact unique. The scene is dominated by a monumental head-and-shoulders portrayal of Dionysos. This has an almost eerie beauty about it. It is perhaps especially the eyes, painted with dilute brown irises and large black pupils, that give this youthful three-quarters bust its sense of superhuman calm and inscrutability. Around the thyrsus sloping over Dionysos’ shoulder twines a stem, which across the top of the composition branches into two spreading vines

5 I called it this in TAPLIN 1993, p. 56 (plate 12.5); Trendall used to call it «the eaters of dainties», TRENDALL 1959, no. 45, p. 38.

6 It is an unusual feature of this vase that the other side also has a specific scene, and one that might well be related to a satyr play: satyrs steal Heracles’ weapons while he holds up the globe for Atlas.

7 TAPLIN 1993, pp. 55-63 (plate 9.1); among later discussions I would especially single out SCHMIDT 1998. This is one of the vases returned to Italy by the Getty Museum (where it was 96.AE.29). It was included in the big exhibition called *NOSTOI*, mounted in Rome and in Athens in 2008.

8 TRENDALL 1992. The accession number is Cleveland 1989.73. It is fully documented in NIELS WALBURG 2000, p.50 with plates 92-3.

heavy with grape bunches.

While there are no explicit stage-set features, in contrast to the other two vases just discussed, the figures on either side of the god are unmistakably theatrical. To the left, beside a lighted thymaterion, an incense-burner suggestive of some kind of sacred setting, stands a typical comic actor in full outfit. He wears a wreath, and is standing on tip-toes, looking up, not towards the god but to a bunch of grapes, which he is admiring and probably about to pick. On the other side of Dionysos a bent figure stands on a block to give him some height, and holds out a large skyphos decorated with the ‘stick figures’, such as are usual on ‘vases-on-vases’. He is probably offering the vessel to the god, rather than holding it under the particularly large bunch of grapes above. At first sight one might describe this figure as Silenos or Papposilenos, the father of the satyrs and a standard character in satyr-plays. This portrayal indicates clearly, however, that this is not Silenos himself, but a comic actor dressed up as Silenos. The signals are his mask and the phallus that dangles between his legs; it is also possible that his rather battered tragic-style boots are a feature of his comic costume. Generic interplay between comedy and satyr-play is a documentable phenomenon, as has been well shown recently by both Revermann and Bakola, who both bring this vase to bear on the topic⁹.

So how are we to interpret this scene? There has been noticeably little discussion since Trendall’s original publication in 1992, followed by its elaboration by J.R. Green soon after. Both saw it primarily as a scene of religious signification. For Trendall it conveys with «considerable sensitivity...the three essential elements of the divinity of Dionysos»; by these he meant «god of the mysteries», «god of wine» and «god of drama»¹⁰. He was quite clear that we do not have a theatrical scene here: «it is also the earliest example of a phlyax vase which has no direct connection with the stage»¹¹. Green put this in a larger context, and has no doubt

9 REVERMANN 2006, pp. 153-4, and passages indexed under “satyr-play, appropriated by comedy”; BAKOLA 2010, chapter 2, pp. 81-117, esp. 102-12.

10 TRENDALL-CAMBITOGLU 1991-2, pp. 13 and 3.

11 TRENDALL-CAMBITOGLU 1991-2, p. 495.

that here, «we have actors outside performance»; and that this is a pioneering example of how «actors become intermediaries between the world of the ordinary mortal and the more fortunate world of Dionysos...the companions of the god in the same manner as satyrs»¹².

Since then there has been a general acquiescence in this ‘sacred companion’ approach. I note, however, that the two important recent discussions already cited keep their options open. Revermann says. «...regardless of whether the iconography is scene-specific or generic...»; and Bakola writes, «Although we cannot be sure whether this painting represents a scene from inside or outside a performance (it could do either)...»¹³.

Trendall was the great expert on fourth-century comedy-related artifacts, and Green is his successor in this. I suggest that in this case, however, their expertise has led them into a questionable interpretation. Because they are so familiar with the common later iconography, particularly from Paestum, which shows comic actors as part of Dionysus’ retinue, they have over-hastily classified this as a forerunner, indeed as ‘the earliest example’ of such a scene. But this association has led them to neglect two substantial differences between this and the later groups. The less pressing one is that, generally speaking, the later dionysiac actors are, as Green emphasises, companions: they are not doing something distinctly independent, such as reaching to grapes or holding out vessels. Much more importantly, the god himself in the standard iconography is of anthropomorphic size, and usually walking along in the company of his companions – as he is indeed on the reverse of this vase. What we have on the Cleveland vase is quite different: a gigantic, static bust.

The other two vases firmly attributed to the Choregos Painter are, as we have seen, both explicit, scene-specific evocations of comic theatre. So it is surely worth at least exploring the alternative hypothesis that that is what we have here as well. If so, what is happening in this comedy? The first step towards a possible answer is to observe that in Greek iconography when figures are shown as only

12 The first quote is from GREEN 1995, the other two from GREEN 1995 a, p. 150.; cf. also GREEN 1994, pp. 87-8.

13 REVERMANN 2006, p. 153; BAKOLA 2010, p. 112.

partly above the lower border-frame of the composition, this often signifies that they are emerging from the earth, or have recently done so. There are, for example, several such *anodos*-scenes involving satyrs with hammers, who are astonished to see a female figure emerging from the ground¹⁴. So might this Dionysus be an image of the god that has somehow emerged or protruded from the ground? Might it be a huge statue?

Once that question has been put, there is a scene from the surviving comedies of Aristophanes that comes importunately to mind. In Aristophanes' *Peace* the hero, Trygaios, coordinates the chorus of men, especially farmers, drawn from all over Greece, to pull the goddess Eirene from a pit or cavern, where she has been buried with rocks piled on top (lines 223-6). After clearing the stones, they all pull together on ropes (458ff.). The task is spoken of as «moving» κινουῦμεν 490, χωρεῖν 509f.), as «pulling her out» (ἐξελκύσαι 294, 511), and «pulling up to the light» (εἰς τὸ φῶς ἀνελκύσαι 307). Eventually at line 520 the goddess emerges.

However this was stage-managed, and whatever form she takes, Eirene never moves, unless perhaps she literally turns her head away at 682¹⁵. Her two attendants, Opora and Theoria, are, by contrast, clearly played by human actors, and are involved in quite a lot of physical horseplay, especially at 871ff. They were presumably enacted by men, with the usual comic uglification of female allure¹⁶. It is generally and plausibly supposed that Eirene was, on the other hand, represented by a statue (or a flat painting of a statue); and it may well be that that was portrayed as genuinely beautiful, since there would not be the same comic-lascivious point to uglification, and there is recurrent emphasis on her beauty and fragrance. The main internal indication of the size of this statue is the prolonged play at 657ff. with the idea that Eirene is whispering in Hermes' ear. It must have been possible for the actor of Hermes to pretend this on stage, and so it is likely that Eirene's mouth would have been more or less on a level with

14 These have often been associated with Sophocles' satyr-play *Pandora*, see eg TRENDALL-WEBSTER 1971 II, pp. 7-10; but this is far from secure – see BAKOLA 2010, pp. 109-10.

15 OLSON 1998, p. XLIV, supposes that this movement was actually staged, but it need not have been.

16 The now classic discussion is HENDERSON 1987 on *Lys* 1106-27, pp. 195-6. On comic uglification see also REVERMANN 2006, pp. 145-59.

his ear. There is no indication of any comic business with Hermes stooping or kneeling to hear her, and so it looks likely that she was represented by a human-size statue. Or by a mega-statue which has only partially emerged – something rather like that on the Cleveland vase? The internal evidence does not settle which of these alternatives was the case.

There is, however, one important piece of external evidence. We are told by a scholion on Plato *Apology* 19c that this statue in *Peace* was so peculiar that it was made fun of by two other comedians, Eupolis and Plato (the comic Plato): κωμωδεῖται ὅτι τὸ τῆς Εἰρήνης κολοσσικὸν ἐξήριεν ἄγαλμα. There is no consensus on which element within this sentence Aristophanes' rivals found so mock-worthy, and hence what that means for the staging of the statue in *Peace*. Sommerstein thinks the point lay in the combination of a statue with live attendants, i.e. in ἄγαλμα. Olson is inclined to home in on ἐξήριεν, taking the joke to have lain in the way the statue was brought on¹⁷. The problem with both these interpretations is that they do not account for the inclusion of the epithet κολοσσικόν, nor for the word order, which suggests that it was the way that the ἄγαλμα was κολοσσικόν that was the target.

Olsen is very insistent that this is not necessarily anything to do with the size of the statue, because the noun κολοσσός could denote plastic images any size, especially in the Classical period¹⁸. But the adjectives κολοσσικόν and κολοσσαῖος are not found before the second century BCE, and do seem to have always been used specifically of giant size (perhaps in the aftermath of the «Colossus of Rhodes»?). Whatever was the wording of the Eupolis and the Plato, the scholiast clearly supposes that the statue was monumentally large, and that that was what attracted the ridicule.

And, returning from lexicographical niceties to Aristophanes, the pulling out or up of the statue is given a big build-up; indeed Trygaios summons the chorus, right back at 292ff., for this very purpose. It then takes a long time to

17 SOMMERSTEIN 1985, p. XVII; OLSON 1998, p. XLIV.

18 OLSON 1998; hence his use of «mannequin», p. 183.

get Hermes on-side, and to make preliminary prayers, and there is then heaving and ho-ing from line 459 onwards, more than 60 lines before the eventual emergence of the statue. If after all this fuss it had been, for example, small or primitive or aniconic, then this would surely have been indicated in the text: what is emphasized is, rather, Eirene's beauty and lovability. While it remains far from certain, it is surely the most likely explanation of the κολοσσικὸν ἄγαλμα, and of its mockability, that it was represented by a giant image. And in that case it is very likely (remember the whispering to Hermes) that, instead of extracting the whole monumental image, it was only its head and shoulders that were revealed on stage. So it is quite likely that this very part-revelation was what attracted the jibes from Eupolis and Plato.

How on earth this was staged, we cannot (of course) say with any confidence. Perhaps a deep enough space was provided under a platform to store the bust until it was pulled out; or perhaps, as many scholars suppose, it was extruded from the door on the *ekkyklema*; or perhaps it was hidden behind some sort of screen that was then removed; or perhaps the bust was two-dimensional rather than three, and was pulled up from lying flat. I slightly incline to this last solution.

If what I have argued about *Peace* is along the right lines, then, however the colossal statue was staged, it would provide a precedent for a comedy with a giant head-and-shoulders of Dionysos, an image represented as beautiful and as partly out of the ground. In other words, it would be a precedent and parallel for the scene-specific evocation of a particular comedy on the Cleveland Dionysos vase. In that case, we would be seeing the upper part of a giant statue that has been somehow drawn up or pulled out or revealed. The thymaterion would seem to indicate some kind of cultic invocation. Then the comic actor, interested in the grapes, and the comic Silenos might well be attendants on the epiphanic Dionysos, not unlike Opora and Theoria in *Peace*.

Such a comedy would probably, but not necessarily, have been Athenian in origin¹⁹. I am not aware of any other evidence bearing on it. In any case, the

19 It is worth recalling that the spelling of the name labels on the two other comic vases by the Choregos Painter are compatible with Attic dialect (and incompatible with Doric).

striking inventiveness and atmosphere of the scene will be in part owed to the comic dramatist, who so daringly followed in the footsteps of Aristophanes' *Peace*, despite the mockery of the statue there. This is not to deny 'religious sensitivity'²⁰ to the artist, but it is to insist that the picture does not arise purely from his personal spirituality, but also from his witnessing and celebrating Comedy. This 'vulgar' association does not in any way reduce the artistic achievement of the Choregos Painter: on the contrary it adds an extra complexity of tone and reference. And this is all part of the larger debate about what constitutes 'comic' and 'serious', and how the two are inextricably blended in Greek comedy.



plate 2

²⁰ See TRENDALL 1992.

Bibliography

BAKOLA 2010

A. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford, Oxford University Press 2010

GREEN 1994

J. R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society*, London, Routledge 1994

GREEN 1995

J. R. Green, *Theatrical Motifs in Non-Theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries*” in A. Griffiths (ed.), *Stage Directions...in honour of E.W. Handley*, London, Institute of Classical Studies 1995

GREEN 1995 a

J. R. Green *Theatre Production 1987-1995*, « Lustrum » XXXVII (1995)

HENDERSON 1987

Aristophanes' Lysistrata edited with introduction and commentary by J. Henderson, Oxford, Clarendon Press 1987

MONTANARO 2007

A.C. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio: Le necropoli. I corredi funerari tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma, Bretschneider 2007

NIELS-WALBURG 2000

J. Niels - G. Walburg (eds.), *Corpus Vasorum Antiquorum*. The Cleveland Museum of Art, USA fasc. 35, 2000.

OLSON 1998

Aristophanes, Peace, edited with introduction and commentary by S.D. Olson, Oxford, Clarendon Press 1998.

REVERMANN 2006

M. Revermann, *Comic business: theatricality, dramatic technique and performance contexts of Aristophanic comedy*, Oxford, Oxford University Press 2006

SCHMIDT 1998

M. Schmidt, *Komische Teufel und andere Gesellen auf der griechischen Komodienbuhne*, «Antike Kunst » XLI (1998), pp.17ff.

SOMMERSTEIN 1985

Aristophanes' Peace edited with translation and notes by A. Sommerstein, Warminster, Aris & Phillips 1985

TAPLIN 1993

O. Taplin *Comic angels and other approaches to Greek drama through vase - paintings*, Oxford, Clarendon Press 1993

TRENDALL 1959

A.D. Trendall, *Phlyax Vases*, London, Institute of Classical Studies 1959

TRENDALL 1992

A.D. Trendall, *A New Early Apulian Phylax Vase*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art» I (January 1992), pp. 2-15

TRENDALL-CAMBITOGLOU 1978

A.D. Trendall and A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I/II*, Oxford, Clarendon Press 1978

TRENDALL-CAMBITOGLOU 1991-2

A.D. Trendall and A. Cambitoglou, *Second Supplement to The Red-Figured Vases of Apulia*, London, Institute of Classical Studies 1991-1992

TRENDALL-WEBSTER 1971

A.D. Trendall and T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London, Phaidon Press 1971



La sede dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico in una foto d'epoca. Archivio Fondazione INDA. Foto A. Maltese



INDA 2009. Teatro Greco di Siracusa, *Medea* di Euripide. Foto M.L. Aureli.

L'incipit della *Medea* di Ennio¹

This paper proposes a close comparison between the fragment CIII 208-216 Jocelyn of Ennius' *Medea* and its Greek source, verses 1-8 of Euripides' *Medea*, and aims at clarifying the way Ennius translated his model. In the first part, the author analyzes various phrases or expressions that Euripides used, and which Ennius preserved or slightly changed; other literary influences on Ennius are also mentioned. The second part of the paper focuses on three major features that make Ennius' text significantly different from the one by Euripides: namely, the suppression of this latter's Symplegades, the transformation of πέρυκη into «abiegna trabes», and the introduction of the etymology of the ship Argo.

Il presente contributo si propone di studiare i versi iniziali della *Medea* di Ennio (fr. CIII 208-216 Jocelyn = *scaen.* 246-254 Vahlen² = *trag.* 205-213 Ribbeck³) alla luce dello stretto rapporto con il loro diretto modello greco².

Ecco l'incipit della *Medea* enniana secondo il testo edito da JOCELYN 1969², che ha ricostruito il brano di apertura del prologo combinando citazioni più o meno estese di questo lacerto disseminate in varie fonti³, la più completa

1 Questo lavoro è dedicato ai miei genitori.

2 La chiara testimonianza di Cic. *fin.* 1. 4 garantisce con assoluta sicurezza l'identificazione del modello: «Quis enim tam inimicus paene nomini Romano est qui Enni Medeam aut Antiopam Pacuvi spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit?».

3 Le citazioni dell'incipit enniano (o di parte di esso) coprono una parabola cronologica che va dal I sec. a. C. al VI sec. d. C. e provengono da ambiti eterogenei. Alcuni autori, soprattutto quelli di manuali di retorica, menzionano segmenti dell'attacco della *Medea* (*Rhet. Her.* 2. 22. 34; Cic. *inv.* 1. 91; id. *fat.* 34-35; id. *top.* 61; Quint. *inst.* 5. 10. 84; Iul. Vict. *rhet.* p. 60. 2) per evidenziarne un artificio stilistico permesso ai poeti ma assolutamente vietato ai retori: infatti, poiché all'avvio della narrazione il riferimento al taglio dell'abete che fornì il legno per la costruzione della nave degli Argonauti viene presentato come l'inizio delle sventure di Medea, si rimprovera ad Ennio di ricercare in fatti remoti e situati troppo indietro nel tempo le cause delle traversie della donna. I grammatici, invece, fanno riferimento al passo per l'interesse suscitato

delle quali è *Rhet. Her.* 2. 22. 34:

Utinam ne in nemore Pelio securibus	208
caesa accidisset abiegna ad terram trabes,	
neve inde navis inchoandi exordium	210
cepisset, quae nunc nominatur nomine	
Argo, quia Argivi in ea delecti viri	5
vecti petebant pellem inauratam arietis	
Colchis, imperio regis Peliae, per dolum.	
Nam numquam era errans mea domo efferret pedem	215
Medea animo aegro amore saevo saucia ⁴ .	

Questi nove senari giambici sono in buona misura leggibili nella certa corrispondenza con i vv. 1-8 della *Medea* di Euripide⁵, pronunciati dalla nutrice⁶:

Ἐἴθ' ὄφελ' ἼΑργούς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἴαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
τμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας
ἀνδρῶν ἀριστέων οἷ τὸ πάγχρυσον δέρος 5
Πελίᾳ μετῆλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῆ

dall'espressione «utinam ne» (Don. Ter. *Phorm.* 157. 4) e dall'uso della forma arcaica «trabes» (Varro *ling.* 7. 33; Prisc. *gramm.* 2. 320. 15), mentre da un punto di vista metrico il frammento diviene rilevante perché testimonia che nel teatro latino arcaico l'impiego del senario giambico non era circoscritto alla sola commedia, ma ammesso anche in tragedia (Prisc. *gramm.* 3. 423. 35). Sembrano rifarsi ad un mero scopo estetico le citazioni di stralci dell'*incipit* in Cic. *Tusc.* 3. 45; id. *nat. deor.* 3. 75 e Oros. *hist.* 1. 12. 10, mentre in Cic. *Cael.* 18 l'oratore ricorre a porzioni del passo enniano per richiamare l'espedito di risalire ai primordi nell'identificazione delle cause di un fatto e applicarlo alla situazione del suo assistito Celio. In *fin.* 1. 5 Cicerone inserisce la citazione dell'espressione «utinam ne in nemore» nell'ambito di un discorso più ampio, in cui rivendica la pari dignità della cultura latina rispetto a quella greca. Infine Lattanzio Placido (Schol. Stat. *Theb.* 5. 336) cita, attribuendoli a Cicerone, i primi due versi del prologo enniano.

4 «Oh se nel bosco del Pelio mai, dalle scuri / reciso, fosse caduto a terra quel tronco di abete, / e da qui mai avesse tratto il suo inizio primo / la nave che ora viene chiamata col nome / Argo, così detta poiché, trasportati su di essa, eroi argivi / scelti andavano in cerca del vello d'oro dell'ariete / nella terra dei Colchi, per ordine del re Pelia, con l'inganno! / Di certo la mia padrona, Medea, non si sarebbe allontanata altrimenti dalla sua casa / errando, ferita nel cuore afflitto da un amore crudele».

5 Per il testo della *Medea* euripidea, qui e altrove, seguo l'edizione di DIGGLE 1981-1994, vol. I.

6 FRÄNKEL 1932, p. 355, aveva ipotizzato che il fr. CIII 208-216 Jocelyn appartenesse sì al prologo della *Medea*, insieme ai fr. CXI 237-238 e CVI 222-223 Jocelyn, ma che fosse da questi preceduto e sigillasse uno scambio di battute fra il pedagogo e la nutrice: l'ipotesi, rimasta isolata, è stata a ragione confutata da MONACO 1950, pp. 251-252.

Μήδεα πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγείσ' Ἰάσονος⁷.

Osserviamo in dettaglio gli esiti di questa ‘traduzione’, se tale può essere definita l’operazione effettuata dal drammaturgo arcaico sul modello euripideo: alla formula desiderativa iniziale εἴθ’ ὄφελ’ [...] μή [...] / [...] / μηδ(έ), che è carica di enfasi e connota immediatamente come negativa la vicenda, corrisponde in Ennio «utinam ne [...] / [...] / neve» (vv. 1-3)⁸. L’euripideo ἐν νάπαισι Πηλίου (v. 3) diventa «in nemore Pelio» (v. 1)⁹, mentre l’espressione πεσεῖν [...] / τμηθεῖσα πέυκη (vv. 3-4) viene resa con «securibus / caesa accidisset abiegna ad terram trabes» (vv. 1-2); se si eccettua «caesa accidisset» (v. 2), che ricalca quasi perfettamente πεσεῖν [...] / τμηθεῖσα (vv. 3-4) aggiungendo una preziosa consonanza, Ennio si distacca dall’ipotesto introducendo *ex novo* il sostantivo «securibus» (v. 1) e il sintagma «ad terram» (v. 2)¹⁰ e mutando in

7 «Oh se la nave Argo non avesse mai attraversato come volando / le scure Simplegadi fino alla terra dei Colchi / né nelle valli selvose del Pelio fosse mai caduto, / dopo il taglio, l’albero di pino, né avesse dotato di remi le mani / di eccellenti eroi che andarono a cercare per Pelia / il vello d’oro! Certamente la mia padrona, / Medea, non avrebbe altrimenti navigato lontano, verso le torri della terra di Iolco, / con il cuore sconvolto dall’amore per Giasone».

8 Per la fortuna di questo enfatico incipitario in altri testi che affrontano la vicenda di Medea, cfr. BIONDI 1980, p. 135; BESSONE 1997 *ad Ov. epist.* 12. 11-12, pp. 78-79; PELLUCCHI 2004, p. 237 nn. 53-54 e 56-58.

9 A riprova della puntuale eco lessicale che lega «in nemore Pelio» a ἐν νάπαισι Πηλίου, mi sembra interessante evidenziare che *nemus* viene chiosato anche con νάπη nel materiale glosso-grafico (cfr. *CGL* II 133, 27; III 199, 60; III 356, 47): i due termini indicano la zona boscosa di un monte o di un promontorio (cfr. *ThGl* VI 1356 D s.v.). Quanto ai motivi che giustificano la preferenza del singolare «in nemore Pelio» da parte di Ennio, essi sono forse da ricercare in ragioni metriche e foniche (*nemoribus* darebbe luogo con «securibus», posto in clausola, ad uno sgradevole omoteleuto all’interno dello stesso verso).

10 BIONDI 1980, p. 127, rivendica la funzione connotativa di questi due ampliamenti: in particolare, «securibus» qualifica la costruzione della nave «come un’opera materialmente umana, contro una tradizione che faceva Atena collaboratrice e consigliera dell’impresa» (cfr. A. R. 1. 111; *ibid.* 3. 340). FANTUZZI 1989, p. 126, appoggiato da CLASSEN 1992, p. 125, si chiede perché mai venga precisato con tanta enfasi lo strumento per il taglio degli alberi e individua la risposta nella volontà enniana di denunciare la gravità dell’azione sacrilega perpetrata abbattendo gli alberi di un bosco sacro con il contributo degli strumenti metallici: tagliare gli alberi di un *nemus* era già di per sé un’azione terribilmente empia, ma la profanazione con le scuri doveva apparire ancora più blasfema, poiché nella sfera sacrale era proibito l’uso del ferro. Per Ennio può altresì essere stato determinante il modello omerico di *Il.* 23. 114-122 (nella sezione si narra dell’abbattimento degli alberi per preparare la pira funebre di Patroclo), in particolare i versi 114 οἱ δ’ ἴσαν ἰλοτόμους πελέκεας ἐν χερσὶν ἔχοντες e 118-119 αὐτίκ’ ἄρα δρῦς ὑψικόμους ταναήκει χαλκῶ / τάμνον: è dunque possibile che «securibus / caesa» non sia altro se non una citazione tratta dall’*Iliade*. Il motivo omerico viene

maniera appariscente il termine *πέύκη* (v. 4) nella perifrasi «abiegna [...] trabes» (v. 2).

Al v. 3, con il sostantivo «navis», Ennio non mantiene la sineddoche euripidea che si crea con *σκάφος* (v. 1); accanto alla menzione del nome della nave, dichiarato da Euripide al primo verso, il poeta latino innesta anche il tentativo di ricostruirne l'etimo (v. 5). Sempre al v. 5 il nesso clausolare «delecti viri» riprende il genitivo in posizione enfatica *ἀνδρῶν ἀριστέων* (v. 5), peraltro con un termine, «delecti», che non è del tutto sovrapponibile ad *ἀριστέων*, ma inserisce nel tessuto poetico latino un particolare mitologico-erudito attinto da quella dotta letteratura ellenistica che ha per argomento la vicenda argonautica: Ennio allude, infatti, all'episodio che narra della 'selezione' degli eroi chiamati a partecipare alla conquista del vello d'oro¹¹. Se l'azione dell'ἔρετμῶσαι (v. 4) viene rovesciata nel participio «vecti» (v. 6)¹², il verbo *μετῆλθον* (v. 6) è tradotto quasi alla lettera con l'imperfetto «petebant» (v. 6), che, come il corrispondente greco, presenta una sottile sfumatura ostile, per cui Ennio allude al fatto che gli Argonauti si siano avventurati verso la Colchide non solo per la mera ricerca del

imitato sicuramente da Enn. *ann.* 187-191 ed è rammentato, attraverso la mediazione enniana, anche in Verg. *Aen.* 6. 180-182; *ibid.* 11. 135-138; Sil. 10. 529-530; Phaedr. 4. 7. 6-7. Per la moventza omerica, introdotta nella poesia latina da Ennio, cfr. WILLIAMS 1968, pp. 263-264; SKUTSCH 1986² *ad Enn. ann.* 175-179 = 187-191 Vahlen², pp. 340-343.

11 JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 354, si dichiara incerto se Ennio voglia semplicemente innalzare il tono del discorso della nutrice con un termine tecnico del linguaggio militare romano, o piuttosto scelga di richiamare una sezione marginale del mito che non compare in Euripide, ma è ben attestata in ambito ellenistico (cfr. Apollod. 1. 9. 16): secondo questa porzione della leggenda Giasone, una volta costruita la nave, interrogò l'oracolo e ricevette l'ordine di partire dopo aver radunato gli uomini più valorosi (cfr. A. R. 3. 347-348 *ἐναγειράμενος Παναχαΐδος εἶ τι φέριστον / ἥρώων*; Theoc. 13. 17-18 *οἱ δ' αὐτῷ ἀριστῆες συνέποντο / πασᾶν ἐκ πολίων προλελεγμένοι*; Apollod. 1. 9. 16 *συναθροίσαντι τοὺς ἀρίστους τῆς Ἑλλάδος*). Tale presa di posizione rispetto al modello rientra perfettamente nella prassi tipica del poeta alessandrino (cfr. WÜLFING-VON MARTITZ 1972; BRINK 1972; BETTINI 1979).

Il modello ellenistico, filtrato parzialmente attraverso Ennio, ritorna anche in Catull. 64. 4 «lecti iuvenes, Argivae robora pubis»; Verg. *ecl.* «4. 34-35 «erit [...] altera quae vehat Argo / delectos heroes».

12 Secondo JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 351, Ennio avrebbe giudicato inappropriato per degli eroi il ruolo di semplici rematori, pur conservato anche in Apollonio (cfr. A. R. 3. 346): nella versione latina, infatti, gli uomini dell'equipaggio sono 'trasportati', «vecti», come se non partecipassero attivamente al governo della nave, nozione che invece è implicata dall'infinito *ἔρετμῶσαι*. ARCELLASCHI 1990, p. 89, ritiene che Ennio non riporti l'immagine degli Argonauti come rematori perché desiderava assimilarli ai guerrieri-conquistatori romani della propria epoca.

vello d'oro, ma anche per impossessarsene¹³; a τὸ πάγχρυσον δέρος (v. 5), poi, fa riscontro «pellem inauratam», cui Ennio affianca il genitivo «arietis» (v. 6)¹⁴.

Passiamo ora al v. 7: il poeta latino rende il sintagma euripideo Κόλχων ἐς αἶαν (v. 2) col semplice ablativo «Colchis», privo di preposizione, secondo una consuetudine ben testimoniata nello stile tragico¹⁵; il dativo di vantaggio Πηλῖα (v. 6)¹⁶ viene trasformato da Ennio in un sintagma causale costituito da un genitivo con apposizione, «regis Peliae», dipendente dall'ablativo «imperio», che puntualizza tenacemente come l'impresa argonautica non abbia avuto inizio perché gli eroi greci si offrirono spontaneamente di conquistare il vello d'oro: fu solo a causa dell'imposizione da parte di Pelia che Giasone ed i compagni intrapresero il viaggio per mare alla volta della Colchide; da più parti è stato osservato che la formula ufficiale «imperio regis Peliae» riprende esattamente A. R. 1. 3 βασιλῆος ἐφημοσύνη Πηλῖα¹⁷. Ancora al v. 7 Ennio pone in clausola il sintagma «per dolum» esprimendo la condanna nei confronti dell'impresa, motivo assente in Euripide. Il nesso οὐ γάρ (v. 6) trova invece discreta congruenza

13 Il verbo μετέρχομαι, 'andare alla ricerca' (cfr. *ThGl* VI 918 B-C s.v.; *LSJ* s.v. IV. «go to seek, go in quest of»), è perfettamente assimilabile a *petere* (cfr. *ThlL* X. 1, 1948. 5 e sgg.; *OLD* s.v. 5. «to go in quest of, hunt out, search for»). Lo stesso senso del passo enniano si ravvisa in Catull. 64. 5 «auratam optantes Colchis avertere pellem», che sfrutta una perifrasi sinonimica al posto di *petere*. Una chiara ripresa del motivo si legge anche in *Ov. am.* 1. 15. 22; id. *epist.* 12. 7-8 «cur umquam iuvenalibus acta lacertis / Phrixeam petiit Pelias arbor ovem?»; id. *met.* 6. 720-721 «nitido [...] villo / [...] prima petiere carina»: in questi passi la vicinanza con Ennio è ancor più marcata proprio tramite l'uso di *petere*.

14 Secondo GRILLI 1965, p. 189, Ennio vuole qui evidenziare che non tutta la pelle dell'ariete era d'oro, ma solo il vello, come ci informa lo schol. *ad Eur. Med.* 5, vol. IV, p. 7 Dindorf: di qui la scelta dell'aggettivo «inauratam» (= «coperta d'oro», cfr. *ThlL* VII. 1, 841. 62 e sgg.).

15 Cfr. JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 354.

16 Cfr. PAGE 1938 *ad loc.*, p. 63; MASTRONARDE 2002 *ad loc.*, p. 163.

17 JOCELYN 1969² *ad loc.*, pp. 354-5, individua la resa enniana come riconducibile piuttosto alla sfera militare e allo stile di quelle iscrizioni che informano dell'esito di una spedizione e cita *CIL* 1². 626 «L. Mummi L. f. cos. duct. auspicio imperioque eius Achaia capt. Corinto deleto Romam redieit triumphans» (133 a. C., dedica ad Ercole), ma il parallelo è generico di fronte alla clamorosa ed evidente somiglianza con il nesso apolloniano. E' probabile che la scelta enniana ben altrimenti evidente di sfruttare, riadattandola, l'espressione di Apollonio possa essere stata favorita dalla vicinanza di βασιλῆος ἐφημοσύνη Πηλῖα con espressioni latine tipiche del linguaggio militare. Ma il poeta intende chiarire che gli Argonauti si mossero esclusivamente per ordine di Pelia, come se in un certo senso volesse disculpare gli eroi dalle sciagure sopraggiunte in seguito all'impresa volta alla depredazione del vello d'oro. Per altri passi in cui si allude all'antefatto, l'imposizione dell'impresa a Giasone da parte del tiranno di Iolco, Pelia, cfr. BESSONE 1997 *ad Ov. epist.* 12. 23, p. 94.

in «nam numquam» (v. 8)¹⁸.

L'espressione δέσποιν' ἐμή / Μηδεια (vv. 6-7) è ripresa alla lettera con *era* [...] *mea* [...] / *Medea* (vv. 8-9; si noti la posizione incipitaria nel verso del nome proprio¹⁹, tanto nel testo greco quanto in quello latino)²⁰, e non è solo da ascrivere ad esigenze metriche o a ragioni foniche²¹ che Ennio preferisca «era» a *domina*: il termine *era*, attestato – da quel che possiamo constatare fondandoci su quanto si è conservato – a partire da Ennio e Plauto²², indica infatti la padrona della casa vista in relazione ai suoi servi²³, e precipuamente a questo *status* di Medea si appella la nutrice, non a quello di *domina* – termine che indica invece, genericamente, la detentrica dei beni –, poiché Medea non è *domina* né, tantomeno, *matrona*; la partecipazione emotiva della donna al dramma della padrona Medea diviene ancora più marcata in virtù della sfumatura affettiva impressa nel termine «era», che è invero ravvisabile anche nell'uso che fa Plauto del sostantivo *erus*.

Ad ἄν [...] / [...] πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας (vv. 6-7) fa eco «domo efferret pedem» (v. 8): in Ennio è scomparso il riferimento alla terra di Iolco e quell'«efferret pedem»²⁴ può essere rapportabile in linea di massima ad ἔπλευσ(ε),

18 In questo caso «numquam» ha valore di negazione enfatica ed è equivalente ad un *non* rafforzato: cfr. LHSz II §186 III. g, p. 337 e § 241 E. c, p. 454; JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 355: «“Numquam” is often merely a strong *non* in republican drama». Ennio utilizza *numquam* alla stregua di *non* sicuramente in *scaen.* 177-178 Vahlen² (dall'*Hecuba*) «set numquam scripsistis qui parentem aut hospitem / necasset quo quis cruciatu perbiteret» e forse anche in fr. CLXXIV 335-336 Jocelyn (frammento di tragedia enniana citato da Cic. *Tusc.* 3. 5 senza indicarne il titolo) «animus aeger semper errat; neque pati neque perpeti / potest, cupere numquam desinit».

19 L'antroponimo, collocato in rilievo all'inizio del verso, è il solo termine non allitterante del segmento e funge da contrappeso alla successiva serie omofonica (cfr. TRAINA 1979, p. 275 = 1975-1998b, vol. II, p. 128). Per un'identica disposizione, cfr. Enn. *ann.* 488 «Brundisium pulcro praecinctum praepete portu».

20 Già TRAINA 1957-1958, p. 390 n. 3 = 1974², p. 49 n. 1, nel mettere in luce il fitto intreccio delle allitterazioni che si snoda senza soluzione di continuità nei nove senari enniani (per un'analisi stilistica e retorica dettagliata del frammento, cfr. GRILLI 1965, pp. 187-191; ARKINS 1982, pp. 123-125), dal secondo verso all'ultimo, aveva notato come l'iperbato *era* [...] *mea* [...] / *Medea* ponga in evidenza il gusto allitterante e sortisca ugualmente l'effetto poetico.

21 Cfr. LENNARTZ 1994, p. 186, che mette in luce l'allitterazione in «era errans».

22 Cfr. *ThlL* V. 2, 850. 6-7; il maschile *erus* compare per la prima volta in Plauto (cfr. *ThlL* V. 2, 848. 61-62). JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 355, commenta «era» specificando che il termine è l'appellativo usuale in commedia.

23 Cfr. *ThlL* V. 2, 850. 15-21; *OLD* s.v. 1a.

24 JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 355, nota che l'uso della locuzione *pedem efferre*, alla stessa stregua di simili perifrasi con *pes*, *gradus* o *gressus*, si registra in contesti plautini stilisticamente

in quanto rientra nella categoria dei verbi di movimento. Perché Ennio avrebbe modificato così radicalmente il modello? È possibile, in realtà, che su «domo efferret pedem» agisca un'altra memoria euripidea, *Med.* 431-433 σὺ δ' ἐκ μὲν οἴκων πατρίων ἔπλευσας / μαινομένα κραδίᾳ (= «tu hai navigato lontano dalla tua patria / con il cuore sconvolto dalla follia»), volta a far risaltare nell'*incipit* latino una tematica solo accennata nel prologo euripideo: l'abbandono della Colchide da parte di Medea, pronta a seguire Giasone; oltretutto l'influenza di Eur. *Med.* 431-433, in cui si noti la presenza dell'aoristo ἔπλευσας (v. 432), potrebbe essersi estesa anche ad altri segmenti dei versi enniani 8 e 9: la *iunctura* μαινομένα κραδίᾳ (v. 433), infatti, sembra essere riecheggiata blandamente anche nelle espressioni «errans» (v. 8)²⁵ e «animo aegro» (v. 9).

Ora, riguardo alla soppressione dell'elemento geografico πύργους γῆς [...] Ἰωλκίας (v. 7), escluderei la teoria²⁶ che qui Ennio abbia voluto eliminare l'indicazione della località di Iolco poiché poteva apparire poco nota al pubblico romano. Piuttosto, come hanno osservato Lucia Dondoni²⁷ e Alberto Grilli²⁸, l'abolizione in Ennio del riferimento geografico euripideo è da giustificare in altro modo: «le torri della terra di Iolco» cadono nel silenzio perché l'attenzione del drammaturgo arcaico è tutta concentrata sull'immane tragedia di Medea e sul suo destino avverso; non c'è spazio per Giasone, né tantomeno per la sua casa, Iolco, appunto, che non vengono mai menzionati in questi nove versi, nonostante il nome dell'eroe sia espresso al v. 8 della *Medea* euripidea. Ennio preferisce insomma ritrarre sinteticamente Medea nel momento, carico di intensità e significato, in cui la donna recide ogni legame con la propria patria per seguire l'uomo che ama; proprio la decisione di lasciare la Colchide, infatti, evento che annienta qualsiasi speranza di salvezza, sancisce una volta per tutte il futuro destino della donna tradita e abbandonata da Giasone.

Infine ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος (v. 8) diventa «animo aegro

elevati. Cfr. anche *ThlL* V. 2, 140. 63 e sgg.; *ibid.* X. 1, 1900. 55 e sgg. A questo proposito, di Ennio si veda anche il fr. CXV 244 Jocelyn (dalla *Medea*).

25 TRAINA 1957-1958, p. 390 n. 3 = 1974², p. 49 n. 1; ARKINS 1982, p. 123 e LENNARTZ 1994, p. 186, notano l'ambiguo valore che Ennio assegna al participio; per un parallelo nell'opera enniana, cfr. il fr. XCIX 202 Jocelyn (dall'*Iphigenia*) «incerte errat animus».

26 Cfr. GUALANDRI 1965, p. 400 n. 41 e SEELE 1995, p. 69.

27 Cfr. DONDONI 1958, p. 87.

28 Cfr. GRILLI 1965, p. 190.

amore saevo saucia» (v. 9): la *iunctura* «animo aegro»²⁹ adatta il semplice θυμόν alla versione latina valorizzandolo con un aggettivo che descrive l'animo di Medea in preda ad un dolore tale da configurarsi come una malattia³⁰ ed enfatizza il significato dell'euripideo ἐκπλαγέισα. Le più antiche e esplicite definizioni dell'amore infelice come malattia si individuano in Sofocle e in Euripide, di cui si può citare, rispettivamente, tra le altre, *Trach.* 445-446 ὥστ' εἴ τι τῶμῳ γ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσῳ / ληφθέντι μεμπτός εἶμι, κάρτα μαίνομαι (= «sì che, se rimprovero mio marito / colpito da questa malattia, sono veramente pazzo») e *Hipp.* 38-40 ἐνταῦθα δὴ στένουσα κάκπεπληγμένη / κέντροις ἔρωτος ἡ τάλαιν' ἀπόλλυται / σιγῆ, ξύνοιδε δ' οὔτις οἰκετῶν νόσον (= «allora gemendo, colpita / dal pungolo amoroso, la sventurata si consuma / in silenzio, ma nessuno dei servi conosce la sua malattia»)³¹. Successivamente, specie nella produzione ellenistica, gli esempi, più o meno espliciti, non si contano. Dunque la tradizione

29 Per l'ultimo verso del frammento enniano disponiamo di tre fonti: *Rhet. Her.* 2. 22. 34; Cic. *Cael.* 18; id. *fat.* 35. La lezione «animo aegro» è tramandata concordemente dalla gran parte dei testimoni della citazione: un solo codice della *Rhet. Her.*, b (= *Bambergensis* M. V. 8, XII-XIII sec.), riporta la variante «animo egra», corretta con una 'o' s. l. posta sopra l'ultima vocale della parola «egra»; uno dei codici che tramandano la *Pro Caelio*, H (= *Harleianus* 4927, metà del XII sec.), presenta invece la variante «animo egra». Degli editori della *Rhet. Her.* è KAYSER 1854 il solo a stampare «animo aegra» mentre, tra gli editori della *Pro Caelio*, accetta «animo aegra» di H GARDNER 1958. E' curioso che anche RACKHAM 1976-1982, vol. II, stampi «animo aegra», anche se i codici del *De fato* presentano tutti la lezione «animo aegro». Infine, RIBBECK 1897³, vol. I, ed ERNOUT 1957² sono i soli editori dei frammenti enniani ad accogliere «animo aegra». Non è necessario, tuttavia, accogliere la variante isolata «animo aegra», trädita da due soli manoscritti che sono più recenti rispetto a quelli che riportano la lezione «aegro»; basandoci sui frammenti che possediamo, inoltre, l'unione dell'aggettivo *aeger* con *animus* e *cor* risulta cara ad Ennio: cfr. *ann.* 51 «aegro [...] corde»; 349 «aegro [...] corde»; fr. CLXXIV 335-336 Jocelyn (frammento di tragedia enniana citato da Cic. *Tusc.* 3. 5 senza indicarne il titolo) «animus aeger». Oltretutto, tra «animo aegro» e «amore saevo» sembra instaurarsi un parallelismo tale da richiedere necessariamente un aggettivo da riferire ad «animo», anche se METTE 1964, p. 62 n. 2, congettura superflualmente «animo aegro, amore saeva saucia»: la fisionomia del verso risponde ad una struttura simmetrica che prevede «Medea» e «saucia» alle due estremità, dove racchiudono i due complementi con i rispettivi aggettivi.

30 A proposito di «animo aegro», da un punto di vista grammaticale, esso va inteso come ablativo di limitazione o di stato in luogo 'figurato' da unire a «saucia» (così, ad esempio, KAYSER 1854 e GARDNER 1958, che però stampano «animo aegra»; RACKHAM 1976-1982, vol. II; LENNARTZ 1994, pp. 239-241, GALASSO, MONTANA 2004, p. 264); JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 355 lo ha inteso come ablativo di causa, mentre per altri è un ablativo di qualità da riferire a «Medea» (così, ad esempio, WARMINGTON 1935-1936, vol. I; PLASBERG, AX 1938; AUSTIN 1960³; CALBOLI 1969; TRAGLIA 1986; ACHARD 1989; MASLOWSKY 1995).

31 *L'aegritudo cordis* è ricordata anche da Eur. *Hipp.* 183-186 e 392-394; id. *Or.* 231-232 (si vedano le στρυγγεῖαι νόσοι di cui si parla in Eur. *Hipp.* 176).

greca offriva ad Ennio molti esempi della concezione del sentimento amoroso inteso come malattia e non è escluso che per questo motivo egli attingesse *in primis* da Euripide; tuttavia anche in Apollonio Rodio, a proposito della vicenda di Medea, è presente l'idea dell'amore che provoca afflizione e sofferenza nel cuore³²: cfr., e.g., 3. 290 γλυκερῆ δὲ κατέιβετο θυμὸν ἀνίη (= «consumava il suo animo nel dolce dolore»); *ibid.* 446 κῆρ ἄχει σμύχουσα (= «consumando il suo cuore nella pena»); stesso motivo si legge in A. R. 3. 616-617; *ibid.* 760-765; 835-837; 961; 1103-1104).

Immediata è, allora, l'osservazione che Ennio, scrivendo «animo aegro», contamina il testo euripideo – non tanto ἐκπλαγέισα quanto, come si è già detto, μαινομένα κραδία (*Med.* 433) – con quello apolloniano; l'attributo «aegro», ancora, indica specificamente e chiaramente nello stato patologico di dolore e pena la causa della travagliata condizione dell'animo della donna, rendendo esplicito, come fa Apollonio Rodio, ciò che in Euripide era solo accennato. L'espressione «amore saevo» rende il dativo ἔρωτι variando e ampliando il modello greco con l'aggiunta di un attributo che è peculiare di ἔρωσ / Ἔρωσ non in tragedia³³, ma in poesia ellenistica³⁴; inoltre, sulla base delle testimonianze che possediamo è possibile altresì asserire che la prima attestazione del nesso *saevus amor / Amor* si registra proprio nel nostro passo enniano³⁵. L'aggettivo «saucia»³⁶ suggella definitivamente il processo di rielaborazione del modello

32 Apollonio attinge da Euripide l'immagine dell'animo di Medea sbalordito e sconvolto, rivisitando più volte e in più maniere il participio ἐκπλαγέισα: cfr., e.g., 3. 284; *ibid.* 954; 973-974.

33 Come puntualizza JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 356.

34 A questo proposito non si può non citare il giudizio di ZETZEL 1983, p. 263, il quale ritiene che l'enfasi posta da Ennio, in questo verso, sulla passione di Medea sia un inequivocabile segnale del debito del poeta latino nei confronti della poesia ellenistica. Si pensi a espressioni quali σχέτλιος ἔρωσ / Ἔρωσ e οἶλος ἔρωσ / Ἔρωσ, entrambe attestate in Apollonio Rodio (4. 445 σχέτλι' Ἔρωσ; 3. 297 οἶλος Ἔρωσ e 1078 οἶλος ἔρωσ), anche se σχέτλιος come epiteto di Eros è già in Thgn. 1231, mentre οἶλος compare per la prima volta come tale proprio in A. R. 3. 297 e 1078, con una semantica controversa, qui e altrove. L'aggettivo σχέτλιος, come epiteto di Eros, è attestato anche in Meleagr. *AP* 5. 57. 2 = *HE* XIV 4075; *Opp. H.* 4. 11; *Jul. Aegypt. App. Anth.* 3. 179. 2; οἶλος compare come attributo di Eros anche in Mosch. *AP* 4. 200. 2 = *HE* I 2684.

35 Per le successive riprese del nesso enniano «amore saevo», cfr. PIAZZI 2007 *ad Ov. epist.* 7. 190, pp. 298-299, cui va aggiunto Sen. *Med.* 850: l'espressione verrà impiegata anche a proposito di Didone e nella poesia elegiaca, mentre in Ovidio sarà spesso utilizzata con allusione ironica alla tradizione. In Plaut. *Amph.* 541 si dice che Anfritrone è reso crudele dall'amore.

36 Per la storia della *iunctura* enniana «amore [...] saucia», cfr. PEASE 1935 *ad Verg. Aen.* 4. 1, pp. 84-85; BESSONE 1997 *ad Ov. epist.* 12. 57, pp. 124-125; PELLUCCHI 2004, p. 235 n. 44. Qui

greco: lo scarto sortito dall'immagine enniana è dato dal fatto che il turbamento euripideo (ἐκπλαγείσα = 'sconvolta') venga enfatizzato nella ferita d'amore³⁷, concezione già presente in Euripide³⁸, ma che Ennio probabilmente deriva, in questo caso, direttamente da Apollonio Rodio, sviluppandola ulteriormente³⁹: la metafora della ferita d'amore allude alla freccia di Eros che ha colpito Medea in A. R. 3. 278-284 ὤκα δ' ὑπὸ φλιὴν προδόμῳ ἔνι τόξα τανύσσας / ἰοδόκης ἀβλήτα πολύστονον ἐξέλετ' ἰόν. / [...] / [...] / [...] γλυφίδας μέσση ἐνικάθητο νευρῆ, / ἰθὺς δ' ἀμφοτέρησι διασχόμενος παλάμησιν / ἦκ' ἐπὶ Μηδείῃ· τὴν δ' ἀμφασίη λάβε θυμόν⁴⁰.

La pagina enniana è fortemente caratterizzata da elementi formali e linguistici, come i pleonasmii (vv. 3-4 «inchoandi exordium / cepisset»; v. 4 «nominatur nomine»⁴¹) e le perifrasi (v. 2 «abiegna [...] trabes»; v. 8 «efferret pedem»), che sono indizio di un elevato registro stilistico.

Ho lasciato per ultimi i tre casi in cui la divergenza di Ennio dal modello è più vistosa e significativa: la soppressione del riferimento alle Simplegadi, il

mi limito a citare le variazioni di Catull. 64. 250 «multiplices animoolvebat saucia curas» e Lucr. 4. 1048 «sautia amore». La movenza catulliana si ritrova in Verg. *Aen.* 4. 1 «at regina gravi iam dudum saucia cura», su cui aleggia anche il fantasma dell'*incipit* enniano, ma si tratta di una reminiscenza più vaga, anche se inclusa in un passo non alieno da riscontri testuali vincolanti.

37 Gli esegeti concordano quasi unanimemente che qui Ennio abbia sostituito alla concezione dell'amore come malattia, la concezione dell'amore come ferita (così, e.g., RÖSER 1939, p. 8; GUALANDRI 1965, p. 399; JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 356; FISCHER 1973, p. 52 n. 32; ARKINS 1982, p. 123). Non parlerei, tuttavia, di una 'sostituzione', quanto piuttosto di un 'accostamento' dei due motivi, poiché l'immagine dell'amore come malattia è senza dubbio evocata da Ennio con il sintagma «animo aegro».

38 Cfr. Eur. *Hipp.* 392 ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν.

39 Ora è vero che l'immagine del pungolo d'Eros che colpisce è convenzionale sin da Euripide (ma non compare nella *Medea*; cfr. *Hipp.* 38-39; *ibid.* 1301-1303), e da Euripide probabilmente la ereditava Apollonio Rodio: è tuttavia improbabile che in un contesto allusivo al tormento d'amore di Medea Ennio si sia lasciato sfuggire senza intenzione proprio un'immagine, quella della ferita d'amore, che ripropone puntualmente un ben preciso episodio narrato nel libro terzo delle *Argonautiche*: in tal modo il poeta latino restituisce il quadro all'originaria pertinenza a Medea nel poema di Apollonio.

40 «Velocemente sotto lo stipite, nel vestibolo, dopo aver teso l'arco / prese dalla faretra una freccia intatta, causa di molti gemiti. / [...] / [...] / [...] adattò la cocca in mezzo alla corda, / e tenendo dritto l'arco con entrambe le braccia / scagliò il dardo contro Medea: un muto stupore le prese l'animo».

41 Per l'espressione si trovano buoni paralleli: cfr. Soph. *Phil.* 605 ὄνομα δ' ὀνομάζετο, Eur. *Ion.* 800 ὄνομα δὲ ποῖον [...] ὀνομάζει. L'uso della figura etimologica costituisce un tratto caratteristico anche del latino arcaico, qui talvolta elevato al rango di mezzo stilistico del πάθος (cfr. HOFMANN, SZANTYR 1965 § 38, p. 790). Per le figure etimologiche in Ennio, cfr. WILLS 1996, p. 244.

passaggio da *πεύκη* ad «*abiegna [...] trabes*» e l'etimologia della nome della nave. L'eliminazione del riferimento euripideo al passaggio delle Simplegadi (vv. 1-2), è dovuta, secondo Friederich Leo⁴², al desiderio di evitare lo *hysteron proteron* che è segnalato anche nello scolio al primo verso della *Medea* di Euripide⁴³:

Ἐπαινείται ἡ εἰσβολὴ διὰ τὸ παθητικῶς ἄγαν ἔχειν, εἶ δὲ καὶ [τὸ] ταῖς ἐκβολαῖς κεχρηῆσθαι. πολὺ τὸ τοιοῦτον γένος παρ' Ὀμήρω. ὁ δὲ Τιμαχίδας τὸν τρόπον [τῆς ποιήσεως] ἀγνοήσας ποιητικὸν ὄντα τῷ ὑστέρω πρώτῳ φησὶ κεχρηῆσθαι, ὡς Ὀμηρος [ε 264]: 'εἴματα δ' ἀμφιέσσασα θυώδεα καὶ λούσσασα'⁴⁴.

Ennio insomma sarebbe stato ben informato del giudizio dissenziente che in ambiente grammaticale era stato espresso riguardo Eur. *Med.* 1-4 per via dello *hysteron proteron* (e che lo scoliasta anonimo ascrive al solo Timachida), e avrebbe perciò ripristinato l'ordine cronologico degli eventi. L'ipotesi è accolta da altri esegeti⁴⁵, anche se Ennio non sembra rifiutare in assoluto questa figura retorica, visto che la usa con certezza almeno in un passo del *Cresphontes*: «*Neque terram inicere neque cruenta convestire corpora / mihi licuit miserae neque lavere lacrimae salsum sanguinem*»⁴⁶. Più disposto a riconoscere che il drammaturgo latino abbia agito per iniziativa personale è Nicola Terzaghi⁴⁷, per cui Ennio avrebbe eliminato nel suo prologo lo *hysteron proteron* euripideo non perché influenzato dalle critiche dei grammatici, ma per una più rigida concezione dello svolgersi degli avvenimenti e per desiderio di esattezza.

In ogni caso il problema dello *hysteron proteron* non giustifica da solo l'omessa menzione delle Simplegadi, poiché Ennio avrebbe potuto

42 Cfr. LEO 1912², pp. 98-99.

43 Schol. ad Eur. *Med.* 1, vol. II, pp. 140-141 Schwartz.

44 «Questo prologo viene lodato per il suo alto tenore di πάθος, ed anche perché presenta digressioni. Vi sono molti casi di questo genere in Omero. Timachida però, che non ha compreso che si tratta di una figura tipica in poesia, dice che Euripide presenta l'elemento che viene dopo in ordine di tempo come primo, allo stesso modo di Omero: 'essendosi vestita di abiti profumati ed essendosi lavata'».

45 Così, ad esempio, LENNARTZ 1994, pp. 76-83; SEELE 1995, pp. 66-67.

46 Fr. LIX 138-139 Jocelyn: «né seppellire nella terra né vestire i corpi insanguinati / fu concesso a me né al misero pianto di lavare il sangue acre».

47 Cfr. TERZAGHI 1928, p. 181 = 1963, p. 812.

semplicemente ripristinare l'ordine degli eventi conservando la menzione delle isole e presentando la sequenza come la leggiamo, ad esempio, nel proemio delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio o in Ovidio (cfr. l'*incipit* di *am.* 2. 11).

Una spiegazione interessante è quella proposta da Marco Fantuzzi⁴⁸: il superamento delle Simplegadi rappresentava il felice emblema della vittoria che il coraggio umano aveva saputo imporre definitivamente sui numerosi pericoli affrontati in mare; in questa concezione ottimistica la nutrice di Ennio non riporrebbe più alcuna fiducia⁴⁹ e per questo il riferimento alle Simplegadi non troverebbe spazio nelle sue parole. A questa ipotesi, tuttavia, si può obiettare che l'intera vicenda di Argo, a partire dal taglio dell'albero, si può considerare tutta orientata in senso trionfalistico e come tale viene complessivamente deplorata dalla nutrice in entrambi i testi.

Quel che mi sembra sia assolutamente chiaro è la struttura razionalistica dei nove versi iniziali della *Medea* enniana: il poeta latino segue con grande rigore l'ordine cronologico degli avvenimenti, collocandoli in maniera tale da creare una concatenazione di causa-effetto. Tale rispetto della cronologia dei fatti s'individua anche nel frammento del prologo dell'*Alexander*; nel caso della *Medea* il motivo del ripristino del corretto svolgimento degli eventi è forse da rintracciare nell'influsso di teorie filosofiche⁵⁰, nelle critiche dei grammatici allo *hysteron proteron* del modello greco, nel semplice desiderio di chiarezza, o forse è da imputare a tutte queste ragioni insieme. Dunque la narrazione della *Medea* enniana prende le mosse da lontano, dall'abbattimento dei tronchi destinati a costruire la nave Argo, rammentato come *πρώτη αἰτία*; Ennio menziona, poi, la

48 Cfr. FANTUZZI 1989, p. 124.

49 BILIŃSKI 1952, vol. I, p. 88, pensa che Ennio abbia tagliato la menzione delle Simplegadi perché esse sarebbero state ignote al pubblico romano. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, si tratta di un'ipotesi che sottovaluta indebitamente le possibilità del pubblico romano.

50 RÖSER 1939, p. 4, vede riflesso nel cambiamento effettuato da Ennio l'influsso di una tradizione filosofica ben precisa, quella stoica, che si era appropriata del tema del lamento per le sventure di Medea per enunciare la propria dottrina delle cause, secondo cui era necessario elencare gli avvenimenti secondo l'esatta successione temporale. Pertanto, se valida è la tradizione filosofica individuata da Röser, non si possono però ignorare le osservazioni di LEO 1912², pp. 98-99. Gli argomenti di Röser non servono infatti a confutare l'ipotesi di Leo, poiché alla luce della sua interpretazione non si spiega come si possa intendere l'espressione dello scoliasta «ὁ δὲ Τιμαχίδας τὸν τρόπον [τῆς ποιήσεως] ἀγνοήσας ποιητικὸν ὄντα» (cfr. anche GUALANDRI 1965, pp. 402-403).

costruzione della nave e sintetizza l'impresa degli Argonauti. Soltanto a questo punto viene nominata per la prima volta la protagonista della tragedia, Medea.

Altra è la questione dell'omessa menzione delle isole, riguardo cui bisogna forse percorrere un'altra strada. Per quanto il passaggio attraverso le Simplegadi sia espressamente presentato come difficoltà somma in Apollonio Rodio⁵¹, è possibile che Ennio non percepisse alla stesso massimo grado l'importanza data dagli antecedenti greci all'ostacolo da superare, visto come nucleo narratologico e tematico primario. Mi indirizza verso questa supposizione l'esame delle successive testimonianze latine: in Sen. *Med.* 453-458 e Ov. *epist.* 12. 121-126, infatti, l'attraversamento delle Simplegadi appare come una delle molte avventure occorse durante il viaggio degli Argonauti; in Ovidio, nella fattispecie, le Simplegadi sono menzionate da Medea insieme a Scilla e Cariddi nella descrizione del viaggio di ritorno dalla Colchide; addirittura, nell'epistola ovidiana è applicato al viaggio di ritorno quello che era un catalogo topico in elegia: la rassegna convenzionale dei pericoli del mare, frequente nel 'viaggio degli amanti' elegiaco, a sua volta modellata in parte sull'itinerario argonautico⁵².

Quanto alla trasformazione della πέρκη euripidea (v. 4) in abete (v. 2)⁵³,

51 Nel proemio delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (vv. 1-4) erano affiancati, quali elementi culminanti e sintesi emblematica dell'impresa argonautica, la conquista del vello d'oro ed il passaggio attraverso le Simplegadi. D'altra parte, nel corso del secondo libro delle *Argonautiche*, le Simplegadi saranno espressamente presentate come la difficoltà somma, superata la quale gli Argonauti potranno tranquillizzarsi circa il buon esito della loro spedizione – così nella profezia di Fineo (vv. 411-425), così anche nel discorso con cui il timoniere Tifi rinfranca Giasone subito dopo il terribile passaggio (vv. 611-618).

52 Cfr. Catull. 64. 156; Prop. 2. 26. 35 e sgg., in particolare 39-40 e 53-54; Ov. *am.* 2. 16. 21-26; *id. am.* 2. 11. 17-22.

53 Le fonti che tramandano in forma più o meno completa ed esatta il v. 2 del frammento ennio, o eventualmente una sua parafrasi, sono molteplici (*Rhet. Her.* 2. 22. 34; Cic. *inv.* 1. 91; *id. nat.* 3. 75; *id. fat.* 34-35; *id. top.* 61; Varro *ling.* 7. 33; Quint. *inst.* 5. 10. 84; Iul. Vict. *rhet.* p. 60. 2; Don. Ter. *Phorm.* 157. 4; Schol. Stat. *Theb.* 5. 336; Prisc. *gramm.* 2. 320. 15; *ibid.* 3. 423. 35): queste oscillano in linea di massima tra il singolare «caesa [...] abiegna [...] trabes» e il plurale «caesae [...] abiegnae [...] trabes». Secondo JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 352, le lezioni plurali che si leggono nei codici della *Rhet. Her.* e nelle opere di Cicerone si spiegherebbero con l'*usus* tipico dei retori o degli intellettuali *amateurs* di citare a memoria. Spia di questo modo di procedere potrebbe essere, ad esempio, l'incompletezza della citazione del v. 2 in Cic. *inv.* 1. 91 (i manoscritti non riportano l'aggettivo «abiegnae»). Al contrario, Varrone e Prisciano *gramm.* 2. 320. 15, (dipendente da Varrone secondo VAHLEN 1903², p. 164), che riportano il singolare «caesa [...] abiegna [...] trabes», sarebbero fonti più affidabili, poiché l'esame di un testo operato da un *grammaticus*, dunque da un 'addetto ai lavori', è certo più accurato e preciso (in realtà non sempre). I moderni editori si dividono tra «caesa accidisset abiegna ad terram trabes» (così

l'innovazione di Ennio rispetto al modello risulta particolarmente appariscente, tanto più che in questo caso invece essa restò un *unicum* anche nell'ambito della successiva tradizione letteraria latina: Catullo stesso adotterà nuovamente l'elemento della *pinus*⁵⁴, coerentemente con il dettato euripideo e con larga parte della tradizione greca; in legno d'abete si conserveranno i soli remi⁵⁵. All'*exemplum* di Catullo obbediranno, tra gli altri, Orazio⁵⁶, Properzio⁵⁷, Ovidio⁵⁸ e Seneca⁵⁹. Qual è, dunque, il senso della trasformazione enniana? A proposito della resa enniana del greco *πεύκη*, il *ThGl* VII 1025 s.v.. A riporta la fugace osservazione «minus proprie Ennius abietem interpretatus»; ciò farebbe pensare alla svista di un traduttore poco scrupoloso o che ignorava che in greco la parola per 'abete' è *ἐλάτη*⁶⁰. Similmente, non esclude che si tratti di un banale errore Richard F. Thomas⁶¹. Per Denys L. Page⁶², quella del poeta latino è una scelta intenzionale ed eloquente: poiché in Grecia le navi da guerra erano costruite con

JOCELYN 1969²) e «caesa accedisset abiegna ad terram trabes» (oltre a RIBBECK 1897³ e VAHLEN 1903², stampano così il verso DIEHL 1961⁵; ERNOUT 1957²; KAYSER 1854, editore della *Rhet. Her.*), tra «caesae accedisent abiegnae ad terram trabes» (WARMINGTON 1935) e «caesae accidissent abiegnae ad terram trabes» (TRAGLIA 1986 e prima di lui gli editori della *Rhet. Her.* MARX 1923²; BORNECQUE 1944; CAPLAN 1954).

Ritengo che la lezione genuina sia il singolare «caesa accidisset abiegna ad terram trabes»; il plurale che troviamo nella gran parte delle fonti può essere dovuto alla seguente ragione: la forma di nominativo singolare *trabes*, che coincide con la forma di nominativo-accusativo plurale (cfr. NW I §40, p. 213), è più antica e rara rispetto a *trabs*. Lettori e scribi poco colti, o semplicemente vissuti in un'epoca in cui il nominativo singolare *trabes* era divenuto di più sporadico uso, potrebbero aver inteso proprio il singolare «trabes» di Ennio come un plurale e, come conseguenza di tale confusione, «caesa», «accidisset» e «abiegna» si sarebbero corrotti rispettivamente in «caesae», «accidissent» e «abiegnae»; così si spiegherebbe in maniera piuttosto plausibile come la lezione plurale (*facilior*) sia divenuta la più diffusa.

54 Cfr. Catull. 64. 1.

55 Cfr. Catull. 64. 7 «abiegnis [...] palmis».

56 Cfr. *epod.* 16. 57.

57 Cfr. 3. 22. 14.

58 Cfr. *am.* 2. 11. 2. In *Ov. epist.* 12. 8 («Pelias arbor», con metonimia *arbor* = *navis*) Medea non sceglie tra il pino di Euripide e l'abete di Ennio, ma si assesta su una posizione neutrale.

59 Cfr. *Med.* 336. Per altri passi in cui si attesta che la nave degli Argonauti è costruita con legno di pino, cfr. JOCELYN 1969² *ad loc.*, pp. 352-353.

60 Dai controlli effettuati non risulta alcun caso in cui *πεύκη* possa indicare l'abete né *abies* il pino. Nelle glosse *pinus* è chiosato con *πίτυς* ο *πεύκη*, mentre *abies* con *ἐλάτη*; cfr. *CGL* II 151, 4 «pinus *πιτυς* · *πεύκη*»; *ibid.* II 489, 22 «pinus *πεύκη*» (cfr. anche III 26, 12; III 358, 15; III 397, 4; III 428, 34); II 3, 35 «abies *ελατή*» (cfr. anche *ibid.* III 26, 34; III 191, 60; III 300, 66; III 358, 63; III 517, 47).

61 Cfr. THOMAS 1982 p. 148 n. 13.

62 Cfr. PAGE 1938 *ad Eur. Med.* 2, p. 63.

legno d'abete e quelle mercantili con legno di pino⁶³, Ennio avrebbe ritenuto poco consono il legno di pino per la nave Argo; riprende queste considerazioni Henry D. Jocelyn⁶⁴, secondo il quale una nave costruita con legno di abete avrebbe suggerito al pubblico l'idea una spedizione militare, mentre una nave costruita con legno di pino avrebbe certamente ridotto la grandezza dell'impresa. Queste ultime due tesi sembrano trovare conforto in un passo di Teofrasto, dove si parla dei legnami adoperati nei cantieri navali⁶⁵:

Ἐλάτη μὲν οἶν καὶ πεύκη καὶ κέδρος, ὡς ἀπλῶς εἰπεῖν, ναυπηγήσιμα· τὰς μὲν γὰρ τριήρεις καὶ τὰ μακρὰ πλοῖα ἐλάτινα ποιοῦσι διὰ κουφότητα, τὰ δὲ στρογγύλα πεύκινα διὰ τὸ ἀσαπές· ἔνιοι δὲ καὶ τὰς τριήρεις διὰ τὸ μὴ εὐπορεῖν ἐλάτης. Οἱ δὲ κατὰ Συρίαν καὶ Φοινίκην ἐκ κέδρου· σπανίζουσι γὰρ καὶ πεύκης [...].⁶⁶

Quanto asserisce Teofrasto, però, sembra mettere in guardia dal considerare come assoluta la distinzione tra l'uso riservato al legno d'abete e quello riservato al legno di pino: da quel che possiamo dedurre dal passo, infatti, l'uso del legno d'abete per costruire navi da guerra non era diffuso dappertutto come prassi, e anche nella stessa Grecia alcuni ricorrevano per necessità al legno di pino per la realizzazione delle triremi⁶⁷. Oltre a ciò si noti che Catullo, tornando ad usare la *pinus*, non mostra una concezione mercantilistica del viaggio argonautico, bensì eroica.

Per l'uso di «abiegna [...] trabes» in Ennio penso ad un'altra spiegazione:

63 Altri dati in *ThlL* I 93. 72 e sgg.; C. TORR *s.v. navis*, in DAREMBERG, *SAGLIO* 1877-1919, vol. IV. 1, p. 31; CASSON 1971, pp. 212 e sgg.; ROUGÉ 1975, pp. 45-46.

64 Cfr. JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 353.

65 *Hist. plant.* 5. 7. 1. Adotto il testo stabilito da WIMMER 1931.

66 «Dunque l'abete, il pino e il cedro sono, per dirla in breve, adatti alla costruzione di navi; con il legno d'abete, a causa della sua leggerezza, fabbricano le triremi e le grandi imbarcazioni, mentre per costruire le navi mercantili utilizzano il legno di pino poiché non è soggetto a putrefazione; alcuni, però, poiché non riescono a procurarsi il legno d'abete, costruiscono anche le triremi con il legno di pino. Coloro che vivono in Siria e in Fenicia si servono del legno di cedro: infatti lì gli alberi di pino scarseggiano».

67 In Virgilio, ad esempio, sembrerebbe proprio che il legno di pino e quello di abete fossero utilizzati rispettivamente per la costruzione di imbarcazioni mercantili e di navi da guerra: cfr. *ecl.* 4. 38 (il soggetto sembra essere una nave commerciale); *Aen.* 8. 91 (contesto militare). Tuttavia cfr. *Georg.* 2. 440-443 «ipsae [...] silvae / [...] / [...] dant utile lignum / navigiis pinus [...]», dove si sta parlando di imbarcazioni in generale, senza specificare a quale tipologia appartengano, costruite con il legno di pino.

in greco, in particolare nella lingua tragica, è impiegata una sineddوحة per cui ἐλάτη passa a significare ‘nave’⁶⁸, mentre questo traslato non si ritrova mai per πεύκη;⁶⁹ Ennio potrebbe allora aver ancorato all’aggettivo *abiegnus*, che traduceva alla lettera se non una sineddوحة vera e propria la potenzialità di questa figura retorica, tale concetto: l’«abiegna [...] trabes» è *trabes* destinata a diventare nave (cfr. vv. 3-4 «neve inde navis inchoandi exordium / cepisset»)⁷⁰.

Come si è già detto, ai vv. 4-6 Ennio introduce l’etimologia del nome Argo e tramite questo espediente narra sinteticamente dell’impresa degli Argonauti, riprendendo quanto Euripide dice ai vv. 5-6. Secondo il poeta latino, il nome Argo deriverebbe dal suo equipaggio, composto da Argivi. Tra le varie etimologie del nome Argo Ennio sceglie la meno attestata, forse per un mero gusto antiquario o forse perché facilmente adattabile alla lingua latina⁷¹.

Invece altri due frammenti tragici in cui Ennio ricorre all’etimologia (fr. XX 64 Jocelyn «Quapropter Parim pastores nunc Alexandrum vocant»⁷²; fr. XXXV 99 Jocelyn «Andromachae nomen qui indidit recte indidit»⁷³) vengono citati da Varrone (*ling.* 7. 82) per l’impossibilità di essere compresi da un lettore di lingua latina⁷⁴. Da quanto detto, possiamo affermare che Varrone, oltre ad attestare, a mio avviso, che Ennio non opera una rielaborazione del materiale a sua disposizione, testimonia come dato certo che il poeta latino deriva le sue due etimologie direttamente da Euripide.

Questi due esempi sconsigliano dal ritenere che, nel caso di *Argo*, Ennio

68 Cfr. *LSJ* s.v. II. L’uso di ἐλάτη, ‘abete’, in luogo del termine proprio ‘nave’ è tipicamente euripideo e ricorre in passi caratterizzati da un linguaggio elevato: cfr., e.g., Eur. *Alc.* 444; *I. A.* 174; *ibid.* 1322; id. *Ph.* 208-209, tutti contesti lirici.

69 Il termine πεύκη è usato nella lingua tragica per indicare la torcia (Aesch. *Ag.* 288; Soph. *O.* *T.* 214; Eur. *Ion.* 716) e la tavoletta per scrivere (Eur. *I. A.* 39; id. *Hipp.* 1254; cfr. *LSJ* s.v. II.), fatte di legno di pino.

70 Per l’uso traslato di *trabes* = ‘nave’ in Ennio cfr. anche *ann.* 616 «trabes remis rostrata per altum».

71 Per le etimologie di Argo, cfr. *ThGl* II 1909 C s.v.; *ThLL* II, 536. 25-50; ROSATO 2005, pp. 60-61 con bibliografia.

72 «Per questa ragione ora i pastori chiamano Paride ‘Alessandro’» (cioè ‘difensore di uomini’).

73 «Chi mise ad Andromaca tale nome lo fece correttamente» (perché Andromaca ἀνδρὶ μάχεται).

74 TIMPANARO 1996, p. 42 = 2005, p. 124, giudica il rimprovero mosso da Varrone ad Ennio «troppo pedantesco» poiché gli autori latini di teatro presupponevano la conoscenza del greco nel pubblico più colto e nei lettori più istruiti, perciò Ennio poteva sentirsi libero di scegliere di non eliminare, almeno qualche volta, le etimologie dei suoi modelli greci.

abbia elaborato una sua etimologia⁷⁵; è molto più probabile che – come voleva Friederich Leo⁷⁶ – egli attinga da materiale erudito: a questo proposito occorre ricordare lo scolio *ad Hom. Od.* 12. 70, vol. II, p. 535 Dindorf «' Ἀργῶ· [...] ἢ ὅτι τοὺς Ἀργεῖους εἶχε» (= «'Argo': [...] oppure perché portava gli Argivi»).

In realtà, il punto fondamentale non è se Ennio abbia o meno etimologizzato in autonomia, ma osservare che il poeta si inserisce in un dibattito esegetico in pieno clima alessandrino e prende posizione nell'ambito di tale discussione⁷⁷.

In conclusione possiamo affermare che il frammento in questione mantiene in generale l'idea di fondo del passo euripideo di riferimento, anche con esatte corrispondenze verbali e sintattiche, pur senza svolgerne una traduzione letterale: Ennio sfrutta dunque quella tecnica peculiare dei tragici latini arcaici descritta dalla formula ciceroniana «Ennius Pacuvius Accius multi alii, qui non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum»⁷⁸. Perciò, talvolta traduce alla lettera segmenti euripidei, altre volte li rivisita con maggiore libertà; in altri casi ancora, impiega delle sofisticate perifrasi e per conservare e per innovare rispetto al testo originale, fino ad alleggerire e chiarire la complessa impalcatura narrativa del modello.

75 Così BILIŃSKI 1952, pp. 89-90, seguito da JOCELYN 1969² *ad loc.*, p. 354; BIONDI 1980, p. 130 n. 15. Ma che «Argivi» nel senso di 'Greci' in generale sia 'tipicamente latino' è naturalmente smentito dall'uso nello stesso senso di Ἀργεῖου sia nell'*Iliade* che nell'*Odissea*.

76 Cfr. LEO 1912², p. 98.

77 Catullo si riferirà a sua volta ad Ennio nel carme 64 (vv. 4-6), dove sembra quasi correggere e completare la spiegazione del suo predecessore alludendo ad un'altra soluzione etimologica: «cita [...] puppi» (v. 6); che il nome Ἀργῶ derivi dall'aggettivo ἀργός, 'veloce', è una delle ipotesi etimologiche rinvenibili nelle fonti tramandateci dall'antichità. La spiegazione etimologica suggerita da Ennio sembra conservarsi in Cic. *Arat.* 277 e Manil. 1. 694.

78 Cic. *Acad.* 1. 11: «Ennio, Pacuvio, Accio ed i molti che espressero non le parole ma l'essenza dei poeti greci». Cfr. anche DEGIOVANNI 2008, p. 403 n. 3.

Riferimenti bibliografici

ACHARD 1989

G. Achard, *Rhétorique à Hérennius*, texte établi et traduit, Paris, Les Belles Lettres 1989

ARCELLASCHI 1990

A. Arcellaschi, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome, Publications de l'École française de Rome 1990

ARKINS 1982

B. Arkins, *Tradition reshaped: Language and Style in Euripides' Medea 1-19, Ennius' Medea exul 1-9, Catullus 64. 1-30*, «Ramus» XI (1982), pp. 116-133

AUSTIN 1988³

R. G. Austin, *Cicero. Pro M. Caelio Oratio*, Third Edition edited with Introduction and Commentary, Oxford, Oxford University Press 1960³ (1956², 1933¹)

BESSONE 1997

F. Bessone, *P. Ovidi Nasonis Heroidum Epistula XII. Medea Iasoni*, Firenze, Le Monnier 1997

BETTINI 1979

M. Bettini, *Poeta ellenistico*, in *Studi e note su Ennio*, Pisa, Giardini 1979, pp. 85-87

BILIŃSKI 1952

B. Biliński, *De veterum tragicorum Romanorum notiis geographicis observationes*, in *Tragica*, voll. I-II, Wrocław, Nakl. Wrocławsk Towarsz Nauk 1952, pp. 84-91

BIONDI 1980

G. G. Biondi, *Mito o mitopoiesi?*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» V (1980), pp. 125-144

BORNECQUE 1932

H. Bornecque, *Rhétorique à Hérennius*, Paris, Les Belles Lettres 1932

BRINK 1972

C. O. Brink, *Ennius and the Hellenistic Worship of Homer*, «The American Journal of Philology» XCIII (1972), pp. 547-567

CALBOLI 1969

G. Calboli, *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, introduzione, testo critico e commento, Bologna, Pàtron 1969

CAPLAN 1954

H. Caplan, [*Cicero*]. *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, with an English translation by H. Caplan, London - Cambridge, Heineman (Harvard University Press) 1954

- CASSON 1971
W. L. Casson, *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Princeton, Johns Hopkins University Press 1971
- CLASSEN 1992
C. J. Classen, *Ennius: ein Fremder in Rom*, «Gymnasium» XCIX (1992), pp. 121-145
- DAREMBERG, SAGLIO 1877-1919
Ch. Daremberg et E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, voll. I-X. 1, Paris, Hachette 1877-1919
- DEGIOVANNI 2008
L. Degiovanni, *Il vertere di Ennio: due note alle Eumenides*, in P. Arduini, S. Audano, A. Borghini, A. Cavarzere, G. Mazzoli, G. Paduano, A. Russo (a c. di), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, voll. I-II, Roma, Aracne 2008, pp. 403-412
- DIEHL 1961⁵
E. Diehl, *Poetarum Romanorum veterum reliquiae*, Berlin, de Gruyter 1961⁵ (1954⁴; 1935³; 1911²; 1909¹)
- DIGGLE 1981-1994
J. Diggle, *Euripidis fabulae*, voll. I-III, Oxford, Clarendon Press 1981-1994
- DONDONI 1958
L. Dondoni, *La tragedia di Medea. Euripide e i poeti arcaici latini*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Classe di Lettere, Scienze morali e storiche» XCII (1958), pp. 84-104
- ERNOUT 1957²
A. Ernout, *Recueil de textes Latins archaïques*, Paris, Klincksieck 1957² (1916¹)
- FANTUZZI 1989
M. Fantuzzi, *La censura delle Simplegadi: Ennio, Medea, fr. I Jocelyn*, «Quaderni urbinati di cultura classica» n. s. XXXI (1989), pp. 119-129
- FISCHER 1973
E. Fischer, *Amor und Eros. Eine Untersuchung des Wortfeldes Liebe im Lateinischen und Griechischen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag 1973
- FRÄNKEL 1932
E. Fränkel, *Zur Medea des Ennius*, «Hermes» LXVII (1932), pp. 355-356
- GALASSO, MONTANA 2004
L. Galasso e F. Montana, *Euripide, Medea*, Milano, Einaudi Scuola 2004
- GARDNER 1958
R. Gardner, *Cicero. The Speeches: Pro Caelio, De provinciis consularibus, Pro Balbo*, London, Heinemann 1958
- GRILLI 1965
A. Grilli, *Studi enniani*, Brescia, Paideia 1965

GUALANDRI 1965

I. Gualandri, *Problemi di stile enniano*, «Helikon» V (1965), pp. 390-410

HOFMANN, SZANTYR 1965

J. B. Hofmann und A. Szantyr, *Lateinische Syntax und Stilistik*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1965

JOCELYN 1969²

H. D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius. The Fragments*, Edited with an Introduction and Commentary, Cambridge, Cambridge University Press 1969² (1967¹)

KAYSER 1854

C. L. Kayser, *Cornifici Rhetoricorum ad C. Herennium libri quattuor*, Lipsiae, B. G. Teubner 1854

LENNARTZ 1994

K. Lennartz, *Non verba sed vim. Kritisch-exegetische Untersuchungen zu den Fragmenten archaischer römischer Tragiker*, Stuttgart und Leipzig, B. G. Teubner 1994

LEO 1912²

F. Leo, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin, Weidmann 1912² (1895¹)

MARX 1923²

F. Marx, *Incerti auctoris de ratione dicendi ad C. Herenium libri IV*, Lipsiae, B. G. Teubner 1923² (rist. con correzioni e aggiunte a c. di W. Trillitzsch, Lipsiae, B. G. Teubner 1964; 1894¹)

MASLOWSKY 1995

T. Maslowsky, *M. Tulli Ciceronis scripta quae mansuerunt omnia. Orationes in P. Vatinius Testem, Pro M. Caelio*, Stuttgart und Leipzig, B. G. Teubner 1995

MASTRONARDE 2002

D. J. Mastronarde, *Euripides, Medea*, New York, Cambridge University Press 2002

METTE 1964

H. J. Mette, *Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964)*, «Lustrum» IX (1964), pp. 1-211

MONACO 1950

G. Monaco, *Sul prologo della Medea di Ennio*, «Studi italiani di filologia classica» n. s. XXIV (1950), pp. 249-253

PAGE 1938

D. L. Page, *Euripides, Medea. The Text edited with Introduction and Commentary*, Oxford, Clarendon Press (Oxford University Press) 1938

PEASE 1935

A. S. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber quartus*, Cambridge, Harvard University Press 1935

- PELLUCCHI 2004
T. Pellucchi, *Il prologo della Medea come paradigma teatrale: il caso di Fedro IV 7*, «Aevum Antiquum» IV (2004), pp. 229-251
- PIAZZI 2007
L. Piazza, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistula VII. Dido Aeneae*, Firenze, Le Monnier 2007
- PLASBERG, AX 1938
O. Plasberg und W. Ax, *M. T. Cicero. De divinatione, De fato, Timaeus, Lipsiae*, B. G. Teubner 1938
- RACKHAM 1976-1982
H. Rackham and E. W. Sutton, *M. T. Cicero. De oratore, Partitiones oratoriae, Paradoxa Stoicorum, De fato*, voll. I (with an English translation by E. W. Sutton, completed with an introduction by H. Rackham)-II (with an English translation by H. Rackham), London - Cambridge, Heinemann (Harvard University Press) 1976-1982
- RIBBECK 1897³
O. Ribbeck, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta. Tragicorum Latinorum reliquiae*, Lipsiae, B. G. Teubner 1897³ (1871², 1852¹)
- ROSATO 2005
C. Rosato, *Euripide sulla scena latina arcaica. La Medea di Ennio e le Baccanti di Accio*, Lecce, Pensa Multimedia 2005
- RÖSER 1939
W. Röser, *Ennius, Euripides und Homer*, Diss. Freiburg i. Br., Würzburg-Aumühle, K. Trilisch 1939
- ROUGÉ 1975
J. Rougé, *La marine dans l'Antiquité*, Paris, Presses Universitaires de France 1975
- SCHWARTZ 1887-1891
E. Schwartz, *Scholia in Euripidem*, voll. I-II, Berolini, Georg Reimer 1887-1891
- SEELE 1995
A. Seele, *Römische Übersetzer. Nöte, Freiheiten, Absichten. Verfahren des literarischen Übersetzens in der griechisch-römischen Antike*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995
- SKUTSCH 1986²
O. Skutsch, *The Annals of Q. Ennius*, Edited with Introduction and Commentary, Oxford, Clarendon Press 1986² (1985¹)
- TERZAGHI 1928 = 1963
N. Terzaghi, *La tecnica tragica di Ennio*, «Studi italiani di filologia classica» VI (1928), pp. 175-196 [rist. in id., *Studia Graeca et Latina (1901-1956)*, voll. I-II, Torino, Bottega d'Erasmus 1963, pp. 806-827]

- THOMAS 1982
R. F. Thomas, *Catullus and the Polemics of the Poetic Reference (Poem 64. 1-18)*, «American Journal of Philology» CIII (1982), pp. 144-164
- TIMPANARO 1996 = 2005
S. Timpanaro, *Dall'Alexandros di Euripide all'Alexander di Ennio*, «Rivista di filologia e istruzione classica» CXXIV (1996), pp. 5-70 (rist. in id., E. Narducci - P. Carrara - G. Ramires - A. Russo [a c. di], *Contributi di filologia greca e latina*, Firenze, Smerl 2005, pp. 91-153)
- TRAGLIA 1986
A. Traglia, *Poeti latini arcaici*, vol. I, Torino, Utet 1986
- TRAINA 1957-1958 = 1974²
A. Traina, *Sul vertere di Cecilio Stazio*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze morali e Lettere» CXVI (1957-1958), pp. 385-393 (rist. in id., *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1974² [1970¹], pp. 41-53)
- TRAINA 1979 = 1975-1998b
A. Traina, *Due note a Seneca tragico*, «Maia» XXXI (1979), pp. 273-276 [rist. in id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, voll. I-V, Bologna, Pàtron 1975-1998, pp. 123-132]
- VAHLEN 1903²
J. Vahlen, *Ennianae poesis reliquiae*, Lipsiae, B. G. Teubner 1903² (1854¹)
- WARMINGTON 1935-1936
E. H. Warmington, *Remains of Old Latin*, newly edited and translated, voll. I-II, London - Cambridge, Harvard University Press 1935-1936
- WILLIAMS 1968
G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, Clarendon Press 1968
- WILLS 1996
J. Wills, *Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion*, Oxford, Clarendon Press 1996
- WIMMER 1931
F. Wimmer, *Theophrasti Eresii opera quae supersunt omnia*, Paris, Didot 1931
- WÜLFING-VON MARTITZ 1972
P. Wülfing-von Martitz, *Ennius als Hellenistischer Dichter*, in O. Skutsch (hrsg.), *Ennius. Sept exposés suivis de discussions* par O. Skutsch, H. D. Jocelyn, J. H. Waszink, E. Badian, J. Untermann, P. Wülfing-von Martitz, W. Suerbaum, Genève et Vandœuvres, Fondation Hardt, 1972, pp. 253-289
- ZETZEL 1983
J. E. G. Zetzel, *Catullus, Ennius, and the Poetics of Allusion*, «Illinois Classical Studies» VIII (1983), pp. 251-266.





THE STATUE OF HERCULES
BY PHIDIAS
IN THE MUSEUM OF THE
ACADEMY OF ATHENS

Olimpio Musso

A proposito di un bronzo del museo archeologico di Cordova: ermafrodita o cinedo?

A small bronze in the Archaeological Museum of Cordoba has been wrongly interpreted as a hermaphrodite. The article maintains that it is instead a cinaedus (effeminate male dancer).

Correva l'anno di grazia 2003. Settembre, nel periodo del cosiddetto *veranillo del membrillo* cordovese, era degno dell'estate più calda che uom si ricordasse. Mi trovavo a Cordova, dove ero andato per inaugurare la mostra su *El teatro romano. La puesta en escena*. Pur sofferente per l'esagerato caldo, non volli perdermi l'occasione di visitare una delle città più affascinanti del mondo. E capitai nello splendido museo archeologico, dove venni accolto dalla cortesia andalusa della Direttrice Lola Baena Alcántara. In quella sede, ricca di pregiatissimi pezzi iberici, romani e arabi dovevo fare un incontro inaspettato. Dentro una vetrinetta si parò innanzi ai miei occhi uno dei bronzetti romani più belli che avessi mai visto. Immediatamente riconobbi un danzatore, forte dell'esperienza di oltre un anno passato a sviscerare i documenti figurativi del teatro rappresentato. Lo slancio della danza era riconoscibile dalla posizione delle gambe e dalla torsione del busto. Le braccia purtroppo mancavano. Sulla natura del soggetto rappresentato, un cinedo nel senso proprio di ballerino, non avevo dubbi. Mi sporsi a leggere il cartellino illustrativo per avere la conferma della mia impressione, ma con mia somma sorpresa constatai che il soggetto era interpretato in modo diverso: un *hermafrodita*! Mi ero dunque sbagliato? Riguardai attentamente la statuetta alla ricerca degli attributi tipici di un ermafrodita, che sono sesso maschile e seni femminili. Mi pareva di ricordare la descrizione di un *hermafrodita de mármol* fatta dall'ispano Marcial: «Él entró varón en la fuente; y salió varón y hembra. En una parte se parece a su padre, y en todo lo demás a su madre». Del resto tutti

gli ermafroditi che si conoscono, dalle statue agli affreschi pompeiani, mostrano chiaramente i segni distintivi del maschio e della femmina nello stesso tempo. Non vedevo tracce di seno femminile. Esternai i miei dubbi alla Direttrice del museo, la quale mi promise che mi avrebbe fornito la bibliografia sul bronzetto. Me ne tornai in Italia col dubbio. Dovevo andare a fondo alla faccenda: *cinedo* o *hermafrodita*? La qualità dell'opera meritava una ricerca più approfondita. Pochi giorni dopo il mio rientro in patria mi arrivò un plico con gli articoli sul tema, redatti con impegno e ampiezza. Mi buttai a capofitto nella lettura. La conclusione degli archeologi che avevano studiato il pezzo era che si trattava di un hermafrodita di tipo efebico. Ben strano ermafrodita è quello mutilo di seni. L'ipotesi che si potesse trattare di un cinedo non era ventilata da nessun autore. Probabilmente nessuno aveva pensato a un cinedo, perché tale termine – com'è risaputo da vari e ben noti passi di Catullo e compagni – è preso nel significato di *pathicus*. Mi esima il lettore dalla traduzione. Ma il significato proprio di cinedo era un altro, come bene dice un erudito tedesco, W. Kroll, nell'articolo 'Kinaidos' della celebre *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* del 1921 e cioè «Tänzer» «ballerino». I cinedi erano dei ballerini che, come ci informa uno scrittore latino del quarto secolo d.Cr., Firmico Materno, venivano impiegati nelle parti finali degli antichi spettacoli teatrali. Avevano un corpo effeminato ed erano spesso dei *pathici*. San Gerolamo, il grande Padre della Chiesa, verso il 400 d.Cr. metteva in guardia il cristiano: «Non passeggi al tuo fianco un procuratore dai capelli arricciati, non un attore travestito da donna, non la dolcezza avvelenata di un cantore diabolico, non un giovane depilato e vezzoso». Questo avvertimento (*ne nos inducas in tentationem*) ben si adatterebbe al personaggio riprodotto nel bronzo cordovese. Un bronzo raffigurante un cinedo o danzatore si trova nell'Antikensammlung di Berlino ed è stato recentemente in mostra a Milano (2003-2004). Se ne può vedere una bella fotografia nel catalogo che cito nell'appendice bibliografica. La studiosa che ha redatto il commento, Serena Baldini, così scrive: «Spesso messo in relazione con altri bronzetti di danzatrici e danzatori il nostro esemplare è una testimonianza raffinata del grande successo che l'arte di tradizione ellenistica ebbe a Roma, dove intere compagnie di *sal-tatores* e *saltatrices* si esibivano in vari luoghi pubblici e privati in spettacoli di vario genere».

Alla luce di queste considerazioni mi pare indubbio che il bronzo del Museo Archeologico di Cordova raffiguri un cinedo ed è, va detto e ripetuto, tra i più belli tra quanti ci sono rimasti dell'antichità: un vero capolavoro.



Riferimenti bibliografici

W. KROLL, voce 'Kinaidos' in *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft* XXI,1 (1921), colonne 459-462

FIRMICUS MATERNUS, *Mathesis*, VI, 31,39

M. VALERIUS MARTIALIS, *Epigrammaton Liber XIV*, CLXXIV

AA.VV., *Pompei. Pitture e mosaici*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003: vol. III p. 618 illustrazione 89, p. 1025 illustrazione 110; vol. V p.326 illustrazione 31; vol. VI pp. 78-79 illustrazione 191

AA.VV., *Catalogo della Mostra 387 d.C. Ambrogio e Agostino: le sorgenti dell'Europa*, Milano 8 dicembre 2003-2 maggio 2004, Edizioni Olivares 2003, p. 112; p.289 illustrazione 148, p. 385



**Edipo ed Ercole: la traccia del modello
sofocleo nel finale dell'*Hercules Oetaeus***

The aim of this article is to suggest that the part of the *Hercules Oetaeus* that deals with Hercules' death and apotheosis (which finds no correspondent in Sophocles' *Trachiniae*) is inspired by the final section of the *Oedipus Coloneus*, with regard both to the dramatic structure and to specific themes. The similarities between the representations of Hercules' and Oedipus' deaths are primarily grounded on the fact that they are both depicted as extraordinary events: they are faced by the two heroes with superhuman serenity and composure, and they lead to their final transfiguration into deities. Furthermore, many correspondences of characters and situations between *HO* and *OC* suggest that the author of the *HO* meant to apply to Hercules the same dramatic pattern that Sophocles had used for Oedipus: as the *Oedipus Rex* represents the past of the *OC*, Seneca's *Hercules Furens* provides the past – always consciously implied – for the *HO*; the first tragedy deals with the ruin of a hero who was unanimously considered a saviour, the second one with his redemption and definitive rehabilitation as guardian god of the human beings.

Il più evidente modello greco dell'*Hercules Oetaeus*, tragedia attribuita a Seneca dalla tradizione manoscritta ma di dubbia autenticità¹, è costituito dalle *Trachinie* di Sofocle, che drammatizzano il medesimo segmento mitico (la morte di Ercole per effetto della veste venefica a lui inviata dall'inconsapevole moglie Deianira, che si uccide per il rimorso)². Nelle *Trachinie*, tuttavia, non sono

1 Il dibattito sull'autenticità è ancora aperto: la paternità senecana ha avuto autorevoli sostenitori, fra cui ROZELAAR 1985 e NISBET 1995, ma è stata negata, tra gli altri, da FRIEDRICH 1954, AXELSON 1967 e ZWIERLEIN 1986, sulla base di anomalie linguistiche e stilistiche presenti nell'opera. Contro l'attribuzione a Seneca propendo anch'io, anche se non condivido interamente le argomentazioni dei tre filologi citati. In particolare, per quanto riguarda la datazione dell'opera, non mi sembrano dirimenti gli indizi di lingua tarda individuati da Zwierlein e sono incline a ritenere che la tragedia non sia di molto successiva a Seneca (probabilmente d'età flavia).

2 I punti di contatto più significativi tra le due tragedie sono da individuare, a livello struttu-

comprese all'interno della rappresentazione scenica né la morte né l'apoteosi di Ercole: il dramma si conclude infatti con l'uscita di scena dell'eroe in agonia, che viene portato via su una barella, in direzione del monte Eta, e nemmeno vi è accenno alcuno alla sua successiva divinizzazione³. L'*Oetaeus* coincide dunque con la vicenda rappresentata nell'ipotesto sofocleo soltanto fino al quarto atto. L'unico precedente letterario, a noi pervenuto integralmente, relativo alla morte e apoteosi di Ercole⁴ è costituito dal racconto ovidiano del nono libro delle *Metamorfosi*, ed è sul confronto con questo testo, unitamente a singoli temi propri del genere epico (in particolare di Lucano e di Stazio), che si concentrano i non numerosi studi letterari dedicati all'*Oetaeus*⁵. Se i parallelismi con Ovidio

rale, nella costruzione drammatica bipartita (la prima parte è incentrata sulla vicenda tragica di Deianira, e si conclude con il suicidio della donna, a metà dell'azione, mentre la seconda parte è incentrata sul personaggio di Ercole), e, a livello testuale, nella notevole vicinanza, quasi una libera traduzione, tra due sezioni, rispettivamente la scena in cui Deianira sperimenta il filtro di Nesso (cfr. *Trach.* 663 sgg. con *HO* 706 sgg.) e il lamento di Ercole sofferente (cfr. *Trach.* 1089 sgg. con *HO* 1235 sgg.).

3 Dal momento che l'apoteosi di Ercole è un dato mitico consolidato, almeno a partire dal VI sec. a.C., alcuni studiosi non hanno ritenuto possibile che Sofocle si sia discostato così radicalmente dalla tradizione, rappresentando Ercole soltanto come uomo sofferente e abbattuto dal destino, senza alcun riscatto della sua natura eroica, e hanno cercato di trovare nel testo delle *Trachinie* allusioni alla sua futura apoteosi (si veda il prospetto riassuntivo dei passi in questione e dei relativi riferimenti bibliografici in HAHNEMANN 1999, pp. 68-69). Al di là delle speculazioni dei critici, resta comunque indubbio il fatto che Sofocle abbia voluto concludere la sua tragedia nel momento più 'negativo' della vicenda di Ercole e abbia deliberatamente omesso la parte 'eroica' del suicidio sulla pira e della successiva apoteosi (cfr. in proposito DI BENEDETTO 1988², pp. 158 sgg.).

4 Sembra essere esistita, tuttavia, almeno una tragedia che mettesse in scena la morte di Eracle sul monte Eta, come risulta dalla testimonianza del fr. trag. adesp. 653 K.-Sn. (*TrGF* II, pp. 225-229), un frammento papiraceo (contenente 60 trimetri giambici ampiamente lacunosi) che riporta parte di un discorso di Eracle morente sulla pira, nel quale l'eroe rievoca le proprie imprese. Nei frustoli di testo rimasti si scorgono alcune corrispondenze con passi dell'*Oetaeus*, che rimandano per lo più al tema topico del catalogo delle fatiche di Eracle: si vedano in proposito CATAUDELLA 1966 e ALFONSI 1966. La prima questione posta dal testo papiraceo è quella della sua datazione e possibile attribuzione. Ha avuto scarso seguito la proposta di Cataudella di assegnare il frammento agli *Eraclidi* di Eschilo, sulla base della supposizione che questi ultimi trattassero non l'argomento degli *Eraclidi* di Euripide, ma quello delle *Trachinie* sofoclee (secondo un'ipotesi formulata da ZIELINSKI 1921 e 1925, pp. 90-112). Entrambe le ipotesi sono ormai abbandonate: l'orientamento prevalente è quello di attribuire il frammento a un ignoto dramma ellenistico: cfr. TURNER 1962, pp. 27-32; LLOYD-JONES 1963, pp. 438-439; KANNICHT-SNELL 1981, pp. 225-229. Recentemente, LÓPEZ CRUCES 2004 e 2008 ne ha proposto l'attribuzione all'*Herakles* di Diogene il Cinico.

5 Cfr. in part. WALDE 1992, pp. 72 sgg. e DI FIORE 2000, pp. 160 sgg. Alle corrispondenze interne al *corpus* senecano, per quanto riguarda la rappresentazione dell'apoteosi di Ercole, è de-

riguardano primariamente la lingua poetica e si concretizzano soprattutto nella ripresa di singoli nessi espressivi⁶, credo che, sul piano più propriamente strutturale, l'intera costruzione drammatica di questo finale presupponga, come già avveniva nella parte precedente, un *pattern* teatrale, anch'esso sofocleo, e precisamente l'esodo dell'Edipo a *Colono*, che l'Autore rielabora e adatta a una nuova prospettiva ideologica, secondo un approccio per certi aspetti simile a quello che aveva in precedenza caratterizzato le sue riprese nei confronti dell'ipotesto delle *Trachinie*. La mia ipotesi si basa su un'analisi sia dell'articolazione complessiva di queste scene finali che su più circostanziate corrispondenze, come cercherò qui di seguito di evidenziare.

Una significativa rete di analogie è anzi tutto rilevabile, a livello sia tematico che di macrostrutture drammatiche, nelle specifiche modalità con cui le morti di Edipo ed Ercole vengono rappresentate nelle rispettive tragedie. In entrambe le situazioni, infatti, la morte viene orchestrata dal protagonista stesso, e agli occhi di coloro che vi assistono appare come un evento prodigioso, che desta grande stupore, per la serenità con cui i due eroi l'affrontano. Questo tema riceve notevole rilievo sia nella *rhexis* del Messso nell'*Edipo a Colono* che nel corrispondente discorso di Filottete nell'*Oetaeus*: cfr. *OC* 1663-1666 ἀνὴρ γὰρ οὐ στενακτὸς οὐδὲ σὺν νόσοις / ἀλγεινὸς ἐξεπέμπετ', ἀλλ' εἴ τις βροτῶν / θαυμαστός. εἰ δὲ μὴ δοκῶ φρονῶν λέγειν, / οὐκ ἂν παρείμην οἴσι μὴ δοκῶ φρονεῖν («l'uomo se n'è andato senza gemiti, senza dolore, senza sofferenze, come nessun altro mai, oggetto di meraviglia. Se qualcuno pensa che io sia pazzo, non ci tengo che costoro mi credano»); *HO* 1745-1746 «stupet omne uulgu, uix habent flammae fidem: / tam placida frons est, tanta maiestas uiro» («tutta la folla resta meravigliata, a stento le fiamme hanno credibilità: tanto serena è la sua fronte, tanto grande la maestà dell'eroe»). In particolare, ciò che rende a tutti sorprendente lo spettacolo di quella morte (cfr. *OC* 1664-1665 εἴ τις βροτῶν / θαυμαστός con *HO* 1745 «stupet omne uulgu») è l'assenza totale di un tratto

dicato lo studio di PADUANO 2000, che analizza le «tipologie dell'apoteosi» in *Hercules Furens*, *Hercules Oetaeus* e *Thyestes*.

6 In aggiunta ai riferimenti critici di cui sopra alla n. 5, si vedano i confronti raccolti da JAKOBY 1988, pp. 197 sgg.

tipicamente umano (e ‘tragico’) come quello della sofferenza e del lamento: se il Messo sofocleo ricorreva a questo proposito a un duplice nesso negativo che variamente declinava alcuni dei termini tragici più comuni in riferimento alla sfera semantica del dolore (*OC* 1663-1664 οὐ στενακτὸς οὐδὲ σὺν νόσοις / ἀλγεινός), nel corrispondente racconto di Filottete alla rievocazione del silenzio assoluto di Ercole (cfr. *HO* 1731 «nullus erumpit sonus») fa seguito una dotta formulazione che indulge al gusto del paradosso e al compiaciuto sfoggio erudito, secondo tendenze stilistiche ben affermate nell’Autore: il dato del lamento passa da Ercole-vittima al fuoco-carnefice («tantum ingemiscit ignis» v. 1732), e l’inflessibilità dell’eroe («o durum iecur» v. 1732) è ulteriormente posta in risalto grazie al ricorso a un mezzo retorico topico, quello dell’*exemplum* mitico: di certo il gigantesco Tifone, posto su quel rogo, si sarebbe profuso in lamenti («Typho in illo positus immanis rogo / gemuisset» vv. 1733-1734), e così pure il feroce Encelado, che portò sulle sue spalle l’Ossa divelto (vv. 1734-1735). Comune ai racconti dei due testimoni è inoltre la constatazione che lo spettacolo offertosi ai loro occhi presenta aspetti ‘da non credere’: all’osservazione di Filottete secondo cui «vix habent flammae fidem» (*HO* 1745) corrisponde, da parte del messo sofocleo, la consapevolezza di poter essere ritenuto inattendibile, o addirittura pazzo – proprio lui, l’ἄγγελος, il personaggio in tragedia statutariamente veridico –, per l’inverosimiglianza del suo racconto.

Un altro aspetto che accomuna le due situazioni è che la *katastrophé* finale, benché imperniata su un evento luttuoso, è comunque positiva e apportatrice di un messaggio di speranza, in quanto il protagonista diventa un nume benefico per i sopravvissuti e i posteri. Edipo, in cambio dell’impegno a mantenere il segreto sulla sua morte, ha promesso di garantire la protezione di Atene, come ricorda Teseo in *OC* 1764 sgg. καὶ ταῦτά μ’ ἔφη πράσσουντα καλῶς / χῶραν ἔξειν αἰὲν ἄλυπον⁷. E nella preghiera del Coro a Ercole, con cui ha termine l’*Oetaeus*, viene sancita la nuova identità divina di Ercole, nella funzione di protettore dell’intera umanità, degno figlio di Zeus e di lui quasi più forte: cfr. *HO* 1989 sgg. «sed tu [...] ades; / nunc quoque nostras respice terras, / et si qua nouo belua uultu / quatiet populos terrore graui, / tu fulminibus frange trisulcis:

7 «E disse che, se avessi eseguito questo a dovere, la mia terra sarebbe stata per sempre priva di dolore».

/ fortius ipso genitore tuo / fulmina mitte»⁸.

Significativo della consonanza fra i due contesti è anche il fatto che Edipo ed Ercole sono entrambi accompagnati alla morte da un amico, rispettivamente Teseo e Filottete, al quale lasciano un dono, i cui effetti positivi si trasmetteranno al loro popolo: a Teseo la protezione per la sua terra, a Filottete l'arco, che rappresenterà una difesa non solo per il destinatario stesso del dono ma anche, più in generale, per i Greci nella guerra di Troia. Oltre all'amico, accanto al morituro in entrambe le situazioni drammatiche sono introdotte figure femminili, alle quali è affidato il tradizionale elemento trenodico: per Edipo le figlie Antigone e Ismene, nel caso di Ercole la madre Alcmena; a rendere più significativa questa corrispondenza è il fatto che l'introduzione della figura della *mater dolorosa* è una delle maggiori innovazioni dell'Autore rispetto alle tradizioni mitiche relative alla morte di Ercole⁹. Alla fine, tuttavia, in linea con l'atmosfera di speranza che permea la conclusione dei due drammi, i personaggi femminili, persuasi del

8 «Ma tu [...] sii qui presente; anche ora guarda le nostre terre e, se qualche belva di nuovo aspetto sconvolgerà le genti con grande terrore, tu annientala con i fulmini a tre punte: scaglia i fulmini con più forza del tuo stesso genitore».

9 Il finale dell'*Oetaeus* rappresenta l'unica attestazione di una presenza di Alcmena accanto ad Ercole morente. Nelle *Trachinie* Alcmena non è a Trachis, ma vive a Tirinto con una parte dei figli di Eracle, come detto ai vv. 1151-1154 (cfr. DAVIDSON 2001, pp. 552-553); Ovidio nelle *Metamorfosi* la introduce solo successivamente alla morte dell'eroe, mentre racconta a Iole, ormai sposa di Illo, la nascita del figlio (*Met.* IX 273 sgg.). Negli Eraclidi di Eschilo, dove la morte di Ercole sulla pira veniva ricordata in una *rhexis*, alla quale appartengono il fr. 73b Radt (*TrGF* III, pp. 190-191) e, forse, il fr. adesp. 126 K.-Sn. (*TrGF* II, p. 52), vengono menzionati esclusivamente i figli di Eracle, tacciati di viltà per il fatto che non hanno il coraggio di accendere la pira (il motivo è stato trasferito ad Illo, l'unico figlio presente, in Soph. *Trach.* 1203 sgg. e a Filottete in *HO* 1719 sgg.). Più interessante, a questo proposito, è il frammento tragico adespoto 653 K.-Sn. (cfr. *supra* n. 4), nel quale compare, in bocca a Ercole, l'apostrofe ἀλλ' ὦ πάτερ γεραῖέ (v. 58): Turner, Lloyd-Jones e Kannicht-Snell ritengono che qui Ercole si rivolga al padre Anfitrione, che sarebbe quindi in scena. CATAUDELLA 1966, pp. 42-43 pensa invece che l'apostrofe di Eracle sia rivolta al «padre» Zeus: ma risulterebbe assai strano che il dio supremo fosse appellato con un epiteto, «vecchio», che compete ai padri mortali; così sono apostrofati per es. Danao in Aesch. *Suppl.* 177 e 480, Edipo in Eur. *Phoen.* 1532, e ad Anfitrione come a un «vecchio padre» si fa più volte riferimento nell'Eracle di Euripide (cfr. vv. 447, 533, 901, 1259, 1265). Del resto, rientrava nei luoghi tipici del compianto funebre dei giovani – ed è sviluppato ampiamente nel lamento di Alcmena nell'*Oetaeus* – il tema della vecchiaia del genitore, che con la morte del figlio risultava privato di un sostegno affettivo e materiale: nel frammento in questione, l'appello di Eracle all'anziano padre, con funzione patetica, va dunque collegato. Resta tuttavia da verificare la possibilità – che mi sembra non sia stata presa in considerazione dai critici – che si tratti semplicemente di un'apostrofe *in absentia*, secondo un modulo espressivo tutt'altro che raro nel dramma in contesti di forte *pathos*.

fatto che i loro cari hanno avuto una fine prodigiosa, cessano il lamento. Antigone, che avrebbe desiderato portare il proprio compianto alla tomba del padre, a fronte del rifiuto di Teseo, che onora così la promessa fatta allo stesso Edipo in cambio della protezione per la sua terra, pone fine alle sue lamentazioni: ἀλλ' εἰ τὰδ' ἔχει κατὰ νοῦν κείνῳ, / ταῦτ' ἂν ἀπαρκοῖ OC 1768-1769 («Se quello che [*scil.* mio padre Edipo] vuole è questo, basta così»). Allo stesso modo Alcmena termina la trenodia quando l'apparizione *ex machina* di Ercole la convince del suo nuovo statuto divino (HO 1980-1981). Contestualmente alla cessazione dei lamenti, le donne danno una svolta 'operativa' al finale; annunciano infatti il loro intento di andarsene a Tebe, con un progetto preciso: Antigone e Ismene si recheranno a Tebe per tentare di scongiurare la guerra fratricida – progetto, come lo spettatore ben sa, destinato al fallimento (OC 1769-1772) –, Alcmena andrà a Tebe a «cantare che un nuovo dio si è aggiunto ai loro templi» (HO 1981-1982).

A queste analogie tematiche si aggiungono ancora più precise corrispondenze strutturali. L'orchestrazione delle modalità della propria morte inizia, per Ercole come per Edipo, nel momento in cui riconoscono entrambi l'inverarsi di un oracolo che avevano ricevuto relativamente alle circostanze della loro fine. I due eroi chiedono ai rispettivi amici (Filottete/Teseo) di assisterli fino al momento estremo e danno loro precise disposizioni in proposito. In questa fase della tragedia, i due protagonisti vanno incontro a una radicale trasfigurazione: da uomini sofferenti per i colpi del destino, nell'accingersi ad affrontare la morte, abbandonano improvvisamente tutte le loro debolezze, fisiche e psicologiche, e assumono una fermezza e imperturbabilità che li riveste di un'aura sovrumana, addirittura divina, come risulta dal finale.

Ercole comprende che è giunta la fine a lui predestinata quando il figlio Illo gli spiega (ai vv. 1467-1471) che causa della sua morte non è Deianira, che ha agito soltanto come strumento inconsapevole, ma Nesso, il centauro che, colpito mortalmente da una delle frecce avvelenate di Ercole, aveva concepito un piano di vendetta *post mortem* donando a Deianira, come presunto filtro d'amore, il proprio sangue contaminato. Dopo queste rivelazioni Ercole si risollewa dallo stato di prostrazione per il dolore fisico e per l'umiliazione d'essere vittima di

una donna, e comprende che è giunta la fine a lui predetta da una profezia, proveniente da una duplice fonte, l'oracolo di Giove a Dodona e quello di Apollo a Delfi: sarebbe morto per mano di un nemico da lui ucciso, perché non restasse in vita nessuno che avesse vinto Ercole (vv. 1472-1480). A partire da questa presa di coscienza, Ercole si accinge a predisporre per se stesso una morte grandiosa, degna della sua vita, e impartisce le disposizioni ad essa relative (vv. 1481 sgg.): ordina che venga tagliato l'intero bosco del monte Eta per costruire la pira su cui salirà, ancora vivo, e chiede a Filottete di essere lui ad appiccare il fuoco (come ricompensa gli donerà il suo arco: cfr. i vv. 1646-1647). In questa fase della tragedia ha inizio la trasfigurazione di Ercole da uomo distrutto dal destino nel corpo e nel morale a incarnazione dell'ideale stoico di fermezza spirituale e imperturbabilità di fronte al dolore e alla morte, processo che, attraverso il rogo, lo spoglia della fisicità umana e delle debolezze ad essa connesse per renderlo degno di ascendere al cielo come dio.

Nell'*Edipo a Colono* il protagonista comprende di essere giunto agli ultimi istanti della propria vita quando ode una serie di tuoni (vv. 1460-1461, 1472-1473, 1475, 1511-1515), nei quali riconosce il segno divino che la profezia dell'oracolo di Apollo, menzionata nel prologo, gli aveva annunciato come segnale della sua morte (vv. 94-95)¹⁰. Edipo fa chiamare Teseo e gli comunica le modalità con cui deve assistere ai suoi ultimi momenti, per avere in ricompensa eterna protezione per la città di Atene (vv. 1518 sgg.). A partire da questo momento Edipo è sorretto e guidato da una particolare forza interiore che annulla tutti i condizionamenti fisici dovuti alla sua infermità e vecchiaia: l'anziano cieco si dirige autonomamente verso il luogo destinato al suo trapasso, senza più bisogno dell'aiuto e sostegno della figlia; si ribalta così la situazione iniziale (cfr. i vv. 1540 sgg. che si contrappongono ai vv. 182 sgg.)¹¹.

Le sequenze drammatiche appaiono notevolmente simili, tanto da avvalorare l'ipotesi che l'autore dell'*Oetaeus* abbia avuto presente lo stesso *pattern*

10 Edipo aveva intuito di essere giunto al luogo predestinato per la sua morte fin dal prologo, quando da un passante aveva appreso di trovarsi nel recinto sacro alle Eumenidi, luogo dove avrebbe trovato la liberazione dalle sofferenze, secondo quanto gli aveva predetto l'oracolo di Apollo, ricordato ai vv. 86-95. Anche nell'*Oetaeus* il protagonista esprime nel prologo l'aspettativa di essere arrivato a un punto di svolta della propria vita (su questo aspetto cfr. *infra*).

11 Cfr. PADUANO 1982, II, p. 817, n. 68.

dell'*Edipo a Colono* per il proprio finale. Ma c'è forse un'ulteriore considerazione che è possibile aggiungere. Proprio nel peculiare trattamento del tema della rivelazione profetica credo che vada ravvisata una spia interessante delle modalità con cui il drammaturgo latino si rapporta ai due ipotesti sofoclei. Nelle *Trachinie* la sede oracolare menzionata a proposito delle profezie di Eracle è quella di Dodona, e sempre dal padre Zeus provengono i responsi sul destino dell'eroe (cfr. in particolare *Trach.* 170-172 e 1165-1171); nell'*Edipo a Colono* si tratta invece dell'oracolo delfico di Apollo (*OC* 86, 102), al quale il destino di quest'eroe era legato ancor prima della sua nascita, con la profezia già resa a Laio e Giocasta. L'autore dell'*Oetaeus*, confermando anche a questo proposito la sua diffusa tendenza alla contaminazione dei modelli, spesso (come qui) nella forma più semplice di accumulo delle fonti e dei *topoi*, giustappone parattaticamente le due sedi oracolari, e fa riferire a Ercole che la profezia della sua morte, ad opera di un morto e alla fine delle sue fatiche¹², gli fu data sia dalla «quercus [...] fatidica» sacra a Giove (vv. 1473-1474) sia dal «Parnassio [...] mugitu» ispirato da Apollo (vv. 1474-1475): una traccia della sovrapposizione dei modelli, proprio nel punto in cui la vicenda delle *Trachinie* s'interseca con il *pattern* dell'*Edipo a Colono*.

Ulteriori corrispondenze (anche se in questo caso in buona parte riconducibili alla topica del genere) si lasciano riscontrare nelle ultime parole che i due protagonisti pronunciano prima di uscire di scena per andare a morire: entrambi rivolgono un appello alla luce del Sole, che perderanno per sempre¹³, e fanno

12 Nelle *Trachinie* Eracle parla di ben due profezie, una più antica, dello stesso Zeus, secondo la quale Eracle sarebbe dovuto morire ad opera di un morto (*Trach.* 1155-1161), e una più recente (vv. 1164-1173), già menzionata da Deianira nella prima parte del dramma (vv. 46-46, 76-81 e soprattutto 155 sgg.) e richiamata anche dal coro (vv. 821-830), secondo cui proprio in quella congiuntura temporale si sarebbe dovuta realizzare per Eracle la liberazione dai mali. In *HO* 1476-1478 Ercole non fa distinzioni cronologiche fra due diverse profezie, ma le menziona come un vaticinio unico, la cui veridicità appare rafforzata dal consenso delle due più autorevoli divinità oracolari, Zeus e Apollo. Si noti che, nel motivo del «finis extremus» (v. 1478) come conclusione dei *πόννοι* dell'eroe, l'ipotesto – qui per ovvi motivi dominante – delle *Trachinie* (v. 79 τελευτήν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν, v. 170 ἐκτελευτᾶσθαι, v. 174 τελεσθῆναι) s'incontra tuttavia con quello dell'*Edipo a Colono* (v. 89 ἐλθόντι χῶραν τερμίαν).

13 L'addio alla luce del sole da parte del morente è un motivo topico: cfr. per es. *Soph. Ant.* 807-813, nonché *Soph. Ai.* 856-858 (da alcuni sospettato d'interpolazione: GARVIE 1998, *ad loc.*). Nell'*Oetaeus* il tema è variato tramite la contaminazione con un *Leitmotiv* proprio del dramma: il riferimento al Sole come compagno di Ercole nei suoi viaggi, che hanno coperto, dall'estremo

riferimento al fatto che si stanno dirigendo nell’Ade: *HO* 1512-1514 «Perage nunc, Titan, uices / solus relictus: ille qui uester comes / ubique fueram, Tartara et manes peto» («Prosegui ora, o Sole, il tuo corso da solo: io che ero stato il tuo compagno ovunque mi dirigo al Tartaro e ai Mani»); *OC* 1549-1552 ὦ φῶς ἀφεγγές, πρόσθε πού ποτ’ ἦσθ’ ἐμόν, / νῦν δ’ ἔσχατόν σου τοῦμόν ἄπτεται δέμας· / ἤδη γὰρ ἔρπω τὸν τελευταῖον βίον / κρύψων παρ’ Ἀιδην («O luce senza chiarore, un tempo eri mia, ora per l’ultima volta il mio corpo sente il tuo contatto. Ormai mi avvio a nascondere nell’Ade l’estremo momento della mia vita»). Infine menzionano l’aspettativa di essere ricordati dopo la morte per i loro meriti, anche se con uno spirito differente, in linea con i diversi orientamenti delle due tragedie: Ercole fa riferimento alla fama, da lui acquisita con le sue imprese, con il tono trionfale proprio del finale del dramma (*HO* 1517); Edipo si rivolge a Teseo e agli Ateniesi, chiedendo loro di onorare la sua memoria, in pegno della protezione, da lui promessa, per la loro città (*OC* 1555).

Il successivo intermezzo corale è una sorta di canto di accompagnamento per Edipo/Ercole che stanno scendendo nell’Oltretomba: nell’*Edipo a Colono* il breve stasimo si configura come una preghiera rivolta alle divinità inferie, affinché Edipo giunga senza sofferenza allo Stige (cfr. in part. i vv. 1559-1564 Αἰδωνεῦ Αἰδωνεῦ, λίσσομαι μὴ ‘πιπόνω μήτ’ ἐπὶ βαρυαχεῖ ξένον ἐξανύσαι μόρω τὰν παγκευθῆ κάτω νεκρῶν πλάκα καὶ Στύγιον δόμον)¹⁴; l’intervento corale dell’*Oetaeus* è invece molto più esteso e variato nelle tematiche, ma in comune c’è l’insistenza sul tema del viaggio senza ritorno verso lo Stige (cfr. in part. i vv. 1550-1551 «uadis ad Lethen Stygiumque litus, / unde te nullae referent carinae»)¹⁵.

All’inizio dell’episodio/atto successivo si colloca la *rhexis* in cui sono narrati gli ultimi momenti della vita di Edipo/Ercole: al discorso del Messo sofocleo corrisponde l’analogo discorso di Filottete (le funzioni del Messo e di Teseo, quest’ultimo con il compito di accompagnare l’eroe nella morte, vengono nel dramma latino unificate nello stesso personaggio di Filottete). Questa ῥῆσις ἀγ-

orienta all’estremo occidentale, l’estensione spaziale del tragitto del carro del Sole (cfr. i vv. 42-45, 1531-1532 e il loro modello: Sen. *HF* 1060-1062).

14 «Ade, Ade, ti supplico che l’ospite giunga senza sofferenza e senza dolore alla piana che accoglie i morti, alla casa dello Stige».

15 «Tu vai al Lete e al lido stigio, da cui nessuna barca ti riporterà indietro».

γελική si sviluppa secondo uno schema analogo nelle due tragedie. Dapprima è descritta la preparazione del rito: Edipo (in *OC* 1597 sgg.) si lava e si veste con l'aiuto delle due figlie; Ercole (in *HO* 1618 sgg.) fa tagliare da «tutte le schiere dei suoi» («omnis manus» v. 1618) una selva intera («aggeritur omnis silua» v. 1637): alla dimensione privata e intima della morte, propria delle tragedie di Sofocle, subentra la dimensione pubblica e spettacolare della morte di Ercole¹⁶. In entrambi i casi, tuttavia, due momenti del rituale che tradizionalmente facevano seguito alla morte (la pulizia e vestizione del cadavere, la costruzione della pira) vengono anticipati, in modo che sia il morituro a ordinarne e presiederne l'esecuzione: si sottolinea in questo modo il carattere eccezionale di ciascuna di queste morti¹⁷. Le donne, intanto, esternano il loro dolore, piangendo e battendosi il petto; anche a questo proposito si nota la medesima differenza tra dimensione intima nell'*Edipo* e dimensione pubblica nell'*Ercole*: Edipo è pianto dalle sole due figlie, che egli abbraccia per l'ultima volta (1606-1611 αἱ δὲ παρθένοι / ῥίγησαν, ὡς ἤκουσαν· ἔς δὲ γούνατα / πατρὸς πεσοῦσαι κλαῖον, οὐδ' ἀνίεσαν / στέρνων ἀραγμοὺς οὐδὲ παμμήκεις γόους. / 'Ο δ' ὡς ἀκούει φθόγγον ἑξαίφνης πικρόν, / πτύξας ἐπ' αὐταῖς χεῖρας εἶπεν [...])¹⁸; Ercole

16 È un'innovazione rispetto alle fonti letterarie a noi note il fatto che alla morte di Ercole assistano molti 'spettatori' estranei (oltre cioè a Filottete ed eventuali parenti). Nelle *Trachinie*, addirittura, l'eroe prega il figlio di portarlo in un luogo «dove nessun essere umano possa vederlo» (vv. 799-800 ἄλλ' ἄρον ἕξω, καὶ μάλιστα μὲν με θῆς / ἔνταῦθ ὅπου με μή τις ὄψεται βροτῶν). In *Ov. Met.* IX 229 sgg. sembra che non ci sia nessuno accanto a Ercole, a parte Filottete. Questa scelta dell'Autore dell'*Oetaeus* è chiaramente influenzata dalla temperie culturale a lui vicina, dal gusto per la morte spettacolare manifestato da Seneca: cfr. in particolare *De Providentia* 2, 7 sgg., dove Seneca, in riferimento a Catone l'Uticense, afferma che gli dèi godono nell'assistere allo «spettacolo» di un *uir fortis* che combatte contro la sfortuna come gli uomini nel vedere la lotta di un valoroso gladiatore con una belva, e, nelle tragedie, la descrizione della morte di Astianatte in *Tro.* 1077 sgg. (la gente si affolla intorno come se stesse assistendo ad una rappresentazione) e di quella di Polissena ai vv. 1118 sgg. (in quest'ultimo caso il richiamo al teatro è esplicito: il luogo del supplizio è cinto da un clivio «a forma di teatro», *theatri more* v. 1125, dove si dispongono gli spettatori). Questo concetto non è proprio soltanto di Seneca: il desiderio di Ercole di essere visto da uomini e dèi corrisponde alla concezione della morte come *spectaculum* propria dell'*aristia* del guerriero in Lucano (cfr. CONTE 1988, pp. 72 sgg.).

17 Un motivo analogo, con la descrizione dei riti preliminari delle abluzioni e della vestizione del morituro, ricorre a proposito della morte anch'essa eroica di Alceste, all'interno della *rhesis* della Serva: si vedano in part. i vv. 157 sgg., con il commento *ad loc.* di SUSANETTI 2003.

18 «Le due ragazze rabbrivirono, nell'udire quel suono; cadute alle ginocchia del padre, piangevano, non smettevano di battersi il petto tra lunghi lamenti. Ed egli [cioè Edipo], non appena udì il suono amaro, le abbracciò e disse [...]».

è invece pianto da un'intera folla, e la madre Alcmena, nel percuotersi anch'essa il petto, si profonde in più plateali esternazioni di dolore (vv. 1667-1675 «ingemit omnis turba nec lacrimas dolor / cuiquam remisit. mater in luctum furens / diduxit avidum pectus atque utero tenus / exerta uastos ubera in planctus ferit, / superosque et ipsum uocibus pulsans Iouem / impleuit omnem uoce feminea locum. / “Deforme letum, mater, Herculeum facis, / compesce lacrimas” inquit, “introrsus dolor / femineus abeat”»)¹⁹. In risposta ai lamenti delle parenti femminili, nei versi immediatamente successivi, inglobato all'interno della *rhexis* del Messo, c'è un discorso diretto di Edipo/Ercole rivolto alle donne, con l'invito a controllarsi, a sopportare e a dimostrare un animo coraggioso (*OC* 1640; *HO* 1673-1678)²⁰. Pronunciate queste parole il protagonista si avvia a morire: Edipo scompare dalla vista, Ercole si getta sul rogo. Pur differente, la morte dei due eroi presenta un fondamentale elemento comune: il Messo/Filottete sottolinea che essa è stata affrontata in modo sereno e lieto (cfr. Soph. *OC* 1663 ss.; nell'*HO* il tema è più ampiamente sviluppato, in quanto costituisce il fulcro ideologico del dramma: sul tema della *bona mors* cfr. più avanti). Alla fine del racconto il Messo/Filottete annuncia l'entrata in scena delle donne piangenti: *OC* 1668-1669 γόων γὰρ οὐκ ἀσήμονες / φθόγγοι σφε σημαίνουσι δεῦρ' ὀρρωμένως («Un suono di lamenti ben distinto segnala che [*scil.* le ragazze] stanno venendo qui»); *HO* 1755-1757 «Sed quid hoc? maestam intuor / sinu gerentem reliquias magni Herculis, / crinemque iactans squalidum Alcмене gemit» («Ma che succede? Vedo la mesta madre che porta in braccio i resti del grande Ercole, e, scuotendo la chioma scomposta, Alcmena geme»).

La scena successiva è dominata dall'elemento trenodico, affidato ai personaggi femminili, che in Sofocle si esprime nella forma di un dialogo commatico

19 «Tutta la folla scoppiò in gemiti e il dolore riempì di lacrime gli occhi di tutti. La madre, folle di dolore, denudò il petto avido [*scil.* di lamenti] e ferì con forti colpi il seno, scoperto fino al ventre, e, assalendo con le sue grida gli dèi e lo stesso Giove, riempì tutto il luogo di femminie lamenti. “Madre – disse – tu deturpi la morte di Ercole; trattieni le lacrime, il tuo dolore di donna ritorni dentro di te”».

20 Anche in questo caso emerge la fondamentale differenza ideologica tra i due autori: Edipo condivide con le figlie, in modo raccolto, il dolore per l'imminente separazione, e fa loro coraggio nel momento del commiato. L'esortazione di Ercole alla madre si colloca invece nel contesto pubblico della sua morte e fa appello all'ideale stoico di sopportazione del dolore, al quale egli stesso sta improntando il suo trapasso.

tra Antigone, Ismene e il Coro, e nell'*Oetaeus* di una lunga monodia di Alcmena, interrotta da un intervento corale. Il lamento funebre presenta numerosi elementi di corrispondenza, in parte topici, come ad esempio il compianto per se stesse e per il morto insieme, oppure il desiderio di annullamento e di morte (*OC* 1690 e 1733; *HO* 1915)²¹. In particolare riceve ampio spazio il tema del timore per il proprio futuro, per il fatto di essere rimaste sole e indifese, e di non saper dove andare: si vedano le angosciose domande di Antigone e Ismene in *OC* 1685-1687 πῶς γὰρ ἢ τιν' ἀπίαν / γὰν ἢ πόντιον κλύ-/δων' ἀλώμεναι βίου δύσ-/οιστον ἔξομεν τροφάν;²²; 1715-1717 ὦ τάλαινα, τίς ἄρα με πότμος / ἐπιμένει σέ τ', ὦ φίλα, / πατρὸς ᾧδ' ἐρήμας;²³; 1734-1736 Αἰαῖ, δυστάλαι-να, / ποῖ δῆτ' αὔθις ᾧδ' ἔρημος ἄπορος / αἰῶνα τλάμον' ἔξω;²⁴; 1737 Ἀλλὰ ποῖ φύγω;²⁵; così anche Alcmena, in forma molto più espansa ed enfatica: cfr. vv. 1782 sgg. «quas petam terra anus [...]»²⁶; il motivo è duplicato ai vv. 1796 sgg. «quae petam Alcмене loca? / quis me locus, quae regio, quae mundi plaga / defendet [...]»²⁷ (con ulteriore dilatazione, costruita secondo il convenzionale schema delle diverse possibilità di destinazione, passate in rassegna e subito respinte).

In entrambe le tragedie il Coro rivolge alle donne esortazioni a cessare i lamenti, motivate col fatto che i loro cari hanno avuto una modalità di morte positiva: *OC* 1720-1723 Ἀλλ' ἐπεὶ ὀλβίως γ' ἔλυ-/σεν τὸ τέλος, φίλαι, βίου, / λήγετε τοῦδ' ἄχους· κακῶν / γὰρ δυσάλωτος οὐδεὶς²⁸; *HO* 1831-1836 «Debitos nato quidem / compesce fletus, mater Alcidae incluti. / Non est gemendus nec graui urgendus prece, / uirtute quisquis abstulit fatis iter: / aeterna uirtus Herculem fleri uetat: / fortes uetant maerere, degeneres iubent»²⁹. Tali tentativi di

21 Per tutti questi motivi, un utile punto di riferimento è ALEXIOU 2002².

22 «Come troveremo sostentamento penoso alla nostra vita, vagabonde in terra lontana o sui flutti del mare?».

23 «Misera me, che sorte ci attende, o cara, prive così di nostro padre?».

24 «Ahimè, sventurata! E dove poi, sola, senza mezzi, condurrò la mia vita infelice?».

25 «Ma dove rifugiarmi?».

26 «In quali terre andrò io, vecchia?».

27 «Dove potrò andare io, Alcmena? Quale luogo, quale regione, quale parte del mondo mi difenderà, ecc.?».

28 «Ma poiché felicemente, care, ha concluso la vita, smettete il lamento: nessuno è immune dai mali».

29 «Trattieni le lacrime, che pure sono dovute a un figlio, o madre dell'illustre Alcide. Non

consolazione risultano tuttavia inutili, in quanto sia le figlie di Edipo che Alcmena continuano il proprio sfogo di dolore, finché non vengono interrotte le une dal decisivo intervento di Teseo, e l'altra da Ercole stesso, che appare *ex machina* nella sua nuova forma divina. Il contenuto delle loro parole di dissuasione è nella sostanza il medesimo: le donne devono desistere dai loro lamenti perché sono inopportuni, in relazione al tipo di morte del congiunto, avvolta da una χάρις divina: OC 1751-1753 Παύετε θρήνων, παίδες· ἐν οἷς γὰρ / χάρις ἢ χθονία ξύν' ἀπόκειται / πειθεῖν οὐ χρή· νέμεσις γάρ³⁰; HO 1940-1943 «Quid me tenentem regna siderei poli / caeloque tandem redditum planctu iubes / sentire fatum? parce: iam uirtus mihi / in astra et ipsos fecit ad superos iter»³¹; 1965-1971 «iam parce, mater, questibus: manes semel / umbrasque uidi; quidquid in nobis tui / mortale fuerat, ignis euictum tulit: / paterna caelo, pars data est flammis tua. / proinde planctus pone, quos nato paret / genetrix inerti; luctus in turpes eat: / uirtus in astra tendit, in mortem timor»³². Si noti, nello specifico, la puntuale corrispondenza fra l'ordine di Teseo Παύετε θρήνων, παίδες (OC 1751) e l'invito di Ercole – enfaticamente iterato – alla madre: «parce» (v. 1942), «iam parce, mater, questibus» (v. 1965), «proinde planctus pone» (v. 1969), mentre il richiamo del re ateniese all'inopportunità del cordoglio funebre, espresso in termini di forte intensità (πειθεῖν οὐ χρή· νέμεσις γάρ OC 1753), trova il suo corrispettivo nell'analogamente imperiosa esortazione di Ercole: «luctus in turpes eat» (HO 1970).

Merita infine di essere menzionato un ulteriore elemento comune ai due

deve essere pianto, né oppresso con gravose preghiere chiunque abbia fermato il cammino del fato con il suo valore: il suo valore eterno impedisce di piangere Ercole: gli eroi vietano il lutto, i vili lo impongono». L'attribuzione della battuta al Coro è in realtà incerta: si tratta infatti di una congettura di Herrmann, accolta, tra gli altri, da Zwierlein, mentre il codice Etruscus (E) riporta l'erronea indicazione di Illo, come personaggio parlante, e il ramo A della tradizione manoscritta segnala Filottete (in sostegno di quest'ultima possibilità cfr. FITCH 2004b, pp. 229-230).

30 «Cessate il compianto, o ragazze. Quando il favore dell'Aldilà si diffonde su tutti, non bisogna essere in lutto: sarebbe colpa».

31 «Perché, ora che occupo i regni dello stellato firmamento e che finalmente sono tornato al cielo, mi costringi a sentire il peso della morte col tuo pianto? Risparmiami: ormai il valore mi ha aperto la strada alle stelle e agli dèi stessi».

32 «Cessa ormai i lamenti, o madre: ho visto i Mani e le ombre una volta sola; tutto ciò che in me c'era di mortale e di tuo il fuoco, da me domato, se l'è portato via: la parte paterna è stata data al cielo, la tua alle fiamme. Deponi dunque i pianti, che una madre potrebbe dare a un figlio senza valore; il lutto sia riservato agli ignavi: il valore tende verso le stelle, il timore alla morte».

drammi, il motivo della reazione cosmica, che si esprime in forma ‘acustica’, in relazione alla morte di Edipo/Ercole. In entrambi i drammi l’improvviso fragore è notato dal Coro. In Sofocle il motivo è molto enfatizzato da parte dei Vecchi ateniesi: compare dapprima al v. 1456 ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ³³; poi, ai vv. 1462 sgg., il Coro esprime sconcerto e paura per questo segnale, in quanto non ne comprende la ragione e teme che sia presagio di sventura (vv. 1462-1471 Ἴδε μάλα μέγας ἐρείπεται / κτύπος ἄφατος ὄδε διόβολος· ἐς δ’ ἄκραν / δεῖμ’ ὑπήλθε κρατὸς φόβαν. / Ἔπτηξα θυμόν· οὐράνια / γὰρ ἀστραπὰ φλέγει πάλιν. / Τί μὰν ἀφήσει τέλος; / δέδια τόδ’· οὐ γὰρ ἄλιον / ἀφορμᾶ ποτ’, οὐκ ἄνευ ξυμφορᾶς. / ὦ Ζεῦ³⁴; 1477-1481 Ἔα ἔα, ἰδοὺ μάλ’ αἰθῆς ἀμφίσταται / διαπρύσιος ὄτοβος. / Ἴλαος, ὦ δαίμων, ἴλαος, εἴ τι γὰ / ματέρι τυγχάνεις ἀφεγγὲς φέρων)³⁵. La menzione del tuono ritorna ancora successivamente nella *rhexis* del Messo (v. 1606 κτύπησε μὲν Ζεὺς χθόνιος)³⁶. La valorizzazione conferita al tema del fragore celeste è in Sofocle pienamente motivata: fin dal prologo il tuono era presentato come uno dei segni divini dal quale Edipo avrebbe compreso che era giunta l’ora della sua morte (cfr. *OC* 95). Di conseguenza, a partire dalla prima manifestazione del rumore, egli comprende che questo è per l’appunto il segnale da lui atteso (*OC* 1461-1462 «il tuono alato di Zeus mi porta nell’Ade»; 1472-1473 «figlie mie, è giunta la fine che gli dèi hanno destinato per vostro padre»). Nell’*Oetaeus* il Coro ode un fragore (vv 1595 sgg. «heu quid hoc? mundus sonat ecce [...]»)³⁷ e, non comprendendone l’origine, si sofferma a riflettere e a formulare ipotesi sulla sua causa, perplesso per quanto ha udito: ai vv. 1596 sgg. si dilunga in varie fanta-

33 «Rimbomba il cielo, o Zeus!».

34 «Ecco, precipita fortemente questo fragore indicibile, scagliato da Zeus. La paura mi sale fino in cima ai capelli, il cuore mi palpita: di nuovo brilla la folgore celeste. Quale esito prepara? Ne ho paura: non viene mai a vuoto, non senza un grande evento. O cielo immenso, o Zeus!».

35 «Ah, guardate, di nuovo ci avvolge il frastuono penetrante. Sii mite, o dio, sii mite, se porti qualcosa di oscuro alla nostra terra madre».

36 «Zeus ctonio tuonò».

37 «Oh, che succede? Ecco risuona l’universo». La parte finale del v. 1595 è omissa nel ramo A della tradizione manoscritta (mentre E presenta in questo punto una lacuna di più versi); gli editori hanno di volta in volta optato o per l’integrazione dei codici recensori *maeret*, con duplicazione rispetto all’inizio del verso successivo, oppure per congetture, tra le quali si segnalano: *caecum* («con suono indistinto») di ZWIERLEIN 1986, pp. 415-416; *maestum* («mestamente») di WATT 1989, p. 344 n. 8; *uastum* («fortemente») di FITCH 2004a, pp. 247-248.

siose ipotesi di spiegazione di questo anomalo suono (dolore di Giove? voce di Giunone? Atlante che vacilla? tremore degli Inferi o dello stesso Cerbero?)³⁸. Il fatto singolare è che nel dramma non ne viene data una plausibile spiegazione: l'arrivo in scena di Filottete ha l'effetto di distrarre da questo motivo, che rimane in sé poco perspicuo ed è poi del tutto dimenticato³⁹. Quello che era un tema importante e strutturalmente significativo in Sofocle, nell'*Oetaeus* sembra invece un'inserzione accessoria, poco organicamente inserita nel testo, quasi fosse una 'traccia' lasciata dalla memoria del modello.

38 Il motivo dell'improvviso boato ricorre, all'interno del teatro senecano, in *HF* 520-523, *Tro.* 171-172 e *Oed.* 569-573. In tutti e tre i casi, il fragore, accompagnato dal terremoto, segnala l'apertura della voragine infera perché ne esca qualcuno (rispettivamente Ercole, il fantasma di Achille ed esseri infernali). In ognuno di questi il tema del frastuono (che solo nell'*HF* è udito sulla scena; negli altri casi è narrato all'interno di una *rhesis*) è messo in bocca a un personaggio (Anfitrione, Taltibio, Creonte), che ne chiarisce subito la causa. L'autore dell'*Oetaeus* aveva certamente presenti i luoghi senecani, ma il modo in cui il motivo è introdotto presenta evidenti analogie con il modello sofocleo. Per altro, nell'*Oetaeus*, il fragore non potrebbe essere originato dall'apertura degli Inferi, perché Ercole, appearing *ex machina*, chiarisce che è asceso al cielo direttamente dalla pira, senza 'passare' dall'Oltretomba: vv. 1965-1966 «manes semel / umbrasque uidi» («ho visto i Mani e le ombre una sola volta»), cioè in occasione del rapimento del cane Cerbero).

39 Il Coro, nell'interrogarsi sulla provenienza del rumore, formula le ipotesi che esso sia di origine celeste (vv. 1596-1599) oppure infera (1600-1602), ma in entrambi i casi interpreta il fenomeno come reazione cosmica alla morte di Ercole, nella duplice ipotesi che l'eroe sia stato assunto in cielo oppure sia disceso nell'Ade. Resta tuttavia ambiguo il significato dell'osservazione successiva del Coro, *fallimur* (v. 1603), immediatamente seguita dall'annuncio dell'entrata in scena di Filottete, che giunge *laeto uultu*, portando l'arco e la faretra di Ercole. A una prima lettura del testo risulta immediato riferire il *fallimur* a quanto viene detto subito dopo: il Coro cioè capirebbe che il frastuono che ha udito è provocato semplicemente dall'arrivo di Filottete e dal risuonare delle armi di Ercole da lui recate. Così intendono il passo ZWIERLEIN 1986, p. 415 e FITCH 2004a, p. 248; in sostegno di questa interpretazione si potrebbe richiamare alla memoria la descrizione di Apollo in *Iliade* I, 43-47 «Febo Apollo [...] scese giù dalle cime dell'Olimpo, irato nel cuore, avendo sulle spalle l'arco e la faretra chiusa sopra e sotto; le frecce risuonavano sulle spalle dell'irato mentre si muoveva»: come quelle di Apollo, anche le frecce del semidio Ercole produrrebbero un forte rimbombo. Tuttavia, così interpretata, questa sezione dell'*Oetaeus* appare eccessiva, quasi grottesca: come può il rumore generato dalle armi di Ercole essere scambiato dal Coro per una manifestazione cosmica? Più plausibile mi sembra l'interpretazione di WALDE 1992, p. 226 (e cfr. già ACKERMANN 1912, pp. 432-433 n. 1), secondo la quale il fragore è effettivamente il segnale celeste dell'apoteosi di Ercole (anche se questo non verrà mai esplicitato), come ipotizzato in prima istanza dal Coro, ai vv. 1596-1599. Il *fallimur* del v. 1603 si riferisce ai versi immediatamente precedenti (1600-1602), in cui il Coro aveva formulato una seconda ipotesi, che il fragore provenisse dagli Inferi perché Ercole era ivi disceso: Filottete giunge infatti *laeto uultu*, e ciò induce a credere che sia vera la prima ipotesi.

Considerate le somiglianze strutturali e contenutistiche tra i finali delle due tragedie, appare dunque probabile che l'Autore dell'*Oetaeus*, nello sceneggiare la parte finale relativa alla morte di Ercole, assente nelle *Trachinie* di Sofocle, si sia ispirato all'*Edipo a Colono*, fondandosi su alcune analogie tematiche tra le due vicende. Ma di questo schema drammaturgico l'Autore si serve come ossatura portante che poi riempie di contenuti nuovi in relazione al personaggio di Ercole. Ne è un esempio la rilettura in chiave stoica del tema della *bona mors*, comune a entrambi i personaggi. In Sofocle c'è davvero la cessazione di ogni dolore e sofferenza per Edipo (*OC* 1663-1664); nell'*Oetaeus*, invece, si tratta di un'esibita autoimposizione di serenità da parte di Ercole, per influsso della filosofia stoica dell'ἀπάθεια, mentre il suo corpo viene consunto dalle fiamme⁴⁰: «At ille medias inter exurgens faces, / semiustus ac laniatus, intrepidum tuens [...] inter uapores positus et flammae minas / immotus, inconcussus, in neutrum latus / correpta torquens membra adhortatur, monet, / gerit aliquid ardens, eqs.» (vv. 1736 sgg.)⁴¹. L'esito finale resta comunque anche nell'*Oetaeus* quello della *mors laeta*: cfr. *HO* 1609-1610 «Laetus adeone ultimos / inuasit ignes?»⁴², 1746 «placida frons», ecc. (in modo analogo a *OC* 1720-1721 ὀλβίως ἔλυσεν τὸ τέλος [...] βίου)⁴³.

C'è inoltre nell'*Oetaeus* una rifunzionalizzazione del motivo del mistero che domina le modalità della morte di Edipo⁴⁴; la morte di Ercole sul rogo è minutamente descritta da Filottete fino al momento in cui le fiamme invadono il volto di Ercole (v. 1755). Il suo racconto si interrompe senza riferimento alcuno all'apoteosi dell'eroe e non si fa cenno al fragore udito in precedenza dal Coro (che for-

40 Per quanto riguarda, invece, l'aspetto della spettacolarizzazione della propria morte, cfr. *supra* n. 16.

41 «Ma lui, ergendosi in mezzo alle fiamme, mezzo bruciato e dilaniato, guardandosi intorno impavido [...] circondato dal fumo e dalle fiamme minacciose, immobile, impassibile, senza volgere da nessuna parte le membra torturate, dà esortazioni, ammonimenti, agisce mentre sta bruciando».

42 «Dunque felice ha affrontato l'ultimo fuoco?».

43 «Felicamente ha concluso la vita».

44 Cfr. *OC* 1656 sgg. «in che modo è morto nessuno eccetto Teseo è in grado di dirlo»; lo stesso Teseo è vincolato al silenzio e non può rivelare nulla (*OC* 1760); persino il sepolcro di Edipo è interdetto (*OC* 1758 sgg.). D'altra parte, proprio dal rispetto di questo mistero deriva la salvezza di Atene: cfr. quanto proclama Teseo in *OC* 1764-1765.

se ne era il segnale: ma questo fatto non viene mai chiarito)⁴⁵. Anche Alcmena, che era presso il rogo, non deve aver notato nulla, dato che entra in scena portando l'urna con le ceneri e proclamando che il figlio si sta aggirando tra le ombre infernali (vv. 1938-1939 «uadis inermis, nate, per umbras, / ad quas semper mansurus eris»)⁴⁶. Il poeta dell'*Oetaeus* ha voluto lasciare il più a lungo possibile il lettore/spettatore nell'incertezza riguardo al destino di Ercole, fino all'epifania finale dell'eroe che scioglie di persona il dubbio, proclamando con chiarezza il suo stato divino. Di fronte al senso di mistero che Sofocle ha creato intorno alla morte di Edipo (e che non scioglie mai), l'Autore ha scelto la via di mantenere per lungo tratto l'incertezza sulla destinazione di Ercole, ma di affidare alla fine allo stesso protagonista la chiarificazione assoluta, eliminando così ogni residuo dubbio. Il fatto di lasciare nell'indeterminato il momento dell'apoteosi è senza dubbio frutto di una consapevole scelta drammaturgica. Lo dimostra il fatto che nel testo letterario che certamente l'Autore aveva qui presente, le *Metamorfosi* di Ovidio, questo momento è descritto con precisione: Ercole ascende al cielo su una quadriga, avvolto da una nube (cfr. *Met.* IX 271-272: «quem pater omnipotens inter caua nubila raptum / quadriiugo curru radiantibus intulit astris»)⁴⁷.

Un'ulteriore significativa corrispondenza nella costruzione drammaturgica di *Edipo a Colono* ed *Oetaeus* è la relazione intercorrente fra prologo e finale. Nel prologo di entrambi i drammi il protagonista si presenta perfettamente consapevole di essere arrivato alla fine di un processo, e si aspetta dalla divinità a cui si rivolge nel suo discorso – le Eumenidi nell'*Edipo a Colono*, Giove nell'*Oetaeus* – un rivolgimento della propria vita, come ricompensa dopo i *labores*. Con la significativa differenza che nell'*Oetaeus* i *labores* sono presentati come segno di forza e invincibilità, con tonalità accentuatamente epiche (ma questo

45 Si veda quanto detto nella n. 39.

46 «Tu ti aggiri disarmato, o figlio, tra le ombre, con le quali rimarrai per sempre».

47 «Il padre onnipotente lo rapì in una cava nube e lo portò tra gli astri radiosi su un cocchio tirato da quattro cavalli». Questa descrizione di Ovidio corrisponde a un'iconografia frequente nelle rappresentazioni vascolari dell'apoteosi di Ercole: cfr. in part. la rassegna di MINGAZZINI 1925, pp. 419 sgg. Secondo un'altra versione mitica, documentata nello Pseudo-Apollodoro, Ercole sarebbe salito al cielo dentro a una nuvola in mezzo a tuoni e lampi: cfr. [Apollod.] II, 7, 14 καιόμενης δὲ τῆς πυρᾶς λέγεται νέφος ὑποστάν μετὰ βροντῆς αὐτὸν εἰς οὐρανὸν ἀναπέμψαι («si narra che, mentre la pira ardeva, una nube, postasi sotto il suo corpo, lo abbia trasportato in cielo»). Tale versione avrebbe per altro consentito all'Autore di armonizzare al meglio la modalità dell'apoteosi con il motivo del fragore celeste introdotto dal Coro ai vv. 1595 sgg.

rientra nelle strategie drammatiche dell'Autore). Nell'*Edipo a Colono* si tratta invece delle molte sofferenze di Edipo, descritte tuttavia in termini analoghi a quelli con cui nelle *Trachinie* Sofocle aveva rappresentato le fatiche di Eracle: una sequenza di sofferenze imposte da altri a un eroe stanco e tendenzialmente spogliato della sua natura eroica; cfr. in part. OC 102-105 δότε / πέρασιν ἤδη καὶ καταστροφήν τινα, / εἰ μὴ δοκῶ τι μειόνως ἔχειν, ἀεὶ / μόχθοις λατρεύων τοῖς ὑπερτάτοις βροτῶν⁴⁸. Si noti che il termine λατρεύω compare in Sofocle solo qui e due volte nelle *Trachinie* in riferimento ad Eracle (*Trach.* 35 e 357), e il termine μόχθοι ricorre in riferimento ancora alle fatiche di Eracle in *Trach.* 1101, 1170 e 1173. In Sofocle, dunque, Edipo è presentato come μόχθοις λατρεύων allo stesso modo di Eracle. Al di là della pur fondamentale differenza nell'impostazione ideologica dei due drammaturchi, resta tuttavia significativo il fatto che in entrambe le tragedie il prologo sia costruito in funzione del finale, come anticipazione del tema della cessazione delle fatiche e della divinizzazione dell'eroe dopo la sua morte.

È lecito a questo punto chiedersi se tali corrispondenze fra l'*Oetaeus* e l'*Edipo a Colono* siano di natura puramente strutturale oppure sottendano un disegno più profondo. In vista della loro estensione e puntualità risulta difficile sottrarsi all'idea che ci sia alla base un intento preciso. La mia impressione è che l'Autore abbia inteso applicare al personaggio di Ercole un procedimento analogo a quello che Sofocle aveva attuato per Edipo. Come l'*Edipo Re* costituisce il passato (consapevole e sempre presupposto) dell'*Edipo a Colono*, così l'*Hercules Furens* costituisce il passato (anch'esso consapevole e sempre presupposto) per l'*Hercules Oetaeus*. Nella tragedia più antica (*Edipo Re*, *Hercules Furens*) viene rappresentato il soccombere al destino da parte di un personaggio considerato per unanime consenso come un liberatore e salvatore: Edipo aveva salvato Tebe dalla Sfinge, Ercole era il distruttore di mostri e benefattore dell'umanità per eccellenza, ma nel corso del dramma il personaggio finisce per rivelarsi colpevole di una ἀμαρτία che mette in crisi questo suo statuto eroico. Nel IV stasimo dell'*Edipo Re* il Coro, riflettendo sulla storia di Edipo, rievocava con tonalità epiche la sua vittoria contro la Sfinge, a contrasto con la miseria attuale;

48 «Concedetemi ormai, se ne sono degno, una conclusione e un rivolgimento della mia vita, che è sempre stata per me schiavitù alle pene più dure che gli uomini abbiano mai sofferto».

nel canto del Coro si contrapponevano le immagini di due movimenti opposti: prima l'azione di salvatore di Edipo, che gli procura l'ascesa al regno, poi l'attuale precipitare nella rovina: «Tu che con mire superbe possedesti ogni più splendida prosperità, tu che uccidesti la vergine profetica dagli artigli ricurvi, e ti levasti come un baluardo contro la morte, in difesa della nostra città. Da allora sei chiamato nostro signore e onorato più di ogni altro, regnando sulla grande Tebe. Ma ora, a quel che sentiamo, chi è più sventurato di te? Chi nella vicenda della sua esistenza vive angosce e travagli più selvaggi? [...] piangiamo su di te, gridando dalle nostre labbra i più tristi lamenti. Eppure, se si deve dire la verità, grazie a te abbiamo avuto respiro, grazie a te abbiamo potuto dormire» (Soph. *OR* 1196-1221, trad. di PADUANO 1982). Analoghe tematiche sono svolte nel IV coro dell'*Hercules Oetaeus*: «Quando, o Sole, dove, sotto quale cielo seguirai un altro Ercole sulla terra? Quali mani il mondo infelice invocherà se mai a Lerna un flagello dalle molte teste diffonderà la sua rabbia in cento serpenti? [segue una rievocazione di alcune delle fatiche di Ercole] Chi darà pace al popolo impaurito, se gli dèi irati ordineranno che nasca qualche mostro nelle città? Giace morto al pari di tutti gli uomini colui che la Terra generò pari al Tonante. Il lutto risuoni attraverso le città immense e le donne, con i capelli sciolti dai nodi, ferscano le loro braccia nude [...] Te ne vai al Lete e alla spiaggia dello Stige, da dove nessuna nave ti porterà indietro; te ne vai, sventurato, ai Mani, da dove, vinta la morte, avevi riportato il trionfo» (*HO* 1531-1553).

Al nucleo tragico dell'*Edipo re*, che avrebbe attirato l'interesse di Seneca nell'*Oedipus*, il vecchio Sofocle aveva poi dato prosecuzione, con conclusivo scioglimento positivo, nell'*Edipo a Colono*. Ed è per l'appunto la presenza di analogie tra questo nucleo tragico e la materia mitica relativa ad Ercole, anch'egli dapprima benefattore, poi inconsapevole assassino dei suoi cari, e infine, dopo un cammino attraverso la sofferenza, riabilitato dal dio a nume protettore, a suggerire all'Autore dell'*Ercole sull'Eta* il modello drammatico su cui costruire le sue aggiunte 'originali' rispetto alle sequenze mitiche già sceneggiate da Sofocle nelle *Trachinie*. Al riscatto di Edipo da parte del drammaturgo greco nell'*Edipo a Colono*, corrisponde il riscatto di Ercole da parte del drammaturgo latino nell'*Ercole sull'Eta*.

Riferimenti bibliografici

ACKERMANN 1912

E. Ackermann, *Der leidende Hercules des Seneca*, «Rheinisches Museum für Philologie» LXVII (1912), pp. 425-471

ALEXIOU 2002²

M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, rev. D. Yatromanolakis and P. Roilos, Lanham, Rowman & Littlefield 2002²

ALFONSI 1966

L. Alfonsi, *Sul fr. tragico POxy 2454 (POxy vol. XXVII) e su possibili echi in autori latini*, «Aegyptus» XLVI (1966), pp. 3-12

AVEZZÙ, CERRI, GUIDORIZZI 2008

Sofocle. Edipo a Colono, introduzione e commento di G. Guidorizzi, testo critico di G. Avezzù, traduzione di G. Cerri, Milano, Lorenzo Valla 2008.

AXELSON 1967

B. Axelson, *Korruptelenkult. Zur Textkritik der unechten Seneca-Tragödie Hercules Oetaeus*, Lund, Lund CWK Gleerup 1967

CATAUDELLA 1966

Q. Cataudella, *Il papiro Ossirinchiata 2454 e gli Eraclidi di Eschilo*, «Revue des études grecques» LXXIX (1966), pp. 38-63 (ristampato in *Saggi sulla tragedia greca*, Messina-Firenze, D'Anna 1969)

CONTE 1988

G.B. Conte, *La 'Guerra civile' di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino, Quattroventi Ed. 1988

DAVIDSON 2001

J. Davidson, *The Absence of Alcmene in the Trakhiniai*, «Hermes» CXXXIX (2001), pp. 551-553

DI BENEDETTO 1988²

V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia 1988²

DI FIORE 2000

R. Di Fiore, *L'eroe e il dio. Mito e ideologia nell'Hercules Oetaeus di Seneca*, Palermo, Palumbo 2000

FITCH 2004a

J.G. Fitch, *Textual Notes on Hercules Oetaeus and on Seneca's Agamemnon and Thyestes*, «Classical Quarterly» LIV (2004), pp. 240-254

FITCH 2004b

J.G. Fitch, *Annaeana Tragica. Notes on the Text of Seneca's Tragedies*, Leiden-Boston, Brill 2004

FRIEDRICH 1954

W.H. Friedrich, *Sprache und Styl des Hercules Oetaeus*, «Hermes» LXXXII (1954), pp. 51-84 [ora in E. Lefèvre (hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972]

GARVIE 1998

Sophocles, *Ajax*, ed. by A.F. Garvie, Warminster Aris & Phillips 1998

- HAHNEMANN 1999
C. Hahnemann, *Sophokles' Trachiniai in Light of the Evidence of Aischylos' Herakleidae*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», CXXVI (1999), pp. 67-73
- JAKOBI 1988
R. JAKOBI, *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin, Walter De Gruyter 1988.
- KANNICHT–SNELL 1981
R. Kannicht–B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. II: *Fragmenta adespota*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1981
- LLOYD-JONES 1963
H. Lloyd-Jones, rec. a TURNER 1962, «Gnomon» XXXV (1963), pp. 433-455
- LÓPEZ CRUCES 2004
J.L. López Cruces, *P.Oxy. 2454 (=TrGF adesp. 653): Cuestiones de datación, género y autoría*, «Myrtia» XIX (2004), pp. 5-22
- LÓPEZ CRUCES 2008
Heracles on Oeta (TrGF adesp. 653 Kn–Sn): Two Supplements, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» CLXVI (2008), pp. 23-26
- MINGAZZINI 1925
P. Mingazzini, *Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles*, «Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei» (serie VI) I (1925-1926), pp. 413-490
- NISBET 1995
R.G.M. Nisbet, *The Oak and the Axe. Symbolism in Seneca, Hercules Oetaeus 1618 ff.*, in S.J. Harrison (ed. by), *Collected Papers on Latin Literature*, Oxford, Oxford University Press 1995, pp. 202-212
- PADUANO 1982
Sofocle, *Tragedie e frammenti*, a c. di G. Paduano, Torino, UTET 1982
- PADUANO 2000
G. Paduano, *Tipologie dell'apoteosi in Seneca tragico*, in *Seneca e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di Roma-Cassino: 11-14 novembre 1998*, a cura di P. Parroni, Roma, Salerno Editrice 2000, pp. 417-431
- ROZELAAR 1985
M. Rozelaar, *Neue Studien zur Tragödie Hercules Oetaeus*, «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt» II, 32.2 (1985), pp. 1348-1419
- SUSANETTI 2003
D. Susanetti (a c.di), *Euripide. Alceste*, Venezia, Marsilio 2003
- TURNER 1962
E.G. Turner et al. (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri, XXVII: Nos 2452-2480*, London, Egypt Exploration Society 1962
- WALDE 1992
C. Walde, *Herculeus labor. Studien zum pseudosenecanischen Hercules Oetaeus*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang GmbH 1992

WATT 1989

W.S. Watt, *Notes on Seneca, Tragedies*, «Harvard Studies in Classical Philology» XCII (1989), pp. 329-347

ZIELINSKI 1921

T. Zielinski, *De Hercule Tragico deque Heraclidarum tetralogia Aeschylea*, «Eos» XXV (1921), pp. 59-68

ZIELINSKI 1925

T. Zielinski, *Tragodoumenon: Libri Tres*, Cracoviae, sumptibus Polonicae Academiae Litterarum 1925

ZWIERLEIN 1986

O. Zwielerlein, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH 1986, pp. 313-343





Elena Rossi

Una versione tardoantica del mito di Alceste: l'*Alceste* di Barcellona

The late-antiquity poem *Alcestis Barcinonensis* shows a close relationship with Euripides' tragedy. The anonymous author intervenes in the spaces left free by Euripides while eliminating the psychological complexities arising from the interaction between characters. Admetus shows his human frailty; of his parents, selfishness is unmasked; Alcestis has heroic stature, although the contamination with Propertius makes her an exemplary model for every bride. The largest feature of differentiation from the Greek model is the unhappy ending. On one side this recalls the endings in Orpheus and Eurydice's myth, which change from the miraculous coming back to life of the woman to her death. On the other, one may see the influence of the contemporary culture which conceives resurrection only in its miracolistic Christian dimension and can't claim such power for human love.

0. Nella lunga catena di *Nachdichtungen* derivate dall'*Alceste* di Euripide si inserisce l'*Alceste di Barcellona*, un poemetto anonimo di 122 esametri risalente al III o IV secolo d.C., probabilmente un esercizio scolastico destinato alla recitazione, che ha conosciuto varie edizioni¹ e un grande fervore di studi: oltre a tentare molteplici interventi per rimediare ai guasti della tradizione manoscritta, i critici hanno discusso il debito dell'anonimo con la tragedia euripidea e con l'elegia IV, 11 di Propertio². In questo intervento mi propongo di valutare il

1 All'*editio princeps* di ROCA PUIG 1982, sono seguite quelle di LEBEK 1983, di PARSONS –NIBBET –HUTCHINSON 1983, di TANDOI 1984a, di MARCOVICH (la più recente è del 1988) e infine di NOSARTI 1992.

2 Gli studiosi oscillano fra l'esclusione drastica dell'influenza euripidea (ROCA-PUIG 1982, p. 11), la valutazione prudente del rapporto con la tragedia greca (NOSARTI, 1989, p. 370; ID. 1992, p. XVIII) sulla base di altre mediazioni ipotizzabili, fra cui le opere di Accio e Levio (della tragedia di Accio possediamo un solo verso, conservatoci da Prisciano, G.L. II 481, 13sgg., che forse si riferisce al momento in cui Alceste viene ricondotta dall'Ade; dell'opera di Levio, Gellio

rapporto dell'anonimo con i modelli e di formulare un'ipotesi di interpretazione.

Il poemetto, che restringe a cinque personaggi il gruppo delle *dramatis personae* (Apollo, Admeto, padre e madre di Admeto, Alcesti), è diviso in tre sezioni (il dialogo fra Apollo e Admeto, 1-20; l'agone fra Admeto e i genitori, 21-70; la *rhexis* di Alcesti, 71-102 e 120-122), intervallate da occasionali interventi di una voce esterna, chiamata nel testo «Poeta» (12, 21-25, 32, 42-46, 71, 103-120).

1. Un primo cambiamento radicale, per il quale l'*Alcesti* di Barcellona precorre molte riscritture moderne del mito, è la scelta di un diverso momento temporale nella successione degli eventi³: mentre in Euripide Alcesti ha già preso la decisione di sacrificarsi prima che la tragedia abbia inizio (e di ciò veniamo a conoscenza nel prologo, che ha quindi la funzione di fornire informazioni sull'antefatto), qui è ancora tutto da decidere.

Questa scelta strutturale determina una serie di conseguenze. La prima è che nel poemetto l'antefatto viene, in parte, rappresentato: Admeto domanda ad Apollo di poter conoscere il proprio futuro (1-11) e il dio risponde rivelando che sta per arrivare il momento della sua morte, ma che ha la possibilità di sottrarsi se troverà qualcuno disposto a sacrificarsi al posto suo (12-20). Il punto di partenza è il rischio di morte di Admeto, come in Euripide, ma la richiesta del personaggio di conoscere il proprio destino è un'innovazione dell'anonimo⁴: non si tratta di informare su eventi appartenenti al passato e gestiti unicamente dal punto di vista onnisciente della divinità come nella tragedia greca, bensì di porre le basi dell'azione umana, e in ciò rientra l'iniziativa di Admeto⁵.

Noctes Atticae XIX.7.2 sgg. conserva alcuni versi e informa che aveva conosciuto un *revival* significativo nel II secolo d.C., diventando oggetto di recite nei convivii) e della presenza nel poemetto di molteplici prestiti da Lucrezio, Virgilio, Orazio, Ovidio, Silio Italico, Lucano, Stazio e altri (luoghi paralleli in ROCA PUIG 1982; MARCOVICH 1986; ID. 1988; NOSARTI 1992; VITALE 1997; SCHWARTZ 1983), e il riconoscimento del debito con Euripide (SCHÄUBLIN 1984; TANDOI 1984b; MARCOVICH 1986, p. 13; ID. 1998; GARZYA 1985) e con Properzio (LECHI 1984, GARZYA 1985).

3 La differente struttura temporale del poemetto è stata messa in evidenza dalla critica (cfr. LECHI 1984, p. 20; ARENA 1990, p. 236).

4 Cfr. NOSARTI 1992, p. 36.

5 Nella preghiera Admeto ricorda la servitù di Apollo dopo la punizione inflitta al dio e il rapporto di amicizia fra loro: «si te colui famulumque paventem/ succepi pecudumque ducem

In Euripide Apollo riferisce che la ricerca di una vittima sostitutiva si è conclusa con l'offerta del sacrificio da parte di Alcesti:

πάντας δ' ἐλέγξας καὶ διεξελεθῶν φίλους,
πατέρα γεραιάν θ' ἢ σφ' ἔτικτε μητέρα,
οὐχ ἦῤρε πλὴν γυναικὸς ὅστις ἦθελε
θανῶν πρὸ κείνου μηκέτ' εἰσορᾶν φάος· (*Alcesti* 15-18)⁶

Nel poemetto il dio consiglia ad Admeto di effettuare la ricerca nell'ambito dei familiari, in cui sono compresi non solo i genitori e la sposa, ma anche i figli, con un uso coerente fino all'eccesso del privilegio:

Iam tibi cum genitor, genetrix cum cara supersit
et coniunx natiq̄ue rudes, pete lumina pro te
qui claudat fatoque tuo tumuloque cremetur. (18-20)⁷

Un'altra conseguenza dello spostamento temporale è che, dopo il responso pronunciato da Apollo, l'anonimo descrive la reazione emotiva di Admeto alla rivelazione del proprio destino: «Ille larem post dicta petit maestusque beato/iactat membra toro et fletibus atria conplet» (21-22)⁸. Il quadro del dolore e del pianto è mutuato dalle parole con cui in Euripide la serva, interrogata dal coro, riferisce la disperazione di Admeto non per la propria morte, ma per la perdita di Alcesti (XO. ἦ που στενάζει τοισίδ' Ἄδμητος κακοῖς, / ἐσθλῆς γυναικὸς

post crimina divum/ accepi iussi<que> idem dare iubila silvis» (9-11). In Euripide era Apollo che narrava la storia della propria schiavitù in casa di Admeto (ᾠ δώματ' Ἄδμητει', ἐν οἷς ἔτλην ἐγὼ / θῆσαν τράπεζαν αἰνέσαι θεός περ ὦν, *Alcesti* 1-2), ricordava in modo stringato la vicenda di Asclepio (Ζεὺς γὰρ κατακτὰς παῖδα τὸν ἐμὸν αἴτιος / Ἀσκληπιόν, στέρνοισιν ἐμβαλὼν φλόγα· / οὐδὲ χολωθεῖς τέκτονας Δίου πυρὸς / κτείνω Κύκλωπας· καὶ με θητεύειν πατῆρ' / θνητῶ παρ' ἀνδρὶ τῶνδ' ἄποιν' ἠνάγκασεν. / ἐλθὼν δὲ γαῖαν τήνδ' ἐβουφόρβουν ξένω, / καὶ τόνδ' ἐσῶζον οἶκον ἐς τόδ' ἡμέρας, *Alcesti* 3-9) e rievocava i propri rapporti amichevoli con il sovrano (ὄσιου γὰρ ἀνδρὸς ὀσιος ὦν ἐτύγχανον / παιδὸς Φέρετος, *Alcesti* 10-11).

6 «Tutti i suoi cari cercò e mise alla prova, il padre e la vecchia madre che l'aveva partorito, ma non trovò chi volesse morire per lui e non vedere più la luce – tranne la sua donna». Le traduzioni dell'*Alcestitis Barcinonensis* sono di NOSARTI 1992.

7 «Dal momento che tu hai un padre e una madre cara e una sposa e teneri figli, cerca fra loro uno che chiuda gli occhi al tuo posto e si faccia cremare accettando il tuo destino e il sepolcro che ti attende». Le traduzioni dell'*Alcesti* di Euripide sono di PADUANO 1993.

8 «Admeto dopo il responso se ne torna a casa e mesto si rigira sul letto fino a quel momento felice e riempie la reggia di pianti».

εἰ στερηθῆναι σφε χρή; / ΘΕ. κλαίει γ' ἀκοιτιν ἐν χεροῖν φίλην ἔχων, *Alcesti* 199-201)⁹, e dal racconto con cui narra le azioni della sua padrona, che si getta sul letto nuziale, piange e pronuncia il suo addio (κάπειτα θάλαμον ἔσπεσοῦσα καὶ λέχος, / ενταῦθα δὴ ἴδάκρυσσε καὶ λέγει τάδε: ἴΩ λέκτρον, ἔνθα παρθένει ἔλυσ' ἐγὼ / κορεύματ' ἐκ τοῦδ' ἀνδρός, οὐ θνήσκω πέρι, / χαῖρ', *Alcesti* 175-179; κἄρριψεν αὐτὴν αἰθις ἐς κοίτην πάλιν, *Alcesti* 188)¹⁰.

Attraverso l'iniziale slittamento dell'oggetto del dolore (dalla morte scelta da Alcesti a quella profetizzata di Admeto) e della persona che lo prova (da Alcesti ad Admeto), la prima parte del poemetto si focalizza sul dramma di Admeto, le cui manifestazioni di angoscia gli conquistano la simpatia dello spettatore¹¹.

2. Lo sconforto di Admeto apre la strada alla ricerca della vittima sostitutiva. Sulla linea delle affermazioni di Apollo (*Alcesti* 15-18), di Alcesti (καίτοι σ' ὁ φύσας χὴ τεκοῦσα προύδοσαν, / καλῶς μὲν αὐτοῖς κατθανεῖν ἦκον βίου, / καλῶς δὲ σῶσαι παῖδα κεῦκλεῶς θανεῖν., *Alcesti* 290-2)¹², di Admeto (στυγῶν μὲν ἢ μ' ἔτικτεν, ἐχθαίρων δ' ἐμὸν / πατέρα· λόγω/ γὰρ ἦσαν οὐκ ἔργω/ φίλοι, *Alcesti* 338-339)¹³ e del coro (ματέρος οὐ θελούσας / πρὸ παιδὸς χθονὶ κρύψαι / δέμας, οὐδὲ πατρὸς γεραιοῦ / ... / ὄν ἔτεκον δ', οὐκ ἔτλαν ῥύεσθαι, / σχετλίω, πολὴν ἔχοντε χαίταν., *Alcesti* 466-8)¹⁴, l'anonimo continua a inscenare ciò che in Euripide non era rappresentato, bensì relegato nell'antefatto: il conflitto fra Admeto e i genitori occupa la seconda

9 «CORO. E Admeto che fa? Piange la disgrazia che lo priva d'una così buona moglie? SERVA. Piange sì, tenendola fra le braccia».

10 «SERVA. Poi si gettò sul letto nuziale, e a quel punto pianse e disse: "O letto dove ho avuta sciolta la mia verginità dall'uomo per cui ora muoio, addio"; «tornò molte volte indietro a buttersi sul letto».

11 Sembra fuori luogo l'interpretazione del personaggio fornita da MARCOVICH 1988, p. 96 come «a despondent coward (29 and 43), whose endless *crying* resounds throughout his royal palace and the entire poem (22; 24; 44; 45; 71; 107)».

12 «ALCESTI. Ma tuo padre e tua madre si ti hanno abbandonato quando erano arrivati a un punto della vita in cui sarebbe stato bello per loro morire, bello salvare un figlio e morire gloriosamente».

13 «ADMETO. odiando mia madre e detestando mio padre, che mi volevano bene a parole, non a fatti».

14 «CORO. Né la madre né il padre vollero morire per il loro figlio, quello che generarono non seppero salvare, sciagurati, e hanno il capo canuto».

parte del poemetto, fino al v. 70, marcando la netta opposizione tra il comportamento del padre e della madre da un lato e quello della sposa nella terza parte dall'altro.

2.1 Segue infatti l'incontro fra Admeto e il padre (23-42), che accorre dal figlio, sospira di apprensione sentendolo piangere e ne chiede il motivo (23-24); a lui Admeto svela il proprio destino:

Sororum
me rapit, ecce, dies, genitor, para funera nato.
Hoc Parcae docuere nefas, hoc noster Apollo
invitus, pater, edocuit. (25-28)¹⁵

Mentre in Euripide l'ancella rivela al coro la morte imminente di Alceste (πῶς δ' ἄν μᾶλλον ἐνδείξαιτό τις / πόσιν προτιμῶσ' ἢ θέλουσ' ὑπερθανεῖν; *Alceste* 154-155)¹⁶ e descrive la preparazione delle esequie da parte della donna (ἐπεὶ γὰρ ἦσθεθ' ἡμέραν τὴν κυρίαν / ἤκουσαν, ὕδασι ποταμίους λευκὸν χροῖα / ἐλούσατ', ἐκ δ' ἐλοῦσα κερδίνων δόμων / ἐσθῆτα κόσμον τ' εὐπρεπῶς ἠσκήσατο, *Alceste* 158-161)¹⁷, l'anonimo concentra ancora l'attenzione su Admeto, che informa il padre della propria morte e lo esorta a compiere i preparativi funebri. Subito dopo Admeto chiede al genitore di morire al suo posto, attribuendogli la capacità di restituire a lui la vita, a patto di sacrificare la propria:

Sed reddere vitam
tu genitor, tu sancte potes, si tempora dones,
si pro me mortem subitam tumulosque subire
digneris natoque tuo concedere lucem. (28-31)¹⁸

Al breve intervento del narratore, che condanna il padre («Hic genitor, non

15 «Ecco mi rapisce il giorno delle Parche, padre, prepara il funerale al figlio. Questa l'atroce coerenza delle Parche, questo l'atroce responso datomi a malincuore da Apollo, nostro amico».

16 «SERVA. Come si potrebbe mostrare maggior rispetto per il marito che accettando di morire per lui?».

17 «SERVA. Quando capì che era arrivato il giorno fatale, lavò con acqua di fiume il candido corpo, prese dalle casse di cedro il vestito e gli ornamenti, e si abbigliò con cura».

18 «Ma tu che mi sei padre, tu che sei persona irreprensibile, puoi restituirmi la vita, se mi fai dono del resto dei tuoi anni, se accetti di andare al posto mio incontro alla morte che incombe inattesa e al tumulo a me destinato e di concedere così a tuo figlio la luce del giorno».

ut genitor», 32)¹⁹, appropriandosi della sconfessione di paternità pronunciata da Admeto di fronte a Ferete in Euripide (οὐκ ἦσθ' ἄρ' ὀρθῶς τοῦδε σώματος πατήρ;, *Alcesti* 636; καὶ μ' οὐ νομίζω παῖδα σὸν πεφυκέναι., *Alcesti* 641)²⁰, segue la risposta del padre, che si rifiuta di morire (32-42).

Se è vero che parte di questo scambio proviene da Euripide, è anche vero che nella tragedia greca ha una collocazione e un significato diversi: Ferete entra in scena soltanto dopo la morte di Alcesti, nel quarto episodio, quando Admeto sta preparando le esequie per la moglie, a portare i doni funebri, e fra i due personaggi si svolge un dialogo aspro e violento. Al figlio che lo accusa di egoismo per non essersi sacrificato e aver lasciato morire Alcesti, il padre risponde negando qualsiasi doverosità del sacrificio (μὴ θνησχ' ὑπὲρ τοῦδ' ἀνδρός, οὐδ' ἐγὼ πρὸ σοῦ., *Alcesti* 690)²¹. Alla fine Ferete ritorce su Admeto l'accusa di essere lui il vero assassino di Alcesti, ironizzando in modo spietato:

σοφῶς δ' ἐφηῦρες ὥστε μὴ θανεῖν ποτε,
εἰ τὴν παροῦσαν καταθεῖν πείσεις ἀεὶ
γυναῖχ' ὑπὲρ σοῦ. (*Alcesti* 699-701)²²

In Euripide il dialogo si conclude con la vittoria dialettica del padre: è proprio tramite l'incontro con Ferete che la tematica della colpa per aver accettato che Alcesti si sacrificasse al suo posto investe direttamente Admeto. L'anonimo tratteggia la figura paterna con un linguaggio che deriva dalla scena euripidea, ma fa in modo di screditare il padre.

In entrambi i casi, il padre sostiene di avere il dovere di lasciare i propri beni al figlio: le parole «Quapropter? quia regna dedi tibi, castra reliqui» (38)²³ sono riprese da quelle pronunciate da Ferete nella tragedia greca, πολλῶν μὲν ἄρχεις, πολυπλήθους δέ σοι γύας / λείψω· πατρὸς γὰρ ταῦτ' ἔδεξάμην πάρα (*Alcesti* 687-688)²⁴.

19 «Allora il padre, quasi non ne fosse il padre».

20 «Tu non sei il mio vero padre»; «e non ritengo di essere nato tuo figlio».

21 «Io non ti chiedo di morire per me – e neanche io per te».

22 «Oh, sei stato abile a trovare il modo di non morire mai, se convincerai a morire le tue mogli, una dopo l'altra».

23 «Perché? Forse perché ti ho donato il regno, ti ho lasciato il palazzo reale».

24 «Governi su molti sudditi e ti lascerò in eredità molti campi: questo è ciò che io ho ricevuto da mio padre».

Tuttavia il concetto quantitativo dell'esistenza, per cui il tempo che resta da vivere al padre è poca cosa da sacrificare, in Euripide usato da Admeto come argomento a proprio favore,

καίτοι καλόν γ' ἂν τόνδ' ἀγῶν' ἠγωνίσω,
τοῦ σοῦ πρὸ παιδὸς κατθανών, βραχὺς δέ σοι
πάντως ὁ λοιπὸς ἦν βιώσιμος χρόνος. (*Alcesti* 648-650)²⁵

nel poemetto viene volto dal padre a proprio vantaggio: «Quanta senectae/ vita meae superest! Minimam vis tollere vitam?» (36-37)²⁶.

L'idea dell'amore per la vita formulata dal padre («contentus tantum vitae, qua dulcius una/ nil mihi post mortem», 39-40)²⁷ in Euripide, invece, con grande capacità di penetrazione psicologica, è condivisa, perché universale, sia da Ferete (χαίρεις ὄρων φῶς· πατέρα δ' οὐ χαίρειν δοκεῖς; / ἦ μὴν πολὺν γε τὸν κάτω λογίζομαι / χρόνον, τὸ δὲ ζῆν μικρόν, ἀλλ' ὅμως γλυκύ., *Alcesti* 691-693²⁸; νόμιζε δ', εἰ σὺ τὴν σαυτοῦ φιλεῖς / ψυχὴν, φιλεῖν ἅπαντας, *Alcesti* 703-704²⁹; φίλον τὸ φέγγος τοῦτο τοῦ θεοῦ, φίλον., *Alcesti* 722³⁰) che da Alcesti (σὺ νῦν μοι τῶνδ' ἀπόμνησαι χάριν· / αἰτήσομαι γάρ σ' - ἀξίαν μὲν οὐποτε· / ψυχῆς γὰρ οὐδέν ἐστι τιμιώτερον -, *Alcesti* 299-301)³¹.

In chiusura del suo intervento, il padre elude la richiesta del figlio, dichiarandosi pronto non al sacrificio, ma a un prestito della vita:

Quam tu si reddere velles,
nate, tibi concessissem et tumulos habitassem,
visurus post fata diem. (40-42)³²

25 «Eppure era bella l'impresa che avresti potuto compiere morendo per tuo figlio, quando era comunque breve il tempo che ti restava da vivere».

26 «Quanta piccola parte di vita rimane alla mia vecchiaia! Vuoi togliermi anche questo poco che ho da vivere?».

27 «contento soltanto della vita, della quale niente vi sarà per me di più dolce, dopo morto».

28 «Tu hai piacere di vivere; pensi forse che tuo padre non ne abbia? Molto è il tempo che dobbiamo passare laggiù e breve quello della vita, ma dolce però».

29 «pensa che se tu ami la vita l'amano tutti».

30 «Cara è la luce del sole, carissima».

31 «Tu però ricordati quello che mi devi: sì, ti farò una richiesta, non dello stesso valore, perché niente vale quanto la vita, ma giusta».

32 «Che se tu poi me la volessi restituire, figlio, te l'avrei donata e avrei abitato la tomba, sicuro

ponendo come premessa irrinunciabile al sacrificio un *adynaton* paradossale, sarcastico e aggressivo (simile a quello che pronuncerà la madre ai vv. 51-52)³³: la reciprocità del dono, al quale deve seguire la restituzione, sembra rovesciare le parole con cui Ferete rivendicava l'unicità della vita (ψυχῆ μὴ ζῆν, οὐ δοῖν, ὀφείλομεν, *Alcesti* 712)³⁴, e la disponibilità ad abitare la tomba (solo se c'è la certezza di tornare in vita) stravolge il progetto dell'Admeto euripideo di essere sepolto insieme ad Alcesti (*Alcesti* 363-368). Il rapporto intertestuale evidenzia quindi al massimo grado l'assurdità delle affermazioni del padre nel poemetto.

2.2 Nei versi seguenti (42-46) un altro intervento del narratore introduce la *rhexis* della madre (46-70), che in Euripide non compare fra i personaggi ed è sempre menzionata all'interno della coppia genitoriale (*Alcesti* 15-18; 290-2; 466-68). Il narratore si limita a descrivere le azioni di Admeto che, dopo il rifiuto del padre, va a supplicare la madre, e anche in questo caso esprime preventivamente un giudizio negativo sul comportamento della donna:

Pulsus genitricis
 volvitur ante pedes, vestigia blandus adorat
 inque sinus fundit lacrimam. Fugit illa rogantem,
 nec pietate nocens nec vincitur improba fletu,
 haec super inproperans (42-46)³⁵

La strategia difensiva della madre prevede anzitutto un'accusa scandalizzata e violenta nei confronti del figlio, che preclude immediatamente la possibilità del sacrificio materno:

Oblitus mente parentum,
 tu, scelerate, potes materna<m> cernere morte<m>,
 tu tumulis gaudere meis? Haec ubera flammae
 diripiant, uterum<que> rogis vis ultimus ignis
 consumat, quod te peperit<t>, hostis mihi lucis,
 hostis, nate, patris? (46-51)³⁶

di rivedere la luce dopo la morte».

33 Cfr. MARCOVICH 1988, p. 51; NOSARTI 1992, p. 80.

34 «Abbiamo tutti una vita da vivere, non due».

35 «Dopo il rifiuto del padre, si va a prostrare ai piedi della madre, supplice li adora e versa lacrime sul suo seno: ella fugge il figlio che la prega, non si lascia vincere, empia, dalla pietà né, senza cuore, dal pianto; anzi lo incalza con questi rimbrotti».

36 «Senza un briciolo di pietà verso i genitori tu, scellerato, oseresti vedere la morte di tua ma-

L'anonimo ha qui fuso insieme due diverse occorrenze del testo euripideo, dove Admeto e Ferete dibattevano in sensi opposti fino a che punto debba estendersi il dovere dei genitori nei confronti dei figli:

Αδ. οὐκ ἦσθ' ἄρ' ὀρθῶς τοῦδε σώματος πατήρ;
οὐδ' ἢ τεκεῖν φάσκουσα καὶ κεκλημένη
μήτηρ μ' ἔτικτε; δουλίου δ' ἀφ' αἵματος
μαστῶ γυναικὸς σῆς ὑπερβλήθην λάθρα; (*Alceste* 636-639)³⁷

Φε. ἐγὼ δέ σ' οἴκων δεσπότην ἐγεινάμη
κάθρεψ', ὀφείλω δ' οὐχ ὑπερθνήσκειν σέθεν.
[...]
μὴ θνήσχ' ὑπὲρ τοῦδ' ἀνδρός, οὐδ' ἐγὼ πρὸ σοῦ. (*Alceste* 681-690)³⁸

e le ha trasformate in una demonizzazione di Admeto.

Dopo l'aggressiva requisitoria iniziale, la madre si avvicina ingannevolmente all'accettazione del sacrificio, per allontanarsene subito dopo asserendo che sacrificarsi come vittima sostitutiva avrebbe senso solo se ciò assicurasse al figlio l'immortalità: «Vitam concedere vellem./ si semper posses aeterna in sede morari» (51-52)³⁹. Si tratta di un altro *adynaton*, come quello pronunciato dal padre (40-42): la disponibilità al sacrificio è sapientemente subordinata all'ottenimento dell'immortalità da parte di Admeto, e quindi fittizia.

Segue un accumulo lungo e insistito di *topoi* consolatori volti a spingere Admeto a rassegnarsi al destino che lo attende, principalmente di ascendenza senecana: non bisogna temere la morte, a cui siamo destinati sin dalla nascita («Cur metuis mortem, cui nascimur?», 53)⁴⁰; è inutile fuggire in terre lontane

dre, gioire della mia tomba? Questo petto vuoi che distruggano le fiamme e che il fuoco estremo del rogo consumi l'utero che ti ha generato, nemico alla mia vita, nemico, figlio, a quella di tuo padre?»

37 «ADMETO. Tu non sei il mio vero padre, e quella che dice d'avermi partorito e si chiama mia madre non mi ha partorito davvero; sono nato da sangue servile e clandestinamente sono stato accostato al seno di tua moglie».

38 «FERETE. Io ti ho generato e allevato come il futuro padrone della mia casa, ma non ho il dovere di morire per te. [...] Io non ti chiedo di morire per me – e neanche io per te».

39 «Io vorrei farti dono della vita, a patto però che tu potessi per sempre risiedere in una dimora eterna».

40 «Perché temi la morte, per la quale nasciamo? », cfr. Seneca, *Consolatio ad Marciam* 10.5, «Si mortuum tibi filium doles, eius temporis quo natus est crimen est; mors enim illi denuntiata nascenti est; in hanc legem <erat> satus, hoc illum fatum ab utero statim persequabatur».

per cercare di sottrarsi al proprio fato («Effuge longe, / quo Part<h>us, quo Medus Arabs<ve>, ubi barbarus ales / nascitur †adque nobis iteratum cingitur urbis† / illic, nate, late; <non> te tua fata sequentur?», 53-56)⁴¹; niente è immortale («Perpetuum nihil est, nihil est sine morte creatum: / lux rapitur et nox oritur, moriuntur et anni; / non est terra locos, quos egeneraverat ante?», 57-59)⁴². L'inevitabilità del destino è infine confermata da una serie di *exempla* di impronta erudita sulla morte degli dèi (Giove, Plutone, Bacco, Cerere e Venere, 60-63)⁴³.

Alcuni *topoi* consolatori sono presenti anche in Euripide, dove il coro tenta di confortare Admeto ricordandogli l'universalità del dolore con parole che hanno l'effetto di sminuire l'eccezionalità di Alcesti (οὐ γάρ τι πρῶτος οὐδὲ λοίσθιος βροτῶν / γυναικὸς ἐσθλῆς ἤμπλακες· γίγνωσκε δὲ / ὥς πᾶσιν ἡμῖν κατθανεῖν ὀφείλεται., *Alcesti* 417-19⁴⁴; βαρέα μὲν φέρειν, ὅμως δὲ... / τλᾶθ'· οὐ σὺ πρῶτος ὄλεσας... / γυναιῖκα· συμφορὰ δ' ἑτέρους ἑτέρα / πιέζει φανεῖσα θνατῶν., *Alcesti* 891-4⁴⁵; πολλοῖς / ἤδη παρέλυσεν / θάνατος δάμαρτας., *Alcesti* 931-933)⁴⁶, ma la consolazione stereotipata ha scarsa efficacia.

La madre pensa poi al dolore che lei stessa proverà per la perdita del figlio e chiama a soccorso, con un ulteriore sfoggio erudito, un'altra serie di *exempla*, le madri che hanno perduto i loro figli (64-68). A parte Diomede, in una tradizio-

41 «Fuggi lontano, dove c'è il Parto, dove il Medo o l'Arabo, dove l'uccello esotico nasce e una nuova era ricomincia: là, figlio, sta pure nascosto; forse che il tuo destino di morte non ti seguirà? », cfr. Seneca, *Epistulae* 107.11.5, «Ducunt volentem fata, nolentem trahunt». Il «barbarus ales» è la fenice; sul mito della fenice cfr. HUBAUX –LEROY 1939; SCHWARTZ 1983; SCHÄUBLIN 1984; CAVENAILE 1986; NOSARTI 1989; ID. 1992; ARENA 1990.

42 «Nulla è eterno, nulla è stato creato disgiunto dalla morte: la luce svanisce e sorge la tenebra, muoiono anche gli anni; non inghiotte la terra i luoghi, che prima aveva generato?», cfr. Seneca, *Consolatio ad Polybium* 1.1, «Ita est: nihil perpetuum, pauca diuturna sunt; aliud alio modo fragile est, rerum exitus variantur, ceterum quicquid coepit et desinit»; Seneca, *Epistulae* 24.26, «Nullius rei finis est, sed in orbem nexa sunt omnia, fugiunt ac secuntur. Diem nox premit, dies noctem, aestas in autumnum desinit, autumno hiemps instat, quae vere compescitur; omnia sic transeunt, ut revertantur».

43 In Euripide il coro ricorreva invece all'argomento della morte dei figli degli dèi: καὶ θεῶν σκότιοι φθίνουσι / παῖδες ἐν θανάτῳ., *Alcesti* 989-990.

44 «non sei né il primo né l'ultimo uomo a perdere una buona moglie. Impara che tutti dobbiamo morire».

45 «Sopporta: non sei tu il primo... [...] che perde sua moglie, e degli uomini chi li tormenta un'angoscia, chi un'altra».

46 «A molti la morte ha portato via la sposa».

ne mitologica poco conosciuta madre di Giacinto, innocente, le altre sono tutte donne che hanno ucciso i propri figli o hanno avuto responsabilità nella loro morte (Agave, Altea, Ino e Procne). In effetti gli *exempla* sono pertinenti non tanto per l'effetto consolatorio per il quale vengono evocati, quanto per l'inevitabile deduzione della rassegnazione della madre alla morte del figlio.

La conclusione della *rhexis*, ancora topica, insiste sulla finitezza di tutto ciò che appartiene a questo mondo: «Nam quaecumque gerit tellus, <sal> vel vagus aer,/ labuntur, pereunt, moriuntur, contumulantur» (69-70)⁴⁷.

La ridondanza del discorso maschera il rifiuto personale della madre dietro l'apparenza vuota e banale di una retorica universale. Admeto non risponde né al padre né alla madre, e il suo silenzio ha l'effetto di isolare i discorsi dei genitori e smascherarne il colpevole egoismo.

3. La terza parte del poemetto (71-122) è incentrata su Alceste che, di fronte al muto dolore del marito («Coniugis ut talis vidit Pelieida fletus», 71)⁴⁸, pronuncia un lungo discorso (71-102). Qui vengono ripresi molti elementi provenienti dal dialogo fra Alceste e Admeto nel primo episodio in Euripide, nonostante l'eliminazione degli interventi di Admeto (la promessa di fedeltà, *Alceste* 328-331, e il tentativo di ricostruzione del rapporto dopo la morte, *Alceste* 364-369), da cui vengono tuttavia recuperate alcune battute. Il discorso di Alceste è articolato in tre parti: l'annuncio della decisione eroica del sacrificio (71-82); la richiesta di fedeltà (83-92); la raccomandazione dei figli ad Admeto (93-102).

3.1 Con un atto volontario d'amore, Alceste si dichiara disposta a morire al posto di Admeto:

“Me” inquit “trade tñiquidt, me, coniunx, trade sepulcris”,
exclamans, “concedo libens, ego tempora dono,
Admete, ventura tibi, pro coniuge coniunx. (72-74)⁴⁹

47 «La verità è che quante cose ci sono sulla terra, nel mare o nell'aere vagante, svaniscono, periscono, muoiono, vengono sepolte».

48 «La figlia di Pelia, come vide il consorte così piangente».

49 «Me consegna, me, sposo, consegna al sepolcro; volentieri ti concedo, ti faccio dono, Admeto, del tempo datomi in sorte, io, sposa, per il mio sposo».

La decisione del sacrificio è quindi proclamata solennemente (altra scelta condivisa da quasi la totalità dei rifacimenti moderni). All'enunciazione della volontà di morte, seguono le motivazioni, in parte sovrapponibili a quelle addotte dall'eroina nella tragedia greca: in primo luogo il confronto con la madre di Admeto, a cui Alceste si dichiara superiore, rivendicando la propria capacità di affetto materno verso il marito («Si vinco matrem, vinco pietate parentis», 75)⁵⁰, come in Euripide si contrappone a entrambi i genitori (*Alceste* 290-292)⁵¹. In secondo luogo, l'aspirazione alla gloria e la consapevolezza della lode e della fama eterna che deriveranno dal sacrificio:

si morior, laus magna mei; post funera nostra
non ero, sed factum totis narrabitur annis
et coniunx pia semper ero. (76-78)⁵²

elemento ripreso dall'esaltazione del coro, che sanziona per Alceste il riconoscimento della gloria poetica:

πολλά σε μουσοπόλοι
μέλψουσι καθ' ἐπτάτονόν τ' ὀρείαν
χέλυν ἔν τ' ἀλύροις κλέοντες ὕμνοις,
Σπάρτα κύκλος ἀνίκα Καρνείου περινίσσεται ὥρας
μηρός, ἀειρομένας
παννύχου σελάνας,
λιπαραῖσί τ' ἐν ὀλβίαις Ἀθάνας.
τοίαν ἔλιπες θανοῦσα μολ-
πὰν μελέων ἀοιδοῖς. (*Alceste* 445-454)⁵³

50 «Se vinco la madre, la vinco proprio nell'amore materno».

51 È Admeto che di fronte a Ferete dichiara di identificare in Alceste padre e madre (ἀλλὰ τῆνδ' εἰάσατε / γυναικ' ὀθνεῖαν, ἦν ἐγὼ καὶ μητέρα / πατέρα τέ γ' ἐνδίκως ἂν ἠγοίμην μόνην., *Alceste* 645-646); il motivo del cumulo degli affetti (che risale alle parole con cui Andromaca definisce Ettore nell'*Iliade* VI, 429-30) sarà ripreso ed esplicitato nel Novecento da Alberto Savinio nella sua *Alceste di Samuele*: «Ho attuato la più segreta e assieme la più grande aspirazione della donna: essere la sposa e assieme la madre dell'uomo amato», SAVINIO 1991, p. 185 (cfr. PADUANO 2004, p. 348).

52 «se muoio, grande lode sarà di me; dopo le esequie non ci sarò più, ma tutti gli anni il mio gesto sarà celebrato e sarò per sempre una sposa pia».

53 «Molto ti canteranno i poeti sulla lira a sette corde, e anche nei canti senza lira, a Sparta, quando torna il mese Carneio e la luna sta alta in cielo per tutta la notte, e nella splendida Atene: tale materia di canto hai lasciato morendo ai poeti». La voce oggettiva del coro è quella che pronuncia le lodi più forti di Alceste: Πελίου τόδε παῖς / Ἄλκηστις, ἐμοὶ πᾶσί τ' ἀρίστη / δόξασα γυνῆ / πόσιν εἰς αὐτῆς γεγενῆσθαι. (*Alceste* 82-85); ἴστω νυν εὐκλεῆς γε κατθα-

e anche dal discorso di Alcesti in Euripide, dove compare come suggello conclusivo:

χαίρουτες εὐφραίνοισθε· καὶ σοὶ μὲν, πόσι,
γυναῖκ' ἀρίστην ἔστι κομπάσαι λαβεῖν,
ἡμῖν δέ, παῖδες, μητρὸς ἐκπεφυκέναι. (*Alcesti* 323-325)⁵⁴

Infine, l'impossibilità per Alcesti di continuare a vivere: a un futuro infelice senza Admeto è preferibile la morte:

Non tristior atros
aspiciam vultus, non toto tempore flebo
aut cineres servabo tuos. Lacrimosa recedat
vita procul: mors ista placet. (78-81)⁵⁵

preferenza che la donna esprime anche in Euripide, aggiungendovi il rimpianto per la vita non vissuta:

οὐκ ἠθέλησα ζῆν ἀποσπασθεῖσά σου
σὺν παισὶν ὀρφανοῖσιν, οὐδ' ἐφεισάμην
ἥβης, ἔχουσ' ἐν οἷς ἐτερπόμεν ἐγώ. (*Alcesti* 287-289)⁵⁶

Ma Euripide, a differenza dall'anonimo, sottolinea il coinvolgimento di entrambi gli sposi nell'esperienza della morte: Alcesti compiangere il dolore speculare che toccherà ad Admeto per la sua morte (κοῦκ ἂν μοιωθεῖς σῆς δά-

νομένη / γυνή τ' ἀρίστη τῶν ὑφ' ἡλίω, μακρῶ. (*Alcesti* 150-151); τὰν γὰρ οὐ φίλαν ἀλλὰ φιλτάταν / γυναικα κατθανοῦσαν ἐν / ἄματι τῷδ' ἐπόψη/. (*Alcesti* 231-233); καὶ μὴν ἐγὼ σοι πένθος ὡς φίλος φίλω / λυπρὸν συνοίσω τῆσδε· καὶ γὰρ ἄξια. (*Alcesti* 369-70); πολὺ δὴ πολὺ δὴ γυναικ' ἀρίστην / λίμναν Ἀχεροντίαν πορεύ/σας ἐλάτα δικώπῳ. (*Alcesti* 442-44); τοιαύτας εἶη μοι κῦρσαι / συνδυάδος φιλίας ἀλόχου· τὸ γὰρ / ἐν βιότῳ σπάνιον μέρος·: (*Alcesti* 473-4). E ipocritamente anche Ferete loda Alcesti: τὸ ταύτης σῶμα τιμᾶσθαι χρεών, / [...] / πάσαις δ' ἔθηκεν εὐκλεέστερον βίον / γυναιξίν, ἔργον τλᾶσα γενναῖον τόδε. (*Alcesti* 619-624), ma solo per insultarla poco più avanti con l'accusa di pazzia (ἄφρονα, *Alcesti* 728).

54 «Addio, siate felici; e tu, Admeto, puoi vantarti di aver avuto la migliore delle donne, e voi, vostra madre».

55 «Non sarò costretta a vedere con tristezza i volti scuri, a piangerti tutta la vita o a conservare le tue ceneri. Lontana da me una vita di lacrime; preferisco una morte come questa».

56 «Non ho voluto vivere senza di te con i figli orfani, e non ho risparmiato la mia giovinezza, pur avendo la possibilità di trascorrerla in letizia».

μαρτος ἔστυνες/ καὶ παῖδας ὠρφάνευες., *Alcesti* 296-297)⁵⁷; egli stesso rifiuta di sopravvivere alla moglie (σοῦ γὰρ φθιμένης οὐκετ' ἂν εἶην· ἐν σοὶ δ' ἔσμεν καὶ ζῆν καὶ μῆ, *Alcesti* 278-279)⁵⁸ e, al ritorno dalle esequie, constata il profondo squallore della sua vita senza di lei (*Alcesti* 935-961).

Un elemento a cui l'anonimo non ha voluto rinunciare e che tuttavia risulta svuotato della sua forza originaria è il momento precedente, quello del delirio di Alcesti: la frase «me portet melius nigro velamine Po<r>t<h>meus» (82)⁵⁹ è quanto rimane della visione di Caronte che brutalmente invita Alcesti ad affrettarsi per passare il fiume infernale:

Αλ. ὀρῶ δίκωπον ὀρῶ σκάφος ἐν λίμνᾳ·
νεκύων δὲ πορθμεὺς
ἔχων χέρ' ἐπὶ κουτῶ Χάρων
μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις;
ἐπέιγού· σὺ κατείργεις. τάδε τοί με
σπερχόμενος ταχύνει. (*Alcesti* 252-257)⁶⁰

Alcesti ha l'impressione che una forza irresistibile la trascini via, e la minaccia diventa una realtà spaventosa:

Αλ. ἄγει μ' ἄγει τις· ἄγει μέ τις τοῦχ ὀρᾶς·
νεκύων ἔς ἀλλὰν,
ὑπ' ὀφρύσι κυαναυγέσι
βλέπων πτερωτός αἶδαν.
[μέθες με·] τί ῥέξεις; ἄφες. τοῖαν ὄδον ἃ δει-
λαιότατα προβαίνω. (*Alcesti* 259-264)⁶¹

In Euripide il dialogo diretto con Caronte è il punto più alto della tensione drammatica del delirio e rivela il terrore che Alcesti prova nei confronti della morte. Nel poemetto invece la visione funebre subisce una riduzione razionale,

57 «e non saresti rimasto senza la tua donna a piangere e ad allevare figli orfani».

58 «ADMETO. Se tu muori io non posso sopravvivere: in te sta che io viva o non viva».

59 «È meglio che Portmeo dal nero mantello mi porti via con sé».

60 «ALCESTI. Vedo la barca a due remi, la vedo sulla palude e il traghettatore dei morti, Caronte, mi chiama con la mano sulla pertica: “Che aspetti? Affrettati, è tardi”. Così m'incalza con rabbia».

61 «Mi trascina, mi trascina, non vedi?, alla casa dei morti un essere alato che sotto il nero splendore delle ciglia getta uno sguardo di morte. Che fai? Lasciami. Quale via percorro, infelicissima!».

che ne permette il recupero all'interno della struttura comparativa della frase («melius», 82), a conclusione logica della preferibilità della morte a una vita senza Admeto.

3.2 Alceste chiede che Admeto le rimanga fedele:

Hoc tantum moritura rogo, ne post mea fata
dulcior ulla tibi, vestigia ne mea coniunx
carior ista tegat. (83-85)⁶²

Nella tragedia euripidea l'allusione ad un'altra donna che la sostituisca dopo la morte si trova in due luoghi distinti e complementari: prima nel racconto indiretto dell'ancella (σὲ δ' ἄλλη τις γυνὴ κεκτῆσεται, / σὺ φρον μὲν οὐκ ἂν μάλλον, εὐτυχῆς δ' ἴσως., *Alceste* 181-182)⁶³, coperta dalla commozione che subito dopo fa prorompere Alceste in un pianto irrefrenabile (κυνεῖ δὲ προσπίτνουσα, πᾶν δὲ δέμμιον / ὀφθαλμοτέγκω/ δεύεται πλημμυρίδι., *Alceste* 183-184)⁶⁴ e poi nel dialogo con Admeto, esplicita ma giustificata come preoccupazione per il bene dei figli affidati a un'altra donna (καὶ μὴ 'πιγῆμης τοῖσδε μητρῴαν τέκνοις, / ἧτις κακίων οὔσ' ἐμοῦ γυνὴ φθόνω / τοῖς σοῖσι κάμοῖς παισὶ χεῖρα προσβαλεῖ. / μὴ δῆτα δράσης ταῦτά γ', αἰτοῦμαί σ' ἐγώ. / ἐχθρὰ γὰρ ἡ 'πιούσα μητρῴα τέκνοις / τοῖς πρόσθ', ἐχίδνης οὐδὲν ἠπιωτέρα., *Alceste* 305-310)⁶⁵. La doppia motivazione comunica la complessità del personaggio, che di fronte al marito sostituisce all'espressione diretta del desiderio una forma censoria⁶⁶.

Nel poemetto manca ovviamente la prima istanza, e la richiesta ad Admeto di non risposarsi non è equivoca: non c'è traccia del pensiero dei figli, che è spostato più avanti (98-99). Se nell'etica greca del V secolo a.C. alla donna non è lecito provare gelosia (a parte il caso di Medea, comunque barbara), la cultura

62 «Questo solo ti chiedo mentre mi appresto a morire, che dopo la mia morte per nessun'altra donna tu provi dolcezza, che nessuna sposa, di me a te più cara, ricalchi le mie orme».

63 «Un'altra donna ti possiederà, non più virtuosa di me, ma forse più fortunata».

64 «Si china a baciargli e bagna tutte le coperte del fiume che sgorga dagli occhi».

65 «non sposare un'altra donna, una matrigna che, peggiore di me, per invidia metterà le mani addosso ai miei e tuoi figli. Non farlo, te ne prego: la matrigna è sempre nemica ai figli di primo letto, è una vipera».

66 Cfr. PADUANO 1968a, p. 50.

latina, con Arianna, Medea e Didone, ha aperto la possibilità di altre reazioni: l'intervento dell'anonimo rende autonoma la richiesta di fedeltà, svincolandola dal pretesto della preoccupazione per i figli⁶⁷.

Subito dopo l'anonimo recupera il motivo del desiderio della continuazione dell'amore dopo la morte, che in Euripide era espresso da Admeto:

Et tu me nomine tantum
ne cole meque puta tecum sub nocte iacere.
In gremio cineris nostros dignare tenere,
nec timida tractare manu † sudare failas
unguentum † titulumque novo praecingere flore. (85-89)⁶⁸

Alcesti applica alle proprie ceneri un linguaggio erotico e passionale, cioè quel linguaggio con cui nella tragedia greca Admeto promette di far costruire una statua perfettamente somigliante ad Alcesti e di tenerla nel letto nuziale come oggetto dei suoi desideri e delle sue tenerezze⁶⁹:

σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν
εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται,
ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσω χέρας
ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις
δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν·
ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ' ὅμως βάρος
ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν. (*Alcesti* 348-354)⁷⁰

In entrambi i casi, al tema della statua in Euripide e al culto delle ceneri

67 Anche in questo caso il poemetto si distacca dall'elegia di Propertio, dove Cornelia accetta la prospettiva delle seconde nozze del marito («Seu tamen adversum mutarit ianua lectum,/ sederit et nostro cauta noverca toro,/ coniugium, pueri, laudate nimis», IV, 11, 85-87). Cfr. PADUANO 1968b.

68 «E tu non onorarmi solo a parole e fa' conto che di notte giacerò accanto a te. Non disdegnare di tenere in grembo le mie ceneri, di carezzarle con mano non timorosa, mentre ne trasuda l'unguento, e di cingere la mia urna di fiori freschi».

69 Non concordo con quanto sostenuto da TANDOI 1984b, p. 238, «in simili promesse insistenti emerge qualcosa di molto diverso da Euripide, che faceva semmai esprimere ad Admeto delle speranze vaghe di rivederla nei propri sogni (*Alc.* 354ss.)», perché nel poemetto è frequente la trasposizione del locutore (cfr. GARZYA 1985, p. 12).

70 «Effigiato da una mano sapiente d'artista, il simulacro del tuo corpo verrà collocato sul letto, e gettandomi sopra, e abbracciandolo e invocando il tuo nome, mi parrà d'aver tra le braccia la mia donna, senza averla: fredda gioia, lo so, ma pure capace di alleviare il peso dell'anima».

nel poemetto, segue il motivo della visitazione onirica, altro elemento di immortalità. Nella tragedia greca Admeto esprime la speranza di rivedere Alcesti nei propri sogni:

ἐν δ' ὀνειράσι
φοιτῶσά μ' εὐφραίνουσ ἄν· ἦδὺ γὰρ φίλους
κάν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν' ἄν παρῆ χρόνον. (*Alcesti* 354-6)⁷¹

e nel poemetto Alcesti promette di tornare da Admeto:

Si redeunt umbrae, veniam tecum<que> iacebo
qualiscumque, tamen coniunx, ne deserar a te
nec doleam de me quod vitam desero pro te. (90-92)⁷²

L'anonimo ha ripreso anche la coscienza razionale della frustrazione del desiderio: le espressioni di Alcesti «puta» (86), «Si redeunt umbrae» (90) introducono una limitazione dolorosa alla fantasia erotica, come già quelle di Admeto ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν (*Alcesti* 353), ὄντιν' ἄν παρῆ χρόνον (*Alcesti* 356). Il culto delle ceneri e l'apparizione onirica sono entrambe forme di sopravvivenza oltre la morte che l'anonimo non manca di riprodurre.

3.3 L'ultima parte del discorso di Alcesti è quella in cui con più frequenza le reminiscenze euripidee si intrecciano a quelle properziane su alcuni motivi topici. Alcesti affida i figli ad Admeto:

Ante omnes commendo tibi pia pignora natos,
pignora quae solo de te fecunda creavi,
de te: sic nullas habe<a>t mors ista querellas. (93-95)⁷³

71 «E tu verrai nei miei sogni a consolarmi. È dolce vedere anche in sogno i nostri cari, per il tempo che si può».

72 «Se è vero che le ombre tornano sulla terra, ritornerò e giacerò con te tua sposa, sì, qualunque sia il mio stato, per non sentirmi abbandonata da te e non dolermi della scelta fatta di lasciare per te questa vita». Il tema della statua e quello del sogno sono collegati anche nell'elegia properziana: «Sat tibi sint noctes, quas de me, Paule, fatiges,/ somniaque in faciem credita saepe meam:/ atque ubi secreto nostra ad simulacra loquens,/ ut responsurae singula verba iace» (IV, 11, 81-84). Ma Properzio riduce i motivi erotici presenti in Euripide (cfr. PADUANO 1968b).

73 «Prima di tutti ti affido i figli, pegno d'amore, pegno della nostra unione feconda ed esclusiva: così questa morte possa non avere motivo alcuno di lamento».

La metafora dei figli come pegno dell'amore fra gli sposi è comune a Euripide (Αλ. ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου. / Αδ. δέχομαι, φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χειρός., *Alcesti* 375-376)⁷⁴ e a Propertio («Nunc tibi commendo communia pignora natos», IV, 11, 73)⁷⁵. Anche il concetto dell'univirato («solo de te», 94) avvicina Alcesti a Cornelia, che si definisce «uni nupta» (IV, 11, 36)⁷⁶; il motivo della somiglianza dei figli e della sopravvivenza in loro della madre («Non pereò nec enim morior: me, crede, reservo, / quae tibi tam similes natos moritura relinquo», 96-97)⁷⁷ è tipico, a partire dalla poesia funeraria⁷⁸.

Solo a questo punto Alcesti chiede ad Admeto di evitare che i figli debbano subire la presenza di una matrigna («quos rogo ne parvos malis, indigne, novercae / prodere nec flentes matris pia vindicet umbra», 98-99)⁷⁹, riprendendo la richiesta euripidea (*Alcesti* 305-310): al risentimento più forte nei confronti della matrigna nella tragedia greca l'anonimo sostituisce l'immagine dell'ombra materna che torna per difendere i figli.

Il motivo del pianto è presente sia in Euripide, dove al ritorno dalle esequie Admeto immagina i figli in lacrime (τέκνα δ' ἀμφὶ γούνασι / πίπτοντα κλαίῃ μητέρ', *Alcesti* 947-948)⁸⁰ che in Propertio, dove Cornelia esorta il marito a baciare i figli piangenti («Oscula cum dederis tua flentibus, adice matris», IV, 11, 77)⁸¹.

Il discorso di Alcesti si conclude con la ripresa del motivo della visitazione onirica, questa volta con una sorta di ricatto affettivo: se Admeto non si prenderà cura dei figli, lei cesserà di apparirgli di notte, negando quella forma di sopravvivenza che prima aveva promesso (90-92): «Si tibi dissimiles hoc, non mea dulcis imago / paulum nocte veni<t> ...» (100-101)⁸².

74 «ALCESTI. A queste condizioni ricevi i figli dalle mie mani. ADMETO. Li ricevo, caro dono di una cara mano».

75 «Ora ti affido i figli, pegni comuni». Le traduzioni di Propertio sono di PADUANO 2010.

76 «ebbi un solo uomo».

77 «Non svanisco senza lasciare traccia e certo non muoio del tutto: credimi, sopravvive qualcosa di me che, prossima a morire, lascio figli a te tanto simili».

78 Cfr. NOSARTI 1989, p. 365; ID. 1992, p. 144.

79 «Ti prego, non voler da persona indegna affidarli, piccini come sono, a una matrigna; non volere che la pia ombra della madre debba protestare i propri diritti sui figli in lacrime».

80 «i figli che cadendo alle mie ginocchia piangeranno la madre».

81 «Quando li bacerei piangenti, aggiungi i baci/ della mamma».

82 «Se tu non terrai fede a questo impegno, la mia dolce ombra non verrà neanche un poco la

Nei versi seguenti, pronunciati dopo l'interruzione («Et tu pro coniuge caro/ disce mori, disce *texmf exempla<r> pietatis*», 101-102)⁸³, Alcesti rivolge un'apostrofe alla figlia, come in Euripide. Nella tragedia greca tuttavia l'eroina esprime la preoccupazione per un'adolescenza accanto alla matrigna e soprattutto per un futuro matrimonio celebrato in assenza della madre:

σὺ δ', ὦ τέκνον μοι, πῶς κορευθήσῃ καλῶς;
 ποίας τυχοῦσα συζύγου τῷ σῶ πατρί;
 μή σοί τιν' αἰσχρὰν προσβαλοῦσα κληδόνα
 ἦβης ἐν ἀκμῇ σοὺς διαφθείρῃ γάμους.
 οὐ γάρ σε μήτηρ οὔτε νυμφεύσει ποτὲ
 οὔτ' ἐν τόκοισι σοῖσι θαρσυνεῖ, τέκνον,
 παροῦσ', ἵν' οὐδὲν μητρὸς εὐμενέστερον. (*Alcesti* 313-319)⁸⁴

Il poemetto qui è più vicino all'elegia di Propertio, dove Cornelia raccomanda alla figlia di imitarla nell'univirato: «Filia, tu specimen censurae nata paternae,/ fac teneas unum nos imitata virum» (IV, 11, 67-68)⁸⁵. Analogamente nel poemetto Alcesti esorta la figlia a imparare da lei l'esempio di amore coniugale che si conviene a una sposa ideale, pronta a misurarsi con la morte. Ma se si canonizza il dovere della moglie a sacrificarsi per il marito, si diminuisce l'eccezionalità di Alcesti. E qui è lei stessa a cadere nell'equivoco, che in Euripide può essere formulato solo da Ferete, che con un argomento simile difende il fatto di non essersi sacrificato (φημί τοιούτους γάμους / λύειν βροτοῖσιν, ἢ

notte...»).

83 «E tu impari a morire per il tuo caro sposo, apprendi da me l'esempio dell'amore coniugale». La correzione di PARSONS – NISBET – HUTCHINSON 1983, p. 36, di *caro* in *cara* è accettata da MARCOVICH, 1986, pp. 50-51 e 1988, pp. 83-84, che postula una lacuna prima di «Et tu» e ritiene che qui Alcesti continui a rivolgersi ad Admeto con una «final moral injunction» (1986, p. 50), per esortarlo a imparare da lei a morire per la futura consorte; a favore del testo trådito LEBEK 1983, p. 27, secondo il quale Alcesti si rivolge a una giovane donna, esortandola a seguire il suo esempio, e NOSARTI 1989, p. 367 e ID. 1992, pp. 151-153, che sostiene che Alcesti sta parlando alla figlia, riconoscendo l'influsso della tragedia euripidea.

84 «ma tu, figlia mia, come potrai avere un'adolescenza felice? Come sarà la moglie di tuo padre? Non sia mai che sparga sul tuo conto voci calunniose e, nel fiore dell'età, distrugga le tue speranze di nozze. Le tue nozze non le celebrerà tua madre, non ti assisterà nei tuoi parti, quando niente è più dolce di una madre».

85 «Tu, figlia mia, nata a celebrare la carica/ di tuo padre quando fu censore, abbi un solo uomo/ come tua madre».

γαμῆν οὐκ ἄξιον., *Alceste* 627-628)⁸⁶ e dal coro, che riduce Alceste a modello esemplare (τοιαύτας εἴη μοι κῦρσαι / συνδυάδος φιλίας ἀλόχου· τὸ γὰρ / ἐν βίῳ σπάνιον μέρος·, *Alceste* 473-474)⁸⁷. Per questo quadro normalizzante il referente non è più Euripide, ma Properzio, la cui elegia ha come scopo l'esaltazione delle virtù della matrona romana.

4. La variazione più macroscopica rispetto alla tragedia greca consiste nella risoluzione della vicenda: l'autore del poemetto offre una conclusione infelice della storia, in quanto Alceste muore e non torna in vita⁸⁸, versione che non è stata seguita dalla tradizione successiva, dove ha prevalso la soluzione trionfalistica⁸⁹.

Nella parte finale, la parola torna al narratore, che riferisce gli ultimi istanti di vita di Alceste (103-120). Il modello è di nuovo il racconto dell'ancella nel primo episodio in Euripide (da cui provengono i preparativi nell'imminenza della morte e il motivo del pianto di Admeto e dei figli):

ad mortem properans, in coniuge fixa iacebat
Alcestis lacrimasque viri peritura videbat.
Plangere saepe iubet sese natosque virumque,
disponit famulos, conponit in ordine funus
laeta sibi, pictosque toros variosque ἵπποναστῆ,

86 «Questi sono i matrimoni che giovano agli uomini, diversamente non vale la pena di sposarsi».

87 «Vorrei trovare una compagna come questa: sorte ben rara nella vita».

88 Sulla morte di Alceste numerose sono le posizioni dei critici: si è supposto che il poemetto sia stato conservato mutilo sia dell'inizio che della fine (ROCA PUIG 1982, e PARSONS –NISBET –HUTCHINSON 1983), ma tale ipotesi è respinta da TANDOI 1984b, p. 240, sulla base della presenza di una chiusa brusca anche nell'altra versione tardoantica del mito di Alceste, il centone virgiliano *Alceste* contenuto nell'*Anthologia latina* (15 Riese), e da ARENA 1990, p. 234, sulla base dell'integrità e compiutezza strutturale del poemetto; PASTORE POLZONETTI 1984 sostiene che la soluzione della morte di Alceste presente in entrambe le versioni tardoantiche sia debitrice di un'innovazione apportata al mito da un autore precedente, che potrebbe essere Levio (pp. 60-61); SOMMARIVA 1984 fa risalire la morte di Alceste allo schema convenzionale della morte filosofica, come quella di Socrate nel *Fedone* di Platone o quella della matrona di Ceo in Valerio Massimo, mentre NOSARTI 1989, p. 369 e ID. 1992, pp. XVII-XXX la collega a quella della morte eroica di tradizione romana e suggerisce che Alceste rinasca attraverso la poesia; SCHÄUBLIN 1984 mette in relazione Alceste con l'araba fenice, sostenendo che l'anonimo voglia annullare entrambi i miti di rinascita e confutare così l'interpretazione cristiana della fenice; ARENA 1990 afferma che, benché il poemetto si concluda con la morte dell'eroina, l'anonimo abbia voluto comunque «suggerire l'idea della provvisorietà della morte e dell'immancabile ritorno» (p. 238).

89 Bisognerà aspettare l'*Alceste di Samuele* di Savinio per trovare di nuovo una declinazione che prevede la morte intesa come sede privilegiata della relazione amorosa (cfr. PADUANO 1991, p. 1789).

barbaricas frondes <et> odores, tura crocumque (105-110)⁹⁰

Le osservazioni sulla sintomatologia della morte:

<H>ora propinquabat lucem ra<p>tura puellae
tardabatque manus rigor, omnia corripiebat;
caeruleos unguis oculis moritura notabat
algentisque pedes; fatali frigore pressa
Admeti in gremio refugit fugientis imago. (115-119)⁹¹

espandono alcuni particolari presenti in Euripide, come la scomparsa della luce avvertita da Alceste (Αλ. καὶ μὴν σκοτεινὸν ὄμμα μου βαρύνεται., *Alceste* 385)⁹² e l'inerzia del corpo della madre notata dal figlio Eumelo (ἴδε γὰρ ἴδε βλέφαρον καὶ παρατόνους χέρας., *Alceste* 399)⁹³. Nel poemetto sono presenti una concentrazione e un compiacimento ossessivo nella descrizione realistica degli aspetti distruttivi della morte⁹⁴, così irrimediabilmente diversa dalla vita. L'espansione della descrizione funebre ha la funzione di avvicinare gradualmente lo spettatore alla fine dolorosa e definitiva di Alceste.

Dopo l'intervento del narratore, i versi conclusivi sono ancora parole di Alceste, con un tono di concitazione emotiva che ricorda nuovamente il delirio dell'eroina euripidea (*Alceste* 259-261):

Ut rediit sensus:

“Coniunx, dulcissime coniunx”
exclamat, “rapior; venit, mors ultima venit,
infernusque deus claudet <iam> membra sopore”. (120-122)⁹⁵

90 «Alceste, affrettandosi incontro alla morte, si stringeva al marito e vedeva, ormai prossima a morire, le sue lacrime. Invita lo sposo e i figli a piangerla spesso; dà disposizioni ai servi, lieta mette a punto ogni cosa per il proprio funerale, il letto funebre ricamato e addobbi di vari colori, ramoscelli esotici e profumi, incenso e zafferano».

91 «S'appressava l'ora che avrebbe rapito la luce alla giovane sposa e la rigidità della morte le impacciava le mani, s'impossessava di tutta la sua persona; prossima alla fine, ella notava le unghie bluastre e sentiva i piedi di ghiaccio: oppressa dal freddo mortale, si rifugia tra le braccia di Admeto, ombra ormai fuggente dalla vita».

92 «I miei occhi ormai si appesantiscono nel buio».

93 «Guarda, guarda gli occhi e le mani inerti».

94 Cfr. SOMMARIVA 1984, p. 29; TANDOI 1984b, p. 239.

95 «Non appena riprende coscienza: “Sposo, dolcissimo sposo” esclama “è venuta la morte estrema, è venuta a portarmi via e il dio infernale mi avvolgerà tra qualche istante nel sonno eterno”».

5. L'*Alceste* di Barcellona dimostra dunque un rapporto stretto di dipendenza dalla tragedia euripidea e si inserisce nella catena di testi che formano la tradizione del mito, anticipando alcune soluzioni che verranno seguite dai rifacimenti successivi⁹⁶.

Come si è visto, gli influssi dalla tragedia greca provengono soprattutto dal prologo e dal primo episodio, in particolare dal racconto dell'ancella al coro e dal dialogo fra Alceste e Admeto, e dal quarto episodio, il dialogo fra Admeto e il padre Ferete.

L'impressione è che l'intento dell'anonomo sia da un lato quello di intervenire negli spazi lasciati liberi da Euripide (spostandosi all'origine della vicenda con la rappresentazione della richiesta di Admeto ad Apollo e del responso del dio, del conflitto con i genitori, dell'offerta del sacrificio di Alceste e con l'insistenza macabra sulla morte dell'eroina), dall'altro quello di eliminare le complessità psicologiche che derivano dall'interazione fra i personaggi.

I discorsi dei personaggi sono semplicemente giustapposti, senza che si instauri un vero e proprio scambio dialogico, il che è ovviamente consequenziale alla scelta di un genere letterario diverso da quello teatrale e alla brevità del poemetto. Ma una tale struttura ha il risultato paradossale di esonerare l'autore dall'affrontare il problema etico connesso all'accettazione del sacrificio: di Admeto, protagonista della prima metà del poemetto, sono sottolineati i tratti patetici della fragilità e dell'angoscia provocate dal responso divino e ne viene riconosciuto lo statuto di vittima, che gli attira le simpatie degli spettatori. La rappresentazione dell'agone con i genitori contribuisce a liberarlo dalla colpa derivante dall'aver accettato il sacrificio di Alceste, che poteva rischiare di avere nella tragedia euripidea, e la attribuisce inequivocabilmente a loro: il problema dell'eventuale disvalore di Admeto è cancellato sia per mezzo degli interventi del narratore, che presenta negativamente il comportamento di padre e madre, sia per mezzo dei discorsi dei genitori stessi, che utilizzano alibi paradossali e luoghi comuni per dimostrare il proprio diritto a sopravvivere al figlio, sia con l'eliminazione di qualsiasi interazione da parte di Admeto.

Con Properzio, oltre ai motivi topici riconducibili al condizionamento del

96 Come la rappresentazione del voto sacrificale di Alceste e la scelta di decolpevolizzare Admeto, presenti in tutti i testi del Settecento (Cfr. PADUANO 2004, pp. 347-348).

modello comune, l'anonimo condivide il valore paradigmatico della virtù della donna⁹⁷, che passa però dall'eccezionalità all'esemplarità, con ciò allontanando il personaggio del poemetto da quello della tragedia euripidea. Con il suo atto Alceste si staglia eroicamente rispetto all'incapacità del padre e della madre di anteporre il bene del figlio al proprio e domina in modo assoluto su Admeto, ancora una volta silenzioso. Da Euripide vengono riprese le motivazioni del sacrificio (fra le quali viene riassorbita anche la visione funebre, razionalizzata), la richiesta di fedeltà, che diventa autonoma rispetto al pretesto della preoccupazione per i figli, il motivo della matrigna e il desiderio di comunicazione affettiva oltre la morte, qui attribuito ad Alceste (il culto delle ceneri, la visitazione onirica).

Il maggior tratto di differenziazione dalla tragedia greca consiste nel finale: l'anonimo rinuncia al ritorno in vita di Alceste, a favore dello scioglimento luttuoso. È noto che anche un altro mito di amore e morte, la storia di Orfeo ed Euridice, che già nei testi antichi è accostata a quella di Alceste (sin dal *Simposio* 179d di Platone), nella versione resa canonica da Virgilio e da Ovidio termina con la perdita definitiva dell'eroina. Si può forse ipotizzare che il mito di Alceste compia un percorso analogo: come inizialmente la storia di Orfeo terminava con il recupero di Euridice alla vita (e fra l'altro l'attestazione più antica della catabasi si trova proprio nell'*Alceste* euripidea, 357-362), e solo in tempi più tardi subentrano il fallimento di Orfeo e la morte di Euridice non seguita da resurrezione, così nella versione euripidea la vicenda di Alceste si conclude con il ritorno dalla tomba e il lieto fine, e l'innovazione successiva (senza avere la pretesa di attribuirne la paternità all'anonimo)⁹⁸ è rappresentata dalla soluzione infelice. Tale cambiamento va naturalmente inquadrato nella mutazione storica e ideologica: siamo in un'età in cui il sacrificio per amore e la resurrezione appartengono alla cultura cristiana, che li assume nella dimensione miracolistica della sopravvivenza ultraterrena⁹⁹, e in cui non è credibile che una forza come l'amore

97 Benché in Properzio manchi il tema del sacrificio, ne rimane tuttavia traccia nelle parole di Cornelia «Quod mihi detractum est, vestros accedat ad annos» (IV 11, 95).

98 Cfr. nota 88.

99 Fra le interpretazioni allegoriche del mito si può ricordare, nell'ambito della pittura murale delle catacombe del IV secolo d.C., Ercole salvatore di Alceste che diventa figura di Cristo (*Ercole e Alceste*, pittura murale, Roma, catacombe di via Latina).

semplicemente umano possa infrangere l'irrevocabilità della morte.

Il poemetto sceglie dunque la possibilità negativa: mentre la tragedia greca ha sì come centro la scena della morte, ma si conclude con il trionfo dell'amore -non solo come sopravvivenza del rapporto fra i coniugi dopo la morte, ma anche come resurrezione di Alceste-, la scelta dell'anonimo implica un'enfatizzazione del sacrificio e della morte che è scelta per amore e da cui non vi è ritorno.

Riferimenti bibliografici

ARENA 1990

G. Arena, *Rassegna di studi sull'Alceste di Barcellona*, «Sileno» XVI (1990), pp. 227-238

CAVENAILE 1986

R. Cavenaile, *Sur quelques vers de l'Alceste latine de Barcelone*, in *Hommages à Jozeph Veremans*, in F. Decreus e C. Deroux (éds.), «Latomus» CXCIII (1986), Bruxelles 1986, pp. 39-47

GARZYA 1985

A. Garzya, *Ricognizioni sull'Alceste di Barcellona*, «Κοινωνία» IX, 1 (1985), pp. 7-14

HUBAUX –LEROY 1939

J. Hubaux – M. Leroy, *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*, Paris, Droz 1939

LEBEK 1983

W.D. Lebek, *Das neue Alceste – Gedicht der Papyri Barcinonenses*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», LII (1983), pp. 1-29

LECHI 1984

F. Lechi, *Alceste dopo Propertio: tragedia ed elegia nell'Alceste di Barcellona*, «Quaderni dell'AICC di Foggia», IV (1984), pp. 18-28

NOSARTI 1989

L. Nosarti, *In margine all'ultima edizione dell'Alceste Barcinonensis*, «Vichiana» N.S. XVIII (1989), pp. 354-370

NOSARTI 1992

L. Nosarti, *L'Alceste di Barcellona*, Bologna, Pàtron Editore 1992

- MARCOVICH 1986
M. Marcovich, *The Alcestis papyrus revisited*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» LXV (1986), pp. 39-57
- MARCOVICH 1988
M. Marcovich, *Alcestis Barcinonensis. Text and Commentary*, «Mnemosyne», Suppl. CIII (1988)
- PADUANO 1968a
G. Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti – Medea*, Pisa, Nistri-Lischi editore 1968
- PADUANO 1968b
G. Paduano, *Le reminiscenze dell'Alcesti nell'elegia IV.11 di Properzio*, «Maia» XX (1968), pp. 21-26
- PADUANO 1991
G. Paduano, «Poi Tristano». *L'ultima trasformazione di Alcesti*, in *Studi di Filologia Classica offerti a Giusto Monaco*, vol. IV, Palermo, Luxograph 1991, pp. 1787-1804
- PADUANO 1993
Euripide, *Alcesti*, introduzione, traduzione e note di G. Paduano, Milano, Rizzoli 1993
- PADUANO 2004
G. Paduano, *L'unità dell'Alcesti e la doppia ricezione*, in M.P. Pattoni e R. Carpani (a cura di), *Sacrifici al femminile. Alcesti in scena da Euripide a Raboni*, «Comunicazioni sociali» XXVI, 3 (2004), pp. 343-359
- PADUANO 2010
A. Perutelli, G. Paduano, E. Rossi, *Storia e testi della letteratura latina. L'età di Augusto*, vol. II, Bologna, Zanichelli 2010
- PARSONS –NISBET – HUTCHINSON 1983
P.J. Parsons – R.G. Nisbet – G.O. Hutchinson, *Alcestis in Barcelona*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», LII (1983), pp. 31-36
- PASTORE POLZONETTI 1984
G. Pastore Polzonetti, *L'Alcesti di Levio*, in V. Tandoi (a cura di), *Disiecti membra poetae. Studi di poesia latina in frammenti*, vol. II, Foggia, Atlantica Editrice 1984, pp. 59-78;
- ROCA PUIG 1982
R. Roca Puig, *Alcestis. Hexàmetres Llatins. Papyri Barcinonenses, Inv. n. 158-161*, Barcellona 1982
- SAVINIO 1991
A. Savinio, *Alcesti di Samuele*, Milano, Adelphi 1991
- SCHÄUBLIN 1984
Ch. Schäublin, *Zur 'Alcestis Barcinonensis'*, «Museum Helveticum» XLI (1984), pp. 174-181

SCHWARTZ 1983

J. Schwartz, *Le papyrus latin d'Alceste et l'oeuvre de Claudien*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» LII (1983), pp. 37-39

SOMMARIVA 1984

G. Sommariva, *La morte di Alceste*, «Quaderni dell'AICC di Foggia», IV (1984), pp. 29-31

TANDOI 1984a

V. Tandoi, *Anonymi carmen de Alcestide nuper repertum*, «Quaderni dell'AICC di Foggia», IV (1984), pp. 3-11

TANDOI 1984b

V. Tandoi, *La nuova Alceste di Barcellona*, in id. (a cura di), *Disiecti membra poetae. Studi di poesia latina in frammenti*, vol. I, Foggia, Atlantica Editrice 1984, pp. 233-242

VITALE 1997

M.T. Vitale, *Ancora sull'Alcestis Barcinonensis*, «Serta antiqua et mediaevalia», Roma, Bretschneider 1997, pp. 225-254



ISTITUTO NAZIONALE DEL DRAMMA ANTICO
RAPPRESENTAZIONI CLASSICHE A TAORMINA

ALCESTI

DI EVRIPIDE

2 E 3 AGOSTO 1956 ORE 18

CASINA

DI PLAVTO

4 E 5 AGOSTO 1956 ORE 18

ASSESSORATO PER IL TURISMO E LO SPETTACOLO
DELLA REGIONE SICILIANA



ESENTE DA BOLLO • Amministrazione Assessorato del Turismo e dello Spettacolo della Regione Siciliana n. 2101 del 20-8-1956



INDA 1982. Teatro Greco di Siracusa, *Ifigenia fra i Tauri* di Euripide. Foto G.L. Camera.

Il destino di Ifigenia da Euripide a Gluck

This paper will try to examine the fortune and the evolutions of the *Iphigenia among the Taurians* myth throughout two exemplary plays of the French Eighteenth-Century theatre: the *Iphigénie en Tauride* by Claude Guymond de la Touche and the opera libretto by Nicolas-François Guillard for Gluck's *Iphigénie en Tauride*. The paper will show how the Aristotelian judgement of the euripidean *Iphigenia among the Taurians* as a recognition play influenced modern playwrights. It will concentrate upon the recognition scene and will provide a sample of the devices de la Touche and Guillard exploit in order to delay the recognition. The paper will also deal with the elaboration on euripidean scenes and with the use of the so-called 'Polyidus' recognition'.

Tra le molte tragedie che Aristotele nella sua *Poetica* cita a suffragio delle proprie tesi e delle proprie classificazioni, l'*Ifigenia Taurica* di Euripide è sicuramente una delle più presenti, ed assurge al ruolo di dramma paradigmatico per l'illustrazione del meccanismo dell'agnizione. Aristotele, è vero, sembra preferire quelle tragedie in cui l'agnizione sia strettamente legata alla 'peripezia', come nel caso dell'*Edipo Re* di Sofocle (1452a 32-33), ma nonostante che *IT* non soddisfi immediatamente questa condizione, rappresenta comunque un ottimo esempio di riconoscimento complesso, quello cioè in cui entrambi i protagonisti devono riconoscersi reciprocamente, addirittura con due agnizioni differenziate (1452b 3-8). Non solo, l'agnizione in questo caso previene il cosiddetto *pathos*, il verificarsi di una sciagura, all'interno di personaggi legati da vincoli stretti come quelli familiari da loro stessi però ignorati, condizione che Aristotele definisce come «l'essere sul punto di compiere qualcosa di irreparabile per ignoranza e attuare il riconoscimento prima di portare ad effetto il proposito» (1453b 35-

36) e giudica « la migliore» (κράτιστον) nella scelta dei soggetti e delle azioni rappresentabili (1454a 4-9).

Aristotele tuttavia critica proprio il centro nevralgico della tragedia, cioè la modalità di una parte dell'agnizione, che appare in un certo senso sforzata, «estranea all'arte», perché se da un lato Oreste riconosce Ifigenia per mezzo della lettera, agnizione del tutto naturale e giudicata del tipo migliore (1455a 16-20), dall'altro per essere riconosciuto dice «ciò che vuole il poeta, non ciò che richiede la vicenda» (1454b 30-35), un riconoscimento molto vicino a quello che avviene per mezzo di oggetti esterni, già biasimato in precedenza da Aristotele (1454b 19-21). Più verisimile Aristotele ritiene il riconoscimento concepito da un altrimenti ignoto Poliido, definito come «sofista», il quale avrebbe utilizzato un sillogismo facendo in modo che Oreste dicesse che anche lui stava per subire la stessa sorte della sorella, cioè il sacrificio, causando così il riconoscimento improvviso da parte di Ifigenia (1455a, 6-8; 1455a 34-b 16). Aristotele in quest'ultimo passo non chiarisce se una volta risolto in questo modo il riconoscimento più complesso, cioè quello di Oreste da parte di Ifigenia, non sia più necessaria l'elaborazione di una seconda agnizione. La laconicità di Aristotele su quanto segue (καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία)¹, sembrerebbe far pensare ad una rapida soluzione degli eventi².

L'influenza di Aristotele è stata determinante per la fortuna del dramma per almeno due motivi: in primo luogo ne ha consacrato la fama di tragedia di

1 «E di qui la salvezza».

2 Un'altra argomentazione può essere costituita dal fatto che Aristotele giustappone due versioni non perfettamente combacianti: infatti l'agnizione euripidea di cui sta parlando è quella di Ifigenia da parte di Oreste, quella non problematica ed elogiata, mentre il riconoscimento di Poliido è piuttosto un riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia in cui Oreste pone semplicemente le basi del sillogismo. Si tratterebbe dunque di due parti diverse dell'agnizione. Perciò, considerando anche la rapidità con cui Aristotele cita l'agnizione euripidea, mi sembra più economico pensare che si tratti di un modo generico di indicare tutto il meccanismo dell'agnizione, includendo anche la sua conclusione positiva. In questo senso allora anche la menzione di Poliido potrebbe fare riferimento a tutta l'agnizione da lui elaborata, che doveva dunque molto probabilmente essere singola. Non si possono comunque avere indizi certi a questo riguardo. Curiosamente sembra però che de la Touche e Guillard abbiano percepito la potenziale differenza dei due stadi del riconoscimento rappresentati da Euripide e da Poliido e li abbiano mantenuti entrambi nei rispettivi drammi. Sulla considerazione di Aristotele per l'*Ifigenia Taurica* di Euripide si veda BELFIORE 1992, pp. 359-377. Cfr. anche WHITE 1992, pp. 221-240.

agnizione, pur con qualche critica; in secondo luogo tramanda un'interessante notizia su Poliido che può aver stimolato i drammaturghi successivi, in particolare quelli settecenteschi di ambito francese, ad apportare un'importante modifica proprio al meccanismo dell'agnizione. Tanto la tragedia *Iphigénie en Tauride* di Claude Guymond de la Touche³ quanto il libretto omonimo di Nicolas-François Guillard, per la musica di Cristoph Willibald Gluck⁴, su di essa basato, non scelgono tra le due versioni che in astratto si presentano come alternative ma,

3 Rappresentata a Parigi il 4 giugno 1757, dieci anni dopo la pubblicazione postuma di un *plan* di Racine per un primo atto di una *Iphigénie en Tauride* poi mai realizzata. Il testo si può leggere con un'introduzione in MESNARD 1865-1873, IV pp. 3-14. Per il testo di questa tragedia mi sono basato su quello pubblicato in BAUDRAIS-LE PRINCE 1784, sez. «*Chef d'œuvre de Guymond de la Touche*», pp. 1-78. Mi limito a de la Touche e a Guillard come esempi di rielaborazione in ambito francese perché l'articolo è finalizzato alla comprensione dei meccanismi drammaturgici del libretto per Gluck. Per una rassegna dei precedenti in un più ampio contesto europeo rimando a HEITNER 1964, pp. 289-309, GLIKSOHN 1985, in particolare pp. 146-227 (per una disamina ed una contestualizzazione della fortuna del mito di Ifigenia all'interno dell'eredità raciniana e dell'età dei Lumi) e pp. 228-232 (per una tabella cronologica delle varie Ifigenie prodotte), pp. 236-238 (per una tabella comparativa delle Ifigenie di Euripide, Goethe e Guillard). Tanto HEITNER 1964 che GLIKSOHN 1985 hanno obiettivi di inquadramento molto ampi e perciò spesso si limitano ad un confronto delle trame e delle loro principali differenze senza scendere nei dettagli dei meccanismi drammaturgici e della loro evoluzione. Anche la tabella comparativa di GLIKSOHN 1985 si limita per gran parte a proporre paratatticamente dei riassunti delle tragedie esaminate senza esaminarne i cambiamenti. Anche la sua contestualizzazione spesso si dimostra un po' troppo rapida per opere considerate 'minori' come *Oreste et Pilade* di Lagrange-Chancel, dove un'analisi dei riferimenti storici impliciti nel dramma e una loro contestualizzazione non avrebbe forse nociuto. Tuttavia Heitner e Gliksohn rimangono due ottimi punti di partenza: entrambi registrano l'impiego della versione di Poliido ma non analizzano in profondità i legami con i residui dell'agnizione euripidea. Cfr. anche recentemente EWANS 2007, pp. 31-53, con una precisa contestualizzazione nella tradizione delle Ifigenie del teatro europeo ed una buona analisi dell'evoluzione dei personaggi contenente anche qualche accenno di analisi musicale dell'opera di Gluck. Si vedano anche COLOMBATI 2008, pp. 111-127 sul versante musicale dell'opera di Gluck e, parzialmente utile, UNALI 2008, pp. 167-188 per il mito di Ifigenia nel teatro inglese del '700, anche se trovo poco pertinente al discorso sul mito di derivazione euripidea l'accenno al filone derivante da Boccaccio e passante per Dryden.

4 L'opera di Gluck ebbe la prima rappresentazione a Parigi il 18 maggio 1779 e conobbe un grande successo. È tuttora considerata come uno degli apici della riforma musicale del teatro d'opera iniziata da Gluck e Ranieri de' Calzabigi. Su questo argomento si vedano HOXBY 2005, pp. 253-269, EWANS 2007, pp. 31-53, COLOMBATI 2008, pp. 111-127, con la bibliografia ivi raccolta. La partitura dell'opera è edita criticamente da Croll 1973, che raccoglie anche l'unica epistola gluckiana sulla genesi dell'opera (pp. VI-VII). Tutta l'introduzione è molto interessante anche per i materiali riuniti sulle reazioni del pubblico alla rappresentazione dell'opera e sulle modifiche che vengono apportate (pp. VIII-XI). La stessa epistola gluckiana si può leggere, purtroppo però solo in traduzione inglese, anche in MUELLER VON ASOW 1962, pp. 130-134 con note ed altri materiali epistolari connessi.

in un certo senso, conservano entrambe quelle che Aristotele elogia ed accosta nella *Poetica* a 1455a 34-b 16⁵, sostituendo l'agnizione di Poliido a quella che Aristotele riteneva più forzata e mantenendo residui della funzione svolta dalla consegna della lettera, pur rendendola inefficace ai fini del riconoscimento.

La persistenza e la rielaborazione del meccanismo dell'agnizione sarà dunque il tema principale da cui partire per la disamina della fortuna del mito in ambito drammatico. I due drammi prima citati costituiscono due ottimi esempi di risposte differenti ai problemi e agli stimoli posti dall'opera di rielaborazione, attualizzazione e rifunzionalizzazione del dramma euripideo. Lo spazio riservato alla salvezza e alla fuga sarà in essi progressivamente e decisamente ridimensionato, mentre verrà mantenuta la centralità del processo di riconoscimento, fondato su una protratta dilazione della rivelazione dell'identità che investe le stesse strutture drammatiche e in certi casi riprende la frustrazione del processo comunicativo insito già nel dramma euripideo. La ricezione dell'agnizione come momento fondamentale e culminante a discapito dell'intrigo e, nello stesso tempo, l'innesto nella posizione del secondo e risolutivo riconoscimento euripideo della versione di Poliido costringe necessariamente, anche per esigenze di *suspense* e di spettacolarità, a rimandare fino in prossimità della conclusione dell'opera l'agnizione definitiva⁶. A questa esigenza si associa anche la necessità di allettare e mantenere costantemente in tensione il pubblico tramite cauti avvicinamenti alla meta e decise frustrazioni, quelle «*dramatic ironies*»⁷ in cui Euripide si dimostra maestro.

Il primo passo da compiere sarà dunque l'analisi degli schemi attorno ai quali si organizzano gli espedienti drammaturgici volti al differimento del

5 Con un riconoscimento come quello di Poliido sarebbe stata superflua la consegna della lettera. Stante tuttavia la reputazione di cui questa scena godeva a partire da Aristotele, essa viene a costituire un momento ineludibile che però deve essere, come si vedrà, opportunamente ricontestualizzato e rifunzionalizzato alla luce delle nuove esigenze drammaturgiche. Ciò non toglie che vi rimangano evidenti spie della funzione originaria della scena.

6 Questa scelta potrebbe essere dovuta anche ad un'interpretazione del passo già citato della *Poetica* (1455b 12) in cui la brachilogia aristotelica potrebbe essere indizio di una veloce conclusione dopo l'agnizione. Tuttavia non si può essere sicuri che in Poliido la successione degli avvenimenti si facesse così rapida e differente da Euripide: Aristotele infatti non comunica precisamente quanto prossima fosse l'agnizione alla conclusione e la sua espressione è quanto mai vaga.

7 CROPP 2000, p. 210.

riconoscimento, con particolare attenzione alla modalità dell'acquisizione di nozioni potenzialmente volte alla risoluzione dell'agnizione e alla qualità di queste nozioni, partendo sempre dal modello euripideo. A livello macrostrutturale, la prima e più importante differenza dei drammaturghi francesi rispetto ad Euripide risiede nella diversa 'polarità' del movimento della tragedia dovuta alla qualità e all'interpretazione del sogno di Ifigenia all'inizio del dramma. In Euripide (vv. 42-60) il sogno viene mal interpretato da Ifigenia⁸: l'aspersione di acque lustrali dell'unica colonna della casa degli Atridi rimasta in piedi dopo il crollo dell'edificio, lungi dall'essere ritenuta un monito favorevole della sopravvivenza di Oreste, viene interpretata invece come un segnale pressoché sicuro della sua morte, sulla base di un 'cortocircuito' logico e cronologico che vede l'equivalenza *tout court* di aspersione, ossia rito preparatorio, e sacrificio stesso. Si tratta dunque di un momento di massima 'chiusura' e negazione di una possibilità di ritrovamento, tanto più che poco dopo si svolge la cerimonia delle libagioni funebri *in absentia* (vv. 123-235). A questa 'chiusura' si contrapporrà invece l'improvvisa 'apertura' dei vv. 567-569, quando Oreste stesso, non ancora riconosciuto, confermerà ad Ifigenia che lui è ancora in vita, provocando così una momentanea pausa di sollievo ma nello stesso tempo rilanciando la sfida dell'agnizione su basi diverse e più aperte alla speranza: la 'salvezza momentanea' ha rimandato il riconoscimento e dunque la 'salvezza definitiva', che ancora non è sicura.

In ambito francese la situazione è ben diversa. Il sogno viene generalmente mantenuto⁹ ma si colora di valenze e di interpretazioni diverse. In de la Touche diventa un pezzo di bravura retorica in cui il contenuto stesso del sogno viene modificato (atto I sc. 2):

Je revoyois les lieux si chers à ma tendresse:
 Au sein de la nature et de l'humanité,
 Je respirois le calme avec la liberté.
 Au fond de leur Palais, rempli de leur puissance,

⁸ Sul sogno di Ifigenia in Euripide si veda TRIESCHNIGG 2008, pp. 461-478.

⁹ Ma è assente in Lagrange-Chancel, autore di Oreste e Pilade, rappresentato nel 1699 (cfr. LAGRANGE 1699 in bibliografia). Il suo dramma, troppo lontano dal modello euripideo, sarà richiamato *passim* in caso di riprese più strette di Euripide oppure quando si riveli palesemente modello o 'antimodello' di de la Touche e Lagrange».

Je cherchois les auteurs de ma triste naissance,
 Quand un bruit effrayant des gouffres du trépas
 S'éleve, et fait trembler le marbre sous mes pas:
 D'une sombre vapeur l'air à l'instant se couvre;
 La voûte du Palais à long sillons s'entr'ouvre:
 Je fuis; et la lueur d'un pâle et noir flambeau
 Ne me laisse plus voir qu'un horrible tombeau.
 En ce même moment, un nouveau bruit s'éleve:
 De ce vaste débris, qu'avec peine il souleve,
 Sort un jeune inconnu, sanglant, pâle et meurtri:
 Il m'appelle, en poussant un lamentable cri:
 J'accours. Et pleine encor du fatal ministere
 Dont je porte le joug, esclave involontarie!
 Ornant son front de fleurs et du bandeau mortel,
 Je le traîne, en pleurant,aux marches de l'Autel.
 Ce jeune infortuné, grands Dieux! c'étoit mon frere...
 Sorti du sein des morts, mon parricide pere
 Sembloit, brûlant encor de la soif de son sang,
 Forcer ma main tremblante à lui percer le flanc.¹⁰

Guillard (atto I sc. 1) in questo caso segue molto strettamente de la Touche :

Cette nuit... j'ai revu le palais de mon père,
 J'allais jouir de ses embrassements;
 J'oubliais, en ces doux moments,
 Ses anciennes rigueurs et quinze ans de misère...
 La terre tremble sous mes pas
 Le soleil indigné fuit ces lieux qu'il abhorre¹¹,
 Le feu brille dans l'air et la foudre en éclats
 Tombe sur le palais, l'embrase et le dévore!
 Du milieu des débris fumants

10 «Io rivedevo i luoghi così cari alla mia tenera età: in seno alla natura ed all'umanità io respiravo la tranquillità insieme alla libertà. In fondo al loro palazzo, pieno della loro potenza, io cercavo gli artefici della mia triste nascita; quando un fragore terrificante si eleva dagli abissi di morte e fa tremare il marmo sotto i miei passi: l'aria si ricopre subito di un vapore oscuro; la volta del palazzo si squarcia in lunghe spaccature. Io fuggo e la luminosità di una fiamma pallida e nera non mi lascia vedere che un'orribile tomba. In quello stesso momento si leva un nuovo rumore: da quella vasta rovina, che riesce a sollevare a fatica, esce un giovane sconosciuto, sanguinante, pallido, ferito: mi chiama lanciando un grido lamentoso: io accorro. Ed ancora investita del ministero fatale di cui porto il giogo - schiava involontaria! -, ornando la sua fronte di fiori e della fascia mortale, lo trascino, piangente, ai gradini dell'altare. Questo giovane sventurato - Grandi Dei! - era mio fratello! Uscito dal regno dei morti il mio padre assassino, bruciando ancora della sete del sangue della sua stirpe, sembrava forzare la mia mano tremante a trafiggergli il fianco».

11 Cfr. Euripide vv. 193-194.

Sort une voix plaintive et tendre:
 Jusqu'au fond de mon cœur elle se fait entendre;
 Je vole à ces tristes accents...
 A mes yeux aussitôt se présente mon père
 Sanglant, percé de coups, et d'un spectre inhumain
 Fuyant la rage meurtrière...
 Ce spectre affreux, c'était ma mère!
 Elle m'arme d'un glaive et disparaît soudain:
 Je veux fuir... on me crie: "Arrête ! c'est Oreste !"
 Je vois un malheureux et je lui tends la main.
 Je veux le secourir; un ascendant funeste
 Forçait mon bras à lui percer le sein!¹²

È doverosa qualche nota sulla struttura e sulle peculiarità di questa scena, tanto importante drammaturgicamente nei due autori francesi. Innanzitutto si tratta di un recupero in senso dialogico di elementi sfruttati in modo solipsistico e monologico da Euripide: in *de la Touche* l'interlocutrice è Ismenie, l'ancella di Iphigénie, in *Guillard* invece l'interlocutore è il coro¹³. Rispetto ad Euripide i contenuti si fanno più espliciti: alla metafora di sapore oracolare si sostituiscono vere e proprie lampanti apparizioni¹⁴. Ifigenia non può che interpretarle come segnali di sventura e di rovina della sua famiglia¹⁵. Si noti poi come la prefigurazione del pericolo mortale di Oreste nel sogno si adegui alla mutata

12 «Questa notte ho rivisto il palazzo di mio padre e stavo per gioire dei suoi abbracci. Dimenticavo, in quei dolci momenti, gli antichi suoi rigori e quindici anni di sventura. La terra trema sotto i miei passi; il sole sdegnato fugge quei luoghi che aborre, il fuoco brilla nell'aria e la folgore con schianti e scrosci di luce precipita sul palazzo, lo incendia e lo divora! Dal centro delle rovine fumanti esce una voce lamentosa e tenera: fino in fondo al mio cuore si fa sentire! Io accorro al suon dei tristi accenti, subito ai miei occhi si presenta mio padre, sanguinante, trafitto di colpi e in fuga davanti al furore omicida di uno spettro inumano. Questo spettro orrendo era mia madre! Ella mi arma di una scure e scompare improvvisamente; io voglio fuggire; mi si grida: "fermati! È Oreste!" Vedo uno sventurato e gli tendo la mano, voglio soccorrerlo ma un potere funesto forzava il mio braccio a trafiggergli il petto!».

13 Noto questa differenza perché gli interlocutori avranno una certa importanza nella smentita della veridicità del sogno e anche perché una struttura analoga era stata pensata da Racine nel suo *plan* proprio per la prima scena del dramma.

14 L'origine di questa novità è probabilmente in Racine: « Mais je ne puis résister à la secrete tristesse dont je suis occupée depuis le songe que j'ai fait cette nuit. J'ai cru que j'étois à Mycène, dans la maison de mon père: il m'a semblé que mon père et ma mère nageoient dans le sang, et que moi-même je tenois un poignard à la main pour en égorger mon frère Oreste. Hélas! Mon cher Oreste!». Come si può vedere, Racine non accusa né Agamennone né Clitemnestra.

15 Anche questo tratto è già in Racine: «mais je crains avec raison qu'il n'y ait de grands malheurs dans ma famille: les rois sont sujets à des grands changements».

condizione di Ifigenia, che in de la Touche e Guillard passa da sacerdotessa che prepara il sacrificio a sacrificatrice diretta, anche se in de la Touche rimane ancora qualche traccia dell'originaria mansione euripidea¹⁶.

De la Touche e Guillard concordano poi nella deresponsabilizzazione di Elena che in Euripide Ifigenia accusava ai vv. 521-526 e 566: i gesti di Agamemnon e Clitemnestre nei due sogni rappresentano in veste allegorica la responsabilità prima nella successione di eventi funesti che coinvolgono Ifigenia e Oreste. Proprio su questo punto c'è una grande divergenza tra de la Touche e Guillard. Nel primo Oreste viene asperso, cinto delle bende sacrificali e poi ucciso su indicazione di Agamemnon che appare come cristallizzato all'epoca del sacrificio in Aulide: il suo gesto nel sogno è una duplicazione di quanto già compiuto nei confronti di Iphigénie. In Guillard il ritorno onirico alla casa degli avi si lega anche al recupero degli affetti, in particolare paterno che riabilita completamente la figura di Agamemnon¹⁷, mentre viene demonizzata quella di Clitemnestre, grazie anche alla reminiscenza eschilea del sacrificio con la scure¹⁸.

La maggiore differenza rispetto ad Euripide sta però nella mancanza di una qualsiasi interpretazione precisa e irrevocabile da parte di Iphigénie: certo il significato funesto non può essere messo in dubbio, ma non si può neppure dedurre con certezza la morte di Oreste. Il sogno acquisisce quindi un valore di presentimento non strettamente vincolante, tanto che l'impostazione euripidea viene completamente rovesciata. In de la Touche e Guillard si parte con una situazione angosciosa che però lascia ancora qualche speranza, tanto più che gli interlocutori di Iphigénie si affrettano a smentire la reale portata del sogno. In de la Touche se ne fa carico Ismenie¹⁹, che diventa portatrice dei valori razionalistici dell'Illuminismo contro qualsiasi forma di superstizione (atto I sc. 2):

16 Rispettata ancora in Racine: «Tu sais avec quelle répugnance j'ai préparé les misérables que l'on a sacrifiés depuis que je préside à ces cruelles cérémonies».

17 Segno che anche qui come in Eur. *IT* vv. 992-993 Ifigenia ha perdonato il *rigueur* paterno.

18 Sembra venire qui proposta un'implicita identificazione onirica tra Iphigénie e sua madre Clitemnestre che verrà poi ripresa in atto II sc. 4-5 quando Oreste, in preda all'attacco delle Euménides, scambia Iphigénie che sta sopraggiungendo per lo spettro di sua madre.

19 La stessa funzione aveva in Racine la schiava greca confidente di Iphigénie: «Mais, Madame, vous êtes trop éloignés l'un de l'autre pour craindre l'accomplissement de votre songe».

Croyez-en moins un songe et vos pressentimens:
Il n'est d'oracles sûrs que les événemens.
[...]
D'ailleurs, souvent les Dieux qu'accusent nos douleurs,
Annoncent leur bienfaits sous l'aspect des malheurs²⁰.

In Guillard è il coro che sottolinea le sventure degli Atridi, recuperando in parte l'atteggiamento di quello euripideo, e tenta di consolare e di calmare la protagonista (atto I sc. 1):

Calmez ce désespoir où votre âme est livrée
Les Dieux conserveront cette tête sacrée:
Osez tout espérer²¹.

Che la morte di Oreste non sia per nulla scontata è tanto evidente che è necessario, proprio alla fine del primo tentativo di agnizione, dove in Euripide si dà per la prima volta adito alla speranza, opporre una netta chiusura che permetta un lungo differimento del riconoscimento. Ecco dunque che alla domanda di Iphigénie sulla sorte di Oreste egli stesso risponde in maniera totalmente falsa:

(de la Touche, atto II sc. 4)

Iph.: Qu'est devenu ce fils? Or.: L'horreur du monde.
Iph.: Grands Dieux! Or.: Las de traîner sa misere profonde,
Il a cherché la mort qu'il a trouvée enfin²².

(Guillard, atto II sc. 5)

Iph.: Et ce fils qui du ciel a servi la colère,
Ce fatal instrument de la vengeance des Dieux?
Or.: A rencontré la mort qu'il a longtemps cherchée²³.

Non a caso questa testimonianza tronca immediatamente il dialogo come

20 «Credete meno ad un sogno e ai vostri presentimenti: non ci sono oracoli sicuri se non i fatti stessi. [...] D'altro canto quegli dei che i nostri dolori incolpano annunciano le loro azioni benefiche sotto l'aspetto di sventure.»

21 «Calmate questa disperazione a cui la vostra anima è lasciata andare: gli dei conserveranno quel capo sacro: osate sperare qualsiasi cosa».

22 «Iph.: Che è diventato questo figlio? Or.: L'orrore del mondo. Iph.: Grandi dei! Or.: Stanco di trascinare la sua profonda miseria ha cercato la morte che alla fine ha trovato».

23 «Iph.: E questo figlio che ha servito la collera del cielo, questo fatale strumento della vendetta degli dei? Or.: Ha incontrato la morte che ha cercato per lungo tempo».

in Euripide l'affermazione di segno opposto rappresenta una prima pausa nel processo di agnizione. Questa *impasse* spinge De la Touche a posticipare di un grande lasso di tempo l'equivalente della euripidea cerimonia di libagioni *in absentia* all'interno di un monologo di Iphigénie (atto IV sc. 5):

Et toi, jeune héros, ombre plaintive et tendre,
Reste du grande Pélops, dont j'osois tout attendre,
Frere d'autant plus cher encore à ma douleur,
Que tu n'eus point de part à mon premier malheur,
Qu'au contraire, rempli d'innocentes alarmes,
Dans mes bras défaillans tu lui donnas des larmes;
Pour suprêmes devoirs, de mon amour tremblant,
Reçois, avec mes pleurs, cet hommage sanglant²⁴

Si noti come in de la Touche il sacrificio di uno dei due prigionieri, nella fattispecie di Oreste stesso ancora incognito, venga illustrato con il lessico proprio dell'offerta funebre e dunque di fatto equivalga e prenda il posto delle libagioni euripidee, sfruttando nel contempo l'addentellato fornito dall'inasprimento di Ifigenia (in Euripide ai vv. 344-353) nei confronti delle vittime che le stanno per essere portate proprio a seguito del sogno funesto malinterpretato.

Guillard invece si dimostra molto abile nel rifunzionalizzare le conseguenze del sogno euripideo posticipando immediatamente le libagioni funebri all'interruzione del dialogo (atto II sc. 6) e distanziandosi così da de la Touche (di cui pure riutilizza il lessico):

Contemplez ces tristes apprêts,
Mânes sacrés, ombre plaintive;
Que nos larmes, que nos regrets
Pénètrent l'inférieure rive!²⁵

In entrambi i casi si tratta comunque di dislocazione o diffrazione del modello

24 «E tu, giovane eroe, ombra gemente e tenera, resto del grande Pelope, dal quale io osavo attendermi tutto, fratello di tanto più caro in quanto non hai avuto alcuna parte della mia prima sventura e, al contrario, pieno di innocenti grida, le hai donato lacrime nelle mie braccia che si indebolivano, ricevi dal mio tremante affetto, come supremo adempimento, questo sanguinoso omaggio assieme alle mie lacrime».

25 «Contemplate questi mesti riti, Mani sacrati, ombre gementi; che le nostre lacrime, che i nostri rimpianti possano penetrare la riva infernale!».

euripideo, che è uno degli espedienti più utilizzati per differire il riconoscimento²⁶. Insieme, appunto, alla scelta, antieuripidea, di fare di Oreste un testimone inattendibile²⁷.

È dunque ora necessario analizzare i vari tentativi di riconoscimento²⁸ per comprendere appieno la natura dei meccanismi drammaturgici sottesi alla dilazione. Già in Euripide uno dei mezzi fondamentali risiedeva nella parcellizzazione e diffrazione dei momenti deputati ad una forma di riconoscimento, con conseguente loro frustrazione. Infatti già un primo tentativo di agnizione si ha in maniera indiretta nella sticomitia tra Ifigenia ed il bovaro che riferisce la cattura dei due stranieri sulla riva del mare (vv. 246-257). Ifigenia in questo caso si limita a chiedere la provenienza e il nome dei due stranieri; il bovaro può rispondere soltanto che i due sono Greci e che uno

26 Viene anche mantenuta la fondamentale disgiunzione del nome e delle imprese di Oreste. Si tratta di quella caratteristica che permette ad Oreste, già dal testo di Euripide, di parlare ad Ifigenia di se stesso in terza persona, in modo tale da allontanare l'agnizione nel momento di massima vicinanza dei due protagonisti.

27 Curiosamente un espediente simile era già stato utilizzato da Pier Jacopo Martello nella sua *Ifigenia in Tauris*, pubblicata nel 1709. La tragedia si può leggere in NOCE 1980-1982, II, pp. 423-484. Qualche informazione di base si può trovare anche in GLIKSOHN 1985, pp. 155, 157-158. In Martello Oreste interrogato da Ifigenia in atto II sc. 4 (pp. 448-449) aveva confessato che Elettra e Oreste erano «scherno rimasti al mondo» (v. 247) ma aveva anche definito se stesso «moribondo» (v. 248), appellativo che, se da un lato non significa 'morto' *tout court*, tuttavia costringe comunque Oreste, come avverrà in de la Touche, a ritrattare alla fine del riconoscimento (atto V sc. 3, pp. 475-476) affermando davanti ad Ifigenia ancora incredula di essersi detto «moribondo» perché «a morire vicin per le tue mani» (v. 170). Un altro punto di interesse di Martello è nell'utilizzo, più blando che in de la Touche e Guillard, della versione di Poliido: infatti in atto IV sc. 1 (pp. 459-460) Oreste interrogato da Ifigenia che in Argo è rimasta una sola sorella mentre un'altra è morta e che lui non vuole esserle inferiore e pertanto è giusto che «un equal destino perseguiti ambeduo» (v. 26). Si tratta di un'impiego 'alternativo' di questa versione rispetto a de la Touche e a Guillard perché l'informazione risulta troppo vaga e quindi destinata ad essere accantonata. Tuttavia una traccia della sua funzione originaria di strumento di riconoscimento destinato al successo si può trovare in atto V sc. 3 dove, a conferma della propria identità ormai scoperta, Oreste richiama proprio questa sua informazione già fornita affermando l'identificazione della sorella morta con Ifigenia. Riferisco qui solo questi due passi della tragedia di Martello, che è bisognosa a mio parere di uno studio a sé perché si mantiene per alcuni aspetti molto fedele ad Euripide e per altri sembra quasi anticipare de la Touche e Guillard, rappresentando così uno snodo interessante all'interno della tradizione delle Ifigenie europee del Settecento.

28 Intendo all'interno di questa categoria anche i tentativi di acquisizione di informazione per così dire 'mediati', come si verificano nel dialogo di Ifigenia e del bovaro. Assumo quindi in un certo senso il punto di vista di un pubblico che in certi momenti della vicenda ha un grado di conoscenza superiore a quello di Ifigenia.

dei due era chiamato Pilade dall'altro. Si tratta dunque di un inconsapevole tentativo di riconoscimento ovviamente frustrato perché le informazioni che vengono fornite sono per il momento insignificanti, tanto per il bovaro quanto per Ifigenia (a parte forse il dato sulla provenienza). Tuttavia la rivelazione del nome di Pilade costituisce anche un mezzo per disinnescare la problematicità di questo 'riconoscimento' e conferire dunque maggiore rilievo all'agnizione tra consanguinei, fornendo intanto un primo dato dal quale potrà prendere avvio il grande dialogo centrale tra Ifigenia e Oreste. La frustrazione di questo riconoscimento è evidente soprattutto in due fattori: da un lato il suo carattere mediato, non solo perché riferito dal bovaro e non direttamente rappresentato sulla scena ma anche perché abilmente indirizzato e deviato dal drammaturgo sul personaggio la cui identità può sembrare meno importante o influente; d'altro canto, la conclusione raggiunta demistifica il procedimento stesso e l'enfasi posta sul nome: la conoscenza di questo dato si rivela inutile se priva della conoscenza della persona fisica. Si può dunque già notare come, a livello teorico, il problema dell'agnizione non risieda tanto nell'assoluta mancanza di informazioni, quanto nella loro parcellizzazione e soprattutto nell'errata valutazione del loro peso. Ma l'acquisizione di informazioni che si rivelano ad un determinato stadio del dramma ininfluenti eppure sopravvalutate dai personaggi, costituisce comunque un avvicinamento, per quanto apparente, alla meta finale ed un forte allettamento per il pubblico.

È proprio questa breve sequenza a diventare fondante per la ripresa dell'indagine e infine il raggiungimento del riconoscimento (vv. 472-826). Infatti è all'insegna di Pilade che si apre e si chiude il processo: proprio quell'informazione che sembrava essere ininfluente²⁹ e come tale accantonata diventa una delle prime domande di Ifigenia; inoltre non è un caso che le speranze di salvezza riguardino inizialmente il solo Pilade: si tratta di un equivalente del processo con cui, nella scena del bovaro, Euripide focalizza, almeno inizialmente, l'attenzione non su Oreste ma sul compagno, il quale diventa poi lo strumento stesso dell'agnizione.

29 L'inutilità della conoscenza del solo nome è peraltro comprovata anche dai vv. 912-923, breve sequenza in cui, con un progressivo allentamento della tensione, Ifigenia chiede ad Oreste informazioni su Pilade, di cui appunto deve fare totalmente conoscenza. Questo dimostra che l'informazione data dal bovaro non poteva avere immediate conseguenze.

Euripide utilizza poi nella suddetta sequenza l'espedito caratteristico della dilazione e del rifiuto della risposta, spesso fondato sulla dissimulazione, che approda in principio ad una frustrazione della comunicazione. Per comprendere questo è sufficiente analizzare e schematizzare la successione delle richieste di Ifigenia e delle risposte di Oreste. L'interrogatorio non comincia subito con la diretta richiesta di identificazione di Oreste, bensì con una domanda sulla famiglia (padre, madre, sorella vv. 472-473) e sulla provenienza (479), destinata a non ottenere risposta da Oreste.

Dopo questo prima *impasse* la conversazione deve essere ricostruita *ex novo* partendo da basi diverse: si apre così una sorta di digressione o allontanamento rispetto al tema dell'identità di Oreste, e Ifigenia chiede chi dei due sia Pilade (vv. 492-493) e, una volta ottenuta la risposta, quale ne sia la provenienza (v. 495 senza ottenere una risposta) e il rapporto di parentela tra i due giovani (v. 497)³⁰. Questa serie di richieste su Pilade sembra aprire un interrogatorio parentetico rispetto alla prima domanda generale sulla provenienza, ma in realtà si tratta quasi di un diversivo, di un modo surrettizio di avere informazioni sull'altro straniero, cioè Oreste, di un avvicinamento latente e dissimulato a quello che è l'obiettivo di Ifigenia in questo momento: la tensione della sezione risiede in gran parte nell'inconsapevolezza di Ifigenia del fatto che il personaggio su cui concentra la propria indagine è anche suo fratello. Ifigenia, dato il livello delle sue informazioni a questo punto della tragedia avrebbe potuto indirizzare il proprio interesse su Pilade, mentre invece continua a ripiegare su Oreste, come se avvertisse un particolare legame nei suoi confronti. Tuttavia Euripide non lascia trapelare nessun indizio esplicito di questa empatia: saranno gli autori settecenteschi che enfatizzeranno questo dato sino a farne uno dei nuclei tragici portanti del dramma.

L'indagine si interrompe quindi un'altra volta per ripartire nuovamente da Oreste con una domanda diretta sull'identità (v. 499), implicitamente ribadita

30 Si noti come Euripide sia molto abile ad evitare qualsiasi informazione avrebbe potuto anticipare o facilitare il riconoscimento: solo più tardi (vv. 706-707 e vv. 716-717) e in assenza di Ifigenia sarà rivelato che in realtà Pilade aveva sposato Elettra e dunque aveva anche un legame familiare con Oreste.

al v. 503: si tratta dunque di due tentativi nel giro di pochi versi. Ancora una volta Oreste non risponde: è la seconda frustrazione del riconoscimento. Ifigenia ricomincia abbandonando la strada infruttuosa dell'identificazione diretta, il fine ultimo del dialogo percepito come tale anche dallo spettatore. Al v. 505 si ha la seconda richiesta circa la provenienza, inizialmente respinta e soddisfatta solamente al terzo tentativo (v. 507) da Oreste (vv. 508 e 510). A questo punto il dialogo può svilupparsi su nuove basi e con diverse priorità: la ripresa della domanda iniziale e il suo soddisfacimento permette di accantonare come parentetico quello che è il principale 'oggetto del desiderio', l'identificazione *tout court* degli stranieri.

Ma l'interrogatorio non è finito: Ifigenia chiede implicitamente le ragioni del viaggio, ottenendone una risposta ambigua e non del tutto soddisfacente (vv. 510-516). Subito dopo la sua attenzione si sposta su Troia e la vicenda iliadica³¹ (vv. 517-520), sfruttata come punto di partenza per un'altra serie di domande, digressiva rispetto allo scopo originario della ricerca, apparentemente incentrata sui ritorni degli eroi o dei principali personaggi della saga troiana; in realtà si tratta di figure coinvolte a vario titolo nel suo sacrificio in Aulide: Elena (vv. 521-526), Calcante (vv. 531-532), Odisseo (vv. 533-536) e Achille (vv. 537-539). L'ordine delle domande è in un certo senso cronologico perché muove dalla causa prima della guerra (Elena) fino ai responsabili della personale vicenda di Ifigenia, protagonisti di un passato di poco più recente; esso si accompagna ad un grado decrescente di colpevolezza nella vicenda del sacrificio. Le domande questa volta sono tutte puntualmente soddisfatte, in modo tale che la sequenza costituisce una sorta di *flashback* indotto (ma anche ricercato) con cui Ifigenia rischia in qualche modo di svelarsi³². Non è un caso che, subito dopo questa successione di domande estremamente mirate, si situi un tentativo di agnizione complementare a quello condotto da Ifigenia: Oreste infatti chiede l'identità

31 Forse Ifigenia può essere spinta a queste domande da alcune allusioni a una situazione non felice di Micene lasciate trapelare da Oreste (cfr. vv. 510, 516).

32 Cfr. in particolare vv. 533, 539. Proprio in questa sezione però si hanno altri momenti di grandissimo avvicinamento tra i due fratelli: cfr. v. 522, dove Oreste lascia trapelare il proprio coinvolgimento, poi ripreso da vv. 523 e 526. Anche questo è forse un elemento di polemica sull'importanza della conoscenza del nome, dato che, proprio nel momento in cui la ricerca dell'identità sembra più lontana, essa sembra giungere a compimento più sulla base del passato comune che su quella della conoscenza del nome.

della straniera così ben informata (v. 540) ottenendo però una risposta non direttamente pertinente, inerente piuttosto alla provenienza di Ifigenia (v. 541).

Dopo che anche questa tentata agnizione complementare è stata bruscamente frustrata, si ha di nuovo un avvicinamento dissimulato alla vicenda di Oreste: si tratta di una ripresa inconsapevole della prima domanda sulla stirpe dello straniero (vv. 472-473), questa volta destinata ad avere successo in quanto non più finalizzata all'identificazione dello straniero bensì apparentemente alla mera acquisizione di informazioni. È così che Ifigenia chiede della sorte di Agamennone (vv. 543, 545), venendo a sapere della sua morte (vv. 549-553) e del matricidio di Oreste (vv. 555-558); le ultime domande riguardano Elettra (v. 561), la fama della sua stessa vicenda in Aulide (v. 563), per concludere con un'ultima domanda sulla sorte di Oreste (v. 567). Si può parlare dunque quasi di una *Ringkomposition*, poiché alla fine della sezione si è ritornati a parlare dell'oggetto iniziale dell'indagine, cioè Oreste, ma evidentemente sotto una luce molto diversa: inizialmente si cercava il riconoscimento immediato, mentre ora l'identità di ciò che si chiede è dato di partenza e si cerca invece la smentita del sogno. Il riconoscimento di Oreste viene ritardato legando la sua situazione alle nozioni in possesso di Ifigenia in questo momento. Solo quando non è più in discussione il proprio riconoscimento Oreste può dimostrarsi prodigo nel dare informazioni puntuali sulla sorte della propria famiglia; rimane vago, è vero, nella risposta alla domanda diretta sulla propria stessa sorte (vv. 568, 570-575) ma si tratta pur sempre di una risposta veritiera che costituisce un vero e proprio rovesciamento rispetto a quanto supposto finora da Ifigenia: per questo la risposta viene accolta senza ulteriori richieste come smentita del sogno del prologo (v. 569), tanto che si può considerare concluso qui, senza risultati, il primo tentativo di agnizione.

Una struttura simile, basata sulla divergenza tra grado di conoscenza dei personaggi e aspettative del pubblico, non poteva che presentare indubbe attrattive per i drammaturghi successivi ma anche numerosi nodi da sciogliere e semplificare nonché da disinnescare qualora risultassero insostenibili o poco verosimili alla luce di una mutata prassi teatrale. Vale a dire: era necessario

eliminare certe scoperte possibilità di agnizione in modo tale da rendere il più plausibile possibile la continua dilazione del riconoscimento. In particolare viene recepita da de la Touche (atto II sc. 4) e da Guillard (atto II sc. 5) la struttura duplice della scena euripidea, basata su di un doppio movimento dal generale al particolare (provenienza geografica - identità - prima frustrazione - ancora provenienza geografica - risposta veritiera - richieste sugli Atridi).

De la Touche rende ancora più evidente il parallelismo di questi percorsi destinati all'insuccesso facendo svolgere tutto il dialogo a tre, cioè con in scena Iphigénie, Pilade e Oreste, perdipiù non soli, e facendo rivolgere la prima serie di domande a Pilade, serie poi ripetuta pressoché identica a Oreste, che rivela, in una modalità ottativa tipica dell'augurio negativo e di Euripide, la propria provenienza.

Or. : Plût au barbare ciel qu'un desert m'eût vu naître,
Et qu'il m'eût fait périr avant de les connoître!
Iph.: Comment ! Argos a-t-il été votre berceau?
Or. : Hélas ! que n'étoit-il, en naissant, mon tombeau?³³

Già Lagrange (atto III sc. 6) può essere considerato un buon esempio di questa pratica: durante il dialogo Oreste ha risposto ad Iphigenie in forma quasi esclusivamente lamentosa e negativa:

O de tes sacrez murs, de ton riche Palais,
Mycene, le destin m'éloigne pour jamais.
[...]
Ah! Sans cesse, et par tout, entendray- je ce nom.
Terre, pour le cacher n'as tu point de contrée?
Source de tant d'horreur, malheureux sang d'Atrée,
Parmy tant de Heros ne pourra-t-on jamais
Publier ta splendeur, sans conter tes forfaits?³⁴

Mi pare che questa modalità di risposta risenta della forma di ottativo presente in

33 «Or.: Fosse piaciuto al barbaro cielo che un deserto mi avesse visto nascere e di farmi perire prima che io potessi conoscerle! Iph.: Come! Argo è dunque la vostra culla? Or.: Ahimè! Perché non fu, alla mia nascita, anche la mia tomba?».

34 «Dalle tue sacre mura, dal tuo ricco palazzo il destino, o Micene, mi allontana per sempre. [...] Ah! Senza tregua e dovunque udrò quel nome. Terra, per nascondere non hai tu alcun luogo? Fonte di tanto orrore, sventurato sangue d'Atreo, tra tanti eroi non sarà mai possibile divulgare la tua fama senza raccontare i tuoi misfatti?».

Eur. *IT* v. 518, dove ha pure la funzione di far progredire il dialogo. In Euripide però l'augurio negativo è riferito alla conoscenza della guerra di Troia, in Lagrange e de la Touche è invece direttamente connesso alla famiglia e alla provenienza di Oreste. Infatti il tratto innovativo che accomuna, oltre ai due autori appena menzionati, anche Guillard è che nell'equivalente della scena che in Euripide doveva condurre al riconoscimento si assiste in generale ad una grande semplificazione per cui vengono tolti tutti i riferimenti al passato e alla guerra di Troia per concentrarsi solo sulla situazione familiare di Ifigenia e di Oreste. Addirittura Guillard non riprenderà neppure questa forma di augurio negativo e sarà molto più conciso nelle battute che attribuirà ad Oreste.

Guillard si distacca fortemente da de la Touche anche nella scelta di far avvenire il dialogo tra i soli Iphigénie e Oreste. È una soluzione piuttosto decisa per il problema della presenza in scena di Pilade³⁵, che in Euripide, in quanto destinato a diventare latore della lettera, assurge poi alla funzione di intermediario del riconoscimento. Si tratta da parte di Guillard di un modo per evitare qualsiasi possibilità di riconoscimento preservando al contempo la coerenza del personaggio di Pylade, concepito come l'aiutante di Oreste. Dico questo perché de la Touche aveva potuto preservare in scena in questo momento Pilade solo a patto di farne il rigido garante dell'etica dell'onore e quindi, paradossalmente, un personaggio momentaneamente controproducente per il riconoscimento. Questo ruolo di Pilade in de la Touche si esplica in una battuta rivolta a bassa voce al solo Oreste, nel tentativo di interrompere le domande di Iphigénie. Il divieto a parlare è un recupero, rivisitato, di materiale euripideo: ai vv. 482-492 ma soprattutto 502 e 504 la rivelazione del nome viene rifiutata da Oreste sulla base di argomentazioni plausibilmente riconducibili ad una etica

35 Si ricordi che in una parte della tradizione precedente Oreste e Pilade erano stati separati da un naufragio e dunque non facevano ingresso in scena insieme (è il caso ad esempio di Lagrange-Chancel e di de la Touche). Questo espediente molto probabilmente era dovuto non solo ad allontanare il riconoscimento facendo sì che Oreste e Pilade subissero "interrogatori" parziali e separati perciò destinati all'insuccesso ma anche alla volontà di enfatizzare il tema sentimentale dell'amicizia di Oreste e Pilade tramite il patetismo del ricongiungimento. Guillard, che pure rifiuta l'espediente dell'ingresso separato, introdurrà tuttavia più scene di separazione dei due amici, proprio in corrispondenza di momenti che sarebbero deputati al riconoscimento (ad esempio prima del dialogo tra Oreste ed Iphigénie e prima della consegna della lettera al solo Pylade). È evidente la volontà di rendere impossibile e differire il riconoscimento.

da civiltà di vergogna³⁶ che, attualizzate sulla base della morale settecentesca, vengono coerentemente con essa sottratte da de la Touche ad Oreste ed attribuite a Pilade. Si pensi alla scena del primo ricongiungimento dei due amici (atto II sc. 3):

Où s'égare ton cœur! Ose lui commander³⁷:
Illustre l'amitié, loin de la dégrader.
Pense moins à Pilade, et t'occupe d'Oreste;
Du plus beau sang des Rois n'avilis point le reste.
Sois homme, et me fais voir le fils d'Agamemnon.
Oublie et tes remords, et ton crime et ton nom;
Que notre honneur soit seul présent à ta pensée³⁸.

La validità di questa morale è tanto forte da essere riconosciuta dallo stesso Oreste, che alla fine di questa stessa scena ammette *Je mourrois doublement, mourant deshonoré*³⁹. Ma ancora più vicina ad Euripide è la prima risposta di Pilade ad Iphigénie in atto II sc. 4:

Ah! Qui que vous soyiez, au malheur qui me presse,
Quand vous l'allez combler, quel soin vous interesse?
S'il faut mourir, frappez. Votre pitié nous nuit.
Précipitez nos jours dans l'éternelle nuit,
Sans exiger de nous un aveu déplorable.
Qui périt inconnu, périt moins misérable⁴⁰.

36 Cfr. CROPP 2000, p. 208.

37 Il divieto di parlare era già stato introdotto da Lagrange (atto III sc. 4) ma per motivazioni totalmente diverse: Thomiris, la principessa dei Tauri promessa sposa di Thoas e da lui rifiutata, congiura contro di lui e vuole impedire le sue nozze con la sacerdotessa Iphigenie. Poiché però le nozze si svolgeranno in concomitanza con il sacrificio dello straniero catturato e poiché Thoas non permetterà il sacrificio prima di aver scoperto l'identità della vittima con un interrogatorio, Thomiris ordina direttamente ad Oreste di non rivelare il proprio nome per procrastinare il sacrificio e le nozze. Attraverso questo intreccio così stretto di dilazione del sacrificio, Lagrange recupera, forse inconsapevolmente, il tentativo di Ifigenia in Euripide di differire in qualche modo il sacrificio provvedendo nel frattempo alla fuga. Il recupero del meccanismo ad intrigo avviene però con modalità e fini diversi che in Euripide.

38 «Dove si smarrisce il tuo cuore! Osa comandargli: nobilita l'amistà, lungi dal disonorarla. Pensa meno a Pilade ed occupati di Oreste; non avvilito ciò che resta del più bel sangue dei re. Sii uomo e mostrami il figlio di Agamemnon. Dimentica i tuoi rimorsi, il tuo crimine, il tuo nome; che il nostro onore sia solo presente al tuo pensiero».

39 «Morirei due volte s'io morissi disonorato».

40 «Ah! Chiunque voi siate, che interesse avete per la mia sventura dal momento che state per colmarla? Se occorre morire, ebbene colpite! La vostra pietà ci nuoce. Precipitate i nostri giorni nella notte eterna senza esigere da noi una confessione deplorabile. Chi muore sconosciuto,

In *de la Touche* abbiamo così un Pilade che recupera la funzione di esortare e richiamare l'amico al dovere che ha in Euripide ai vv. 104-117, ma con parole che in Euripide sono pronunciate da Oreste, di cui Pilade assume anche alcuni connotati, soprattutto quelli legati al rapporto con le censure sociali. In *Guillard* invece Pylade frena Oreste dal rivelarsi solo perché spinto dall'amicizia e temendo una reazione negativa di Iphigénie (atto III sc. 5); questa scena ha un precedente in *de la Touche* (atto III sc. 5), dove però l'elaborazione principale verteva ancora una volta sul tema dell'onore, mentre in *Guillard* Pylade risulta molto più umanizzato. Questo è anche un altro esempio del già citato meccanismo della diffrazione del modello.

Ma il caso forse più forte di neutralizzazione della presenza di Pilade per ritardare il riconoscimento è costituito dalla famosa scena, di chiara ascendenza euripidea (vv. 725-797), della consegna della lettera indirizzata a quanto resta della famiglia di Ifigenia (Oreste in Euripide, Elettra invece in *de la Touche* e *Guillard*) ad Argo. La scena poteva creare qualche disagio una volta che si fosse adottato, come fanno *de la Touche* e *Guillard*, un modello di riconoscimento alla Polio, più che sufficiente nel teatro del Settecento. Tuttavia aveva un grande effetto drammatico e doveva essere mantenuta⁴¹ sia per non allontanarsi troppo dal modello euripideo sia perché elogiata da Aristotele come esempio della migliore tipologia di agnizione. Il prezzo che tuttavia i drammaturghi settecenteschi devono pagare per la conservazione di entrambe le versioni è di svuotare la consegna della lettera di qualsiasi possibilità di successo in vista del riconoscimento, lasciando però evidenti tracce della funzione originaria nel dramma euripideo. Allo stesso tempo la scena viene sfruttata come espediente drammaturgico per permettere l'allontanamento di Pilade e la ricerca di aiuti per liberare Oreste e la compassionevole sacerdotessa. Il primo mezzo impiegato per impedire il riconoscimento attraverso questa scena è sicuramente da rintracciarsi nel fatto che la consegna viene fatta al solo Pilade, poiché Oreste è stato trascinato fuori scena per essere preparato per il sacrificio. In questo modo Pilade perde,

muore meno miseramente».

41 Addirittura Lagrange, che non si fa troppi scrupoli di allontanarsi da Euripide, escogita una scena simile (atto II sc. 7), ovviamente tra i soli Iphigénie e Pilade. Quasi inutile ricordare che anche in questo caso l'espedito della lettera non dà adito ad alcun riconoscimento.

tanto in de la Touche (atto III sc. 7) quanto in Guillard (atto III sc. 6), il proprio ruolo di intermediario fondamentale per l'agnizione che aveva invece in Euripide (vv. 766-792). Il secondo espediente è dato dalla preterizione di Iphigénie, che tanto in de la Touche quanto in Guillard, rifiuta di rispondere a Pilade⁴² rivelando quale rapporto la leghi ad Elettra:

(de la Touche, atto III sc. 7)

Iph.: Voici l'écrit enfin que j'adresse à Mycene.
Du sort qui vous poursuit si vous domptez la haine,
Ne trompez point l'espoir qui peut m'être permis;
Qu'aux mains d'Electre il soit fidèlement remis.
Pil.: Qu'entends-je? Et quel rapport vous unit l'une à l'autre?
Iph.: Laissez-moi mon secret; j'ai respecté le vôtre.
Pil.: Pardonnez. J'obéis⁴³.

(Guillard, atto III sc. 6)

Iph. : Puisque le ciel à vos jours s'intéresse,
Prêtez-moi le secours que vous m'avez promis,
Portez cet écrit jusqu'en Grèce,
Qu'entre les mains d'Electre il soit par vous remis.
Pyl.: Qu'entends-je? et quel rapport l'une à l'autre vous lie ?
Iph.: J'ai respecté votre secret, n'exigez rien de plus.
Pyl.: Vous serez obéie.
Je remplirai vos vœux, si le ciel le permet⁴⁴.

42 La domanda di Pilade riprende quello che in Euripide è il tentativo di agnizione complementare di Oreste evidenziato supra nell'analisi della scena euripidea, in particolare vv. 540, 550. Si noti l'importanza del fatto che queste domande siano sussunte da de la Touche e da Guillard in una scena lontana dal nucleo del primo tentativo di agnizione frustrato tra Iphigénie e Oreste, diversamente da come aveva fatto Euripide. È importante soprattutto che la domanda sia rivolta in assenza di Oreste e destinata a non avere successo: è una spia di un altro espediente che permette di ritardare il riconoscimento, cioè il bloccare qualsiasi possibilità di agnizione complementare, soprattutto da parte di Oreste. Guillard era rimasto più fedele di de la Touche ad Euripide facendo sì che Oreste si ponesse qualche domanda sull'identità della sacerdotessa già in atto II sc. 5 ma era stato molto attento a far pronunciare queste domande in a parte, in modo tale da non farle rientrare all'interno del discorso comunicativo tra Iphigénie e Oreste.

43 «Iph.: Ecco lo scritto che indirizzo a Micene. Se voi riuscite a domare l'odio della sorte che vi perseguita, almeno non ingannate la speranza che mi può essere concessa. Che questo scritto sia fedelmente consegnato nelle mani di Electre. Pil.: Che ascolto! E che rapporto vi lega l'una all'altra? Iph.: Lasciatemi il mio segreto; io ho rispettato il vostro. Pil.: Perdonate. Obbedisco.»

44 «Iph.: Giacché il cielo si interessa ai vostri giorni, prestatemi l'aiuto che mi avete promesso: portate questo scritto in Grecia, che sia consegnato da voi nelle mani di Electre. Pyl.: Che ascolto! E che rapporto l'una all'altra vi lega? Iph.: Io ho rispettato il vostro segreto, non domandate

Questo tentativo di agnizione così recisamente frustrato e concluso è a mio parere la più evidente traccia della funzione originaria della scena e nello stesso il fulcro che rende possibile l'innesto della tipologia di riconoscimento alla Poliido.

Ma non mi pare opportuno dilazionare ulteriormente a mia volta il riconoscimento: vi si sono già cimentati con successo de la Touche e Guillard. Passo dunque ora alla disamina della scena di riconoscimento stessa. Ho già detto che la versione adottata è quella di Poliido, che va a sostituire completamente il secondo riconoscimento euripideo ottenuto per mezzo della lancia di Pelope e altri indizi facenti riferimento ad un'infanzia comune (vv. 798-826) e assume anche la funzione che aveva avuto la lettera di Ifigenia. Ciò non significa che non siano presenti divergenze tra de la Touche e Guillard nello sfruttamento di questo punto di partenza comune. Innanzitutto de la Touche anticipa rispetto a Guillard l'occasione per l'agnizione (atto IV sc. 6), per cui ne risulta un quinto atto piuttosto spento, non essendo più molto produttiva la componente dell'inganno insita nella seconda parte della tragedia euripidea. La scena inoltre evolve in de la Touche in maniera molto più distesa ed elaborata, con il recupero dalla sticomitia euripidea tra Ifigenia ed Oreste di materiale non ancora sfruttato, come le domande di Ifigenia sulla fama della propria vicenda in Grecia (vv. 563-566):

Iph.: Et quel est donc le sang que vous voulez verser?
Quel sein vous l'a transmis? Quel rang vous a vu naître?
Mais je veux l'ignorer. Je crains de vous connoître...
Seulement sur un point satisfaites mes vœux.
Que sait on, dans Argos, du sort d'Iphigenie,
Qui vit, contre ses jours, la Grece entiere unie?
[...]
Or.: Que voulez-vous? Je vais subir le même sort,
Par le même chemin descendre au même bord.
Heureux, si je pouvois, victime obéissante,
Offrir aux Dieux, comme elle, une tête innocente!⁴⁵

nulla di più. Pyl.: Sarete esaudita. Soddiserò i vostri desideri, se il cielo lo permette.»

45 «Iph. : E qual è dunque il sangue che voi volete versare? Quale petto ve lo ha trasmesso? Che rango vi ha visto nascere? Ma io voglio ignorarlo. Temo di apprendere chi siete... Soltanto su un punto soddisfatte i miei desideri. Che cosa si conosce ad Argo della sorte di Iphigénie, lei che vide la Grecia intera coalizzata contro i suoi giorni? [...] Or.: Che volete? Io sto per subire

Iphigénie rivela allora che la ragazza è stata salvata da Diane, è viva e si trova in Tauride. Ancora non si giunge al riconoscimento perché Oreste rivolge alla sacerdotessa la stessa domanda appena rivolta a lui, questa volta dal proprio punto di vista:

D'Oreste infortuné, que pense Iphigénie?⁴⁶

Da questo momento scatta la sequenza di rivelazioni, pianti ed empatie che porta all'ormai inevitabile riconoscimento, fino alla piena consapevolezza finale, dopo che Oreste ha ritrattato quanto detto in precedenza e ha confessato di essere vivo:

Iph. : [...] Je vous vois fondre en pleurs!

Ah! Qui que vous soyez:ah! parlez, ou je meurs!

Or. : Mon trouble et mes sanglots ne font que trop connoître...

Iph. : Dans mon cœur éperdu quel soupçon fait-il naître?

Sa jeunesse...ses traits...un secret sentiment...

Se peut-il...Achevez. Finissez mon tourment.

Or. (éperdu) : Eh bien! à ses malheurs reconnoissez Oreste.

Iph. (tombant évanouis dans les bras d'Eumene):

Mon frère!

Or. : Iphigénie!...Oui; tout mon cœur m'atteste...

(avec transport)

Iphigénie!...

Iph. : [...]O moment plein de charmes!

Mon frère est dans mes bras...Et j'allois l'égorger!...

(Elle retombe dans les bras d'Eumene)⁴⁷

In Guillard invece la scena (atto IV sc. 2) è molto più concitata perché si svolge sull'altare stesso su cui Oreste sta per essere sacrificato, proprio mentre Iphigénie sta per vibrare il colpo: si tratta in questo caso di una lunga sequenza che si configura come una *climax* avente il culmine della propria *Spannung* nel

la stessa sorte, sto per discendere alla stessa riva per lo stesso cammino. Me felice se io potessi, docile vittima, offrire agli dei, come lei, un capo innocente!»

46 «Di Oreste sventurato, che pensa Iphigénie?»

47 «Iph.: [...] Vedo che vi effondete in pianti. Ah! Chiunque voi siate, parlate o qui muoio! Or.: Il mio turbamento e i pianti non fanno che mostrare troppo... Iph. : Nel mio cuore smarrito che sospetto fa nascere? La sua giovinezza ... i suoi tratti ... un sentimento segreto ... Se potesse essere ... Continuate. Fate cessare il mio tormento. Or. (smarrito): Ebbene! Dalle sue sventure riconoscete Oreste. Iph. (cadendo svenuta nelle braccia di Eumene): Mio fratello! Or.: Iphigénie! ... Sì, tutto il mio cuore me lo attesta ... (con trasporto) Iphigénie! ... Iph.: [...] O momento pieno di dolcezza! Mio fratello è tra le mie braccia! ... E io stavo per sgozzarlo! (ricade tra le braccia di Eumene)»

riconoscimento dei due fratelli. Il tutto avviene in maniera molto rocambolesca tramite un grido casualmente lanciato da Oreste, in una luce più emotiva ancora che in de la Touche:

Or. : Iphigénie, aimable sœur!

C'est ainsi qu'autrefois

Tu pérís en Aulide.

Iph.: Mon frère...je me meurs...⁴⁸

Il coro a questo punto riconosce Oreste e gli conferma che la sacerdotessa è proprio Iphigénie, salvata da Diane:

C'est elle, qu'aux fureurs d'un père,

Qu'à la rage des Grecs, Diane a su soustraire!

Oui, c'est Iphigénie!⁴⁹

L'opera si conclude a questo punto molto rapidamente: Thoas, sopraggiunto per affrettare il sacrificio viene ucciso da Pylade⁵⁰ e la battaglia che segue tra le guardie del re e i Greci, che comunque stavano per avere la meglio, viene fermata dall'apparizione di Diane, recupero della comparsa di Atena *ex machina* in Euripide non tentato da nessuno dei predecessori di Guillard. La dea ingiunge agli Sciti (equivalenti dei Tauri) di lasciare ai Greci il proprio simulacro e ad Oreste di ricondurre in patria Iphigénie e di tornare a regnare ad Argo. Così in «una pace dolce e profonda», come recita il libretto, il viaggio per mare può avvenire in modo propizio e la quiete degli elementi si contrappone alla tempesta con cui si era aperta l'opera di Guillard. Il sorriso della natura prende qui il posto della persistente contrarietà dei venti che in Euripide, memore forse della bonaccia che nel mito frenava i Greci in Aulide, per la seconda volta metteva in

48 «Or.: Iphigénie, amata sorella! È così che un giorno tu moristi in Aulide. Iph.: Mio fratello! ... Io muoio ...»

49 «È proprio lei, che Diane ha saputo sottrarre alla follia di un padre, alla rabbia dei Greci! Sì, è Iphigénie!»

50 Da CROLL 1973, p. 363 si evince che in una prima versione manoscritta invece Thoas viene ucciso da Oreste stesso. Il nome di Oreste sarebbe però stato eraso e sostituito da quello di Pylade ancora in corso di elaborazione e la notazione della parte cantata sarebbe stata adattata al diverso registro vocale di Pylade. Di conseguenza sarebbe stato cassato anche un breve recitativo attribuito ad Oreste dopo l'uccisione di Thoas, evidentemente perché non era adatto a Pylade.

pericolo la vita di Ifigenia.

Anche questa trattazione può concludersi con questo finale pacificatore e liberatorio.

Riferimenti bibliografici

BAUDRAIS-LE PRINCE 1784

J. Baudrais, N.-T. Le Prince (a c. di), *Petite bibliothèque des théâtres, contenant un recueil des meilleures pièces du Théâtre François, Tragique, Comique, Lyrique et Bouffon, depuis l'origine des Spectacles en France, jusqu'à nos jours*, Paris 1874

BELFIORE 1992

E. Belfiore, *Aristotle and Iphigenia*, in A. O. Rorty (a c. di), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press 1992, pp. 359-377

COLOMBATI 2008

C. Colombati, *Ifigenia tra mito e musica*, in L. Secci (a c. di), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Roma, Artemide 2008, pp. 111-127

CROLL 1973

G. Croll (Hrsg.), *Cristoph Willibald Gluck. Iphigénie en Tauride. Tragédie opéra in vier Akten von Nicolas-François Guillard*, Kassel-Basel-Tours-London, Bärenreiter 1973

CROPP 2000

M. Cropp, *Euripides. Iphigenia in Tauris. With Introduction, Translation and Commentary by M. J. Cropp*, Warminster, Aris and Phillips 2000

EWANS 2007

M. Ewans, *Iphigénie en Tauride. François Guillard and Cristoph Ritter von Gluck*, in *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Aldershot/Burlington VT, Ashgate 2007, pp. 31-53

GLIKSOHN 1985

J.-M. Gliksohn, *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1985

HEITNER 1964

R. R. Heitner, *The Iphigenia in Tauris Theme in Drama of the Eighteenth Century*, «Comparative Literature» XVI,4 (1964), pp. 289-309

HOXBY 2005

B. Hoxby, *The Doleful Airs of Euripides: the Origins of Opera and the Spirit of Tragedy Reconsidered*, «Cambridge Opera Journal» XVII, 3 (2005), pp. 253-269

LAGRANGE 1699

J. de Lagrange-Chancel, *Oreste et Pilade: tragédie*, Paris, chez Pierre Ribou 1699

MESNARD 1865

P. Mesnard, *Oeuvres de Jean Racine*, I-VIII, Paris, Hachette 1865-1873, 1921-1932³

MUELLER VON ASOW 1962

H. e E. H. Mueller von Asow, S. Thompson, *The Collected Correspondence and Papers of Cristoph Willibald Gluck*, London, Barrie and Rockliff 1962

NOCE 1980-1982

H. S. Noce (a c. di), *Pier Jacopo Martello. Teatro*, I-III, Bari, Laterza 1980-1982

TRIESCHNIGG 2008

C. P. Trieschnigg, *Iphigenia's Dream in Euripides' Iphigenia Taurica*, «Classical Quarterly» LVIII.2 (2008), pp. 461-478

UNALI 2008

L. Unali, *Il mito di Ifigenia da Euripide e Boccaccio al teatro inglese del '700*, in L. Secci (a c. di), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Roma, Artemide 2008, pp. 167-188

WHITE 1992

S. A. White, *Aristotle's Favorite Tragedies*, in A. O. Rorty (a c. di), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press 1992, pp. 221-240



INDA 1933. Teatro Greco di Siracusa, *Ifigenia in Tauride* di Euripide, foto A. Maltese (AFI).



INDA 1980. Teatro Greco di Siracusa, *Baccanti* di Euripide (AFI).

Gherardo Ugolini

**Le *Baccanti* di Hugo von Hofmannsthal.
Un progetto nel segno del dionisiaco
nietzscheano**

Nietzsche's Book *The Birth of Tragedy* with his conception of the Dionysian myth influenced decisively the young Hofmannsthal, as it appears in many moments of his lyric and dramatic production. This study analyses the *Bacchantinnen*-Project at which Hofmannsthal worked intermittently from 1892 to 1918 without reaching a conclusion. Just about thirty notes of that project are left and according to them it is possible to reconstruct elements of the plot, of the characters (Pentheus, Agave) and of the dramaturgical aims. Hofmannsthal's purpose was to realize a 'Dionysian' drama in Nietzsche's sense, namely a play built around the central subject of the identity-disintegration and the loss of the *principium individuationis*.

Hofmannsthal e il dionisiaco nietzscheano

Tra gli scrittori della Vienna letteraria a cavallo tra Ottocento e Novecento la lettura delle opere di Nietzsche e in particolare della *Nascita della tragedia* esercitò un fascino per molti aspetti decisivo. Per i principali intellettuali di quell'ambiente culturale – da Arthur Schnitzler a Karl Kraus, da Hermann Bahr a Richard Beer-Hofmann – Nietzsche rappresentò, pur con differenze di toni e di accenti, un fecondo polo d'interesse e spesso anche di orientamento culturale-filosofico¹. Il discorso vale certamente anche per Hugo von Hofmannsthal, il

¹ Per una documentata analisi della presenza di Nietzsche nella cultura viennese dell'epoca rinvio allo studio di Niefanger 2009.

quale cominciò giovanissimo, all'età di 16-17 anni, a leggere e studiare i testi nietzscheani annotando a margine le proprie considerazioni e avvicinandosi con rimarchevole sintonia alle idee del filosofo. Di *Al di là del bene e del male* arrivò addirittura a progettare una traduzione in lingua francese, senza però portare a termine l'impresa². Chi ha studiato con attenzione l'influsso di Nietzsche su Hofmannsthal ha dimostrato che gran parte della sua produzione lirica e drammaturgica giovanile rivela echi di concetti e temi tipicamente nietzscheani. E ha evidenziato come l'interesse di Hofmannsthal per Nietzsche, per il suo pensiero e per i suoi scritti, si sia mantenuto sempre molto vivo e intenso fino alla tarda maturità³. La celebre e molto citata frase del poeta viennese «Nietzsche ist die Temperatur, in der sich meine Gedanken kristallisieren» condensa bene in poche parole il tipo di atteggiamento che il poeta austriaco nutriva nei confronti del grande filosofo⁴.

Per quella generazione di artisti Nietzsche rappresentava senz'altro un elemento di rottura, una via di uscita dalle strettezze della cultura borghese. La lettura dello *Zarathustra* o di *Umano, troppo umano* stimolava gli impulsi individualistici, la necessità di assumere un profilo eccentrico. Sugeriva inoltre un modo per sfuggire da una società sempre più di massa, in cui si disperdeva il senso dell'io e prevaleva l'anonimato. Era sinonimo di vitalismo, voglia di vivere, pensiero libero da condizionamenti: principi contrastanti con la *Stimmung* predominante nei circoli culturali della Vienna *fin de siècle*, avviluppata nel senso di sofferenza latente, nell'anelito verso la morte, nel sentimento dell'epigonismo⁵. Nel caso specifico di Hofmannsthal assume una rilevanza speciale la *Nascita della tragedia*: da lì egli trasse la visione di una Grecia arcaica, anti-classica, dominata dall'istinto e dal vitalismo, che fa da sfondo ai suoi drammi. È una Grecia lontana dai cliché del neoclassicismo; un paesaggio estraneo anche alla

2 Ne parla nella lettera del 21 maggio 1891 al suo maestro Gabriel Dubray. Cfr. GW, Bd. X (*Reden und Aufsätze 3, Aufzeichnungen 1889-1929*), p. 329.

3 Tra gli studi sull'argomento si segnala per la completezza della documentazione la ricerca di MEYER-WENDT 1973. SZABÓ 2006, ripercorre tutte le fasi della ricezione sottolineando come Hofmannsthal non sia mai stato un ammiratore esaltato e acritico di Nietzsche ed abbia rifiutato di condividerne tematiche come quella del titanismo superoministico. Cfr. inoltre STEFFEN 1978.

4 «Nietzsche è la temperatura in cui i miei pensieri si cristallizzano». Appunto del 6 luglio 1892: cfr. GW, Bd. X, p. 335.

5 Molto perspicuo quanto si legge al proposito in HILLEBRAND 1976.

modernità, ma al tempo stesso affine alla sensibilità moderna. In fin dei conti si può ben dire che tutto l'approccio all'antichità greca di Hofmannsthal, tutto quel progetto riassumibile nella formula «Eine neue Antike schaffen» (che risale al 1921 e rappresenta la sintesi di anni di lavoro) è svolto nel segno di Nietzsche⁶.

In questa prospettiva risulta centrale la tematica del dionisiaco, soprattutto per quanto riguarda la produzione drammaturgica degli anni giovanili. In una lettera a Arthur Schnitzler del 19 luglio 1892 troviamo una calzante definizione di quello che Hofmannsthal intendeva per 'dionisiaco':

Was mich lockt und worauf ich eigentlich hinarbeite, ist die eigentümlich dunkelglühende, dionysische Lust im Erfinden und Ausführen tragischer Menschen in tragischen Situationen; diese Lust, deren symbolisches Äquivalent etwa das Anhören feierlicher, prunkvoll-trauriger Musik ist⁷.

Qui il dionisiaco coincide in ultima analisi con un atteggiamento al tempo stesso estetico ed esistenziale e coinvolge una precisa tecnica artistico-drammaturgica (trovare e mettere in scena figure tragiche in situazioni tragiche)⁸. Con tale definizione Hofmannsthal si richiama evidentemente al *topos* di Dioniso inteso come il dio della creazione artistica, secondo uno specifico paradigma ermeneutico che era in voga nella cultura europea e che vedeva nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche il manifesto fondante di una nuova estetica, nella quale il dionisiaco non è inteso soltanto come un impulso artistico naturale utile per capire l'antica tragedia greca, ma come una vera e propria condizione esistenziale, un concetto per comprendere ed esprimere l'essenza stessa dell'arte e della vita⁹. In quest'ambito Dioniso viene recepito come simbolo dell' 'artista

6 «Creare una nuova antichità»: l'espressione si trova nella recensione che Hofmannsthal scrisse dell'edizione dei *Discorsi di Gotamo Buddho* curata da Karl Eugen Neumann. Cfr. GW, Bd. IX (*Reden und Aufsätze 2: 1914-1924*), p. 156.

7 «Ciò che mi attira e su cui lavoro è effettivamente il piacere dionisiaco, un piacere specificamente cupo-fiammante nel trovare e mettere in scena figure tragiche in situazioni tragiche. Questo piacere, il cui equivalente simbolico consiste per così dire nell'ascoltare una musica solenne e fastosamente triste». Cfr. HOFMANNSTHAL, SCHNITZLER 1964, pp. 23-24.

8 Cfr. BAEUMER 2006, p. 367.

9 Nella *Nascita della tragedia* il discorso si sposta frequentemente dal piano dell'arte a quello dell'esistenza fino ad una totale sovrapposizione. Basta pensare all'appello che conclude il cap. 20 dell'opera: «Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. [...] glaubt an die Wunder eures Gottes!». (NIETZSCHE 1980, p. 132).

primigenio', come forza istintiva che ispira la creazione artistica, ovvero come magico e simbolico vettore che guida il poeta alla ricomposizione in unità di un mondo fatto a pezzi (come nel mito di Zagreo), spesso con associazioni religiose di stampo cristiano o pagano, e dunque identificando il dio greco come una figura di vero e proprio redentore. È una concezione che risemantizza il mito di Dioniso e i suoi significati simbolici; un'operazione in cui entrano in gioco naturalmente, oltre a Nietzsche, anche altri studiosi come Erwin Rohde e Johann Jacob Bachofen. Dioniso è avvertito come divinità ctonia, dio della distruzione e della redenzione; ma anche dio dell'*èkstasis*, che produce una liberazione dell'anima. È recepito come un dio che appare e scompare repentinamente, che produce disturbi della percezione e delle sensazioni, che sfugge ad ogni etichetta e ad ogni dogma.

Hofmannsthal assorbe tutte queste idee sul dionisiaco circolanti negli ambienti artistici della Vienna di fine secolo e inizio Novecento e le rielabora secondo modalità specifiche¹⁰. Una sua particolarità è quella di collegare il dionisiaco (nel senso di piacere di vivere e creatività artistica) con il motivo della morte. Tracce di questa concezione si trovano per esempio nel dramma lirico *La morte di Tiziano* (1892), dove Tiziano incarna quell'ideale di uomo superiore creativo che corrisponde alle pretese di Nietzsche: un artista capace con la sua creatività di dare alla vita un senso che altrimenti non avrebbe¹¹. Nel dramma *Il folle e la morte* (1893) l'identificazione tra dionisiaco e impulso verso la morte è ancora più esplicito, tant'è che la morte è detta provenire dalla stirpe di Dioniso («Aus des Dionysos, der Venus Sippe, / Ein großer Gott der Seele steht vor dir»)¹². Lo stesso accade anche in *Idillio* (1893), dove la donna protagonista paga con la morte il suo desiderio di offrirsi all'esperienza dell'estasi dionisiaca¹³.

10 Sulla presenza di Dioniso nella cultura viennese di fine secolo e le sue implicazioni in campo artistico-letterario cfr. la panoramica presentata da SCHMIDT-DENGLER 1988.

11 Negli appunti preparatori del 1891 come anche nel testo del 1892 si riscontrano citazioni e parafrasi da Nietzsche in particolare dallo *Zarathustra*: cfr. SZABÓ 2006, p. 83. In generale sul modo in cui il giovane Hofmannsthal tratta il mito dionisiaco nella sua produzione lirica rimando a VIVARELLI 2004.

12 «Della stirpe di Dioniso e Venere / un grande dio dell'anima sta di fronte a te». Cfr. SW, Bd. III (*Dramen I*), p. 70, 35-36. Sui contenuti dionisiaci e nietzscheani di quest'opera cfr. PESTA-LOZZI 1998, pp. 239-242.

13 SW, Bd. III, pp. 54-60. Anche nell'*Alkestis* del 1893-1894, rifacimento del dramma euripideo, si riscontra una concezione della morte di tipo dionisiaco. Lì è Eracle il personaggio che

Nei drammi di argomento mitologico, rifacimenti moderni di tragedie greche antiche, Hofmannsthal sviluppa una propria ‘drammaturgia dionisiaca’ in conseguenza della quale si produce nei protagonisti precisamente quell’effetto estatico di alienazione da sé e perdita del *principium individuationis* che Nietzsche descrive come tipico della rappresentazione tragica nella sua forma originaria. È interessante leggere al proposito ciò che Hofmannsthal annota in un appunto del 1905 dove il discorso verte in particolar modo sull’*Elettra*:

Meine antiken Stücke haben es alle drei mit der Auflösung des Individualbegriffes zu tun. In der Elektra wird das Individuum in der empirischen Weise aufgelöst, indem eben der Inhalt seines Lebens es von innen her zersprengt, wie das sich zu Eis umbildende Wasser einen irdenen Krug. Elektra ist nicht mehr Elektra, weil sie eben ganz und gar Elektra zu sein weihte. Das Individuum kann nur scheinhaft dort bestehen bleiben, wo ein Kompromiß zwischen dem Gemeinen und dem Individuellen geschlossen wird¹⁴.

I tre «drammi antichi» cui accenna sono con tutta evidenza l’*Elettra*, di cui parla esplicitamente, l’*Alceste* conclusa nel 1904, e il terzo non può essere per ragioni cronologiche altro che le *Baccanti*, al cui rifacimento aveva già iniziato a lavorare. L’obiettivo estetico-drammaturgico perseguito è dunque un effetto di tipo ‘dionisiaco’ che coincide con quel «Bacchanal dämonischer Gewalten»¹⁵ che fa trapelare le profondità dionisiache dell’esistenza, ovvero con quel «mito tragico fondamentale» di cui Hofmannsthal parla in un appunto datato 23 aprile 1893 e che descrive con queste parole: «Der tragische Grundmythos. Die in Individuen zerstückelte Welt sehnt sich nach Einheit, Dionysos Zagreus will wiedergeboren werden»¹⁶. Quello che Hofmannsthal denomina

incarna una prospettiva di misticismo dionisiaco: ebbrezza e morte sono per lui la stessa cosa, entrambe tendono verso la rinascita e il riscatto. La morte è concepita come un’esperienza di trasformazione che non ha carattere definitivo.

14 «Tutti e tre i miei drammi antichi hanno a che fare con il dissolvimento del concetto di individuo. Nell’*Elettra* l’individuo si dissolve empiricamente nel momento in cui il contenuto della sua vita lo fa esplodere dall’interno, come l’acqua che si ghiaccia dentro una brocca di terracotta. *Elettra* non è più *Elettra* proprio perché si vota ad essere assolutamente e completamente *Elettra*. L’individuo può continuare ad esistere solo apparentemente là dove si conclude un compromesso tra il comune e l’individuale». Cfr. GW, Bd. X, p. 461 = SW, Bd. XVIII (*Dramen* 16), p. 379, 1-8.

15 «Baccanale di forze demoniache». Citazione dal dramma lirico *Gestern* del 1891: SW, Bd. III, p. 28.

16 «Il mito tragico fondamentale. Il mondo spezzettato in individui anela all’unità, Dioniso

nietzscheamente «dissolvimento del concetto di individuo» («Auflösung des Individualbegriffes») coincide dunque con la progressiva «disintegrazione» dei personaggi che si compie sulla scena attraverso il ‘dionisiaco’ uscire da sé perdendo il senso della propria identità e soggettività. Tale processo di dissolvimento identitario si realizza *in primis* sul personaggio in scena, ma comporta implicazioni anche sullo spettatore il quale assiste allo spettacolo tragico ed ha l’impressione di guardare in una sorta di «specchio magico» dal quale spera di ricevere il proprio aspetto «in un’immagine nuova e purificata»¹⁷.

Per comprendere in cosa consista precisamente l’‘effetto dionisiaco’ perseguito dall’Hofmannsthal drammaturgo occorre fare riferimento all’*Elettra*, la cui prima rappresentazione avvenne nel 1903 a Berlino per la regia di Max Reinhardt. Molto è stato scritto a proposito dell’influsso esercitato per la composizione di questa tragedia anche da Freud, Bachofen, Rohde e Burckhardt¹⁸. Ma l’ipotesi che mi pare più calzante è che in quell’opera Hofmannsthal cerchi di riprodurre il processo di dissoluzione della soggettività secondo il paradigma proposto nella *Nascita della tragedia*¹⁹. Elettra è un personaggio arcaico, anche se la nevrosi di cui soffre è quanto mai moderna. L’assassinio del padre ha sconvolto la sua percezione del tempo e dello spazio; il trauma l’ha imprigionata in una dolorosa condizione psicologica dominata dall’impossibilità di dimenticare e dall’ossessione di pensare alla vendetta. La visione del padre scannato nel bagno la perseguita di continuo mantenendo il suo sistema nervoso

Zagreo vuole rinascere»: GW, Bd. X, p. 359. Cfr. anche l’annotazione del 20 gennaio 1895: «Was suchen wir in den Menschen: Vereinigung der zerrissenen Stücke des Dionysos Zagreus, ein teilweises Sterben ohne Schmerz» (GW, Bd. X, p. 395). L’assonanza con Nietzsche è qui evidentissima: cfr. PESTALOZZI 1998, p. 229.

17 La citazione si legge in un aforisma del *Buch der Freunde* (pubblicato nel 1922) e si riferisce più in generale al modo in cui dobbiamo rapportare l’antico e il moderno: «Betrachtet man die Wielandsche Auffassung der Antike und die Nietzschesche nebeneinander, ebenso die von Winkelmann und von Jacob Burckhardt, so erkennt man, daß wir [...] Wir behandeln die Antike als einen magischen Spiegel, aus dem wir unsere eigene Gestalt in fremder gereinigter Erscheinung zu empfangen hoffen» (GW, Bd. X, p. 265).

18 In particolare è stato giustamente evidenziato l’influsso della teoria freudiana secondo cui all’origine di una nevrosi c’è uno choc iniziale seguito dalla sua rimozione. Nel caso specifico di Elettra lo choc è l’orribile spettacolo del padre scannato nel bagno da Clitemnestra ed Egisto. In generale sulla ricezione di Freud in Hofmannsthal cfr. WORBS 1988, pp. 47-121 e pp. 259-342.

19 Sugli influssi nietzscheani nell’*Elettra* rimando agli studi di Szabó 2006, pp. 86-90 e di Eder 2008.

in uno stato di costante esaltazione febbrile che pian piano affatica e distrugge il corpo. A questa visione fa da *pendant* quella della scure insanguinata che cala sui colpevoli per sancire la vendetta²⁰. Tale condizione la fa regredire ad uno stato quasi animalesco: sulla scena rimane a lungo ferma immobile, urla come una bestia, all'improvviso scoppia a ridere.

L'Elettra di Hofmannsthal assomma in sé tutte le caratteristiche antitetiche rispetto alla visione della greicità winckelmaniana (serenità, compostezza, senso della misura) ed è pertanto l'opposto dell'*Ifigenia* di Goethe²¹. È una figura arcaica, dominata dal concetto primitivo della vendetta, da una sorta di giustizia istintiva secondo la quale la morte si espia con la morte. Il modello sofocleo è ovviamente molto lontano, anche se la libertà e l'infedeltà non sono totali: ad un attento esame si riscontra che Hofmannsthal muove spesso da spunti ed elementi del personaggio che erano già presenti in Sofocle e li valorizza intensificandoli o amplificandoli così da caratterizzare Elettra come un personaggio 'dionisiaco' per eccellenza. Elettra è partecipe dell'«ebbrezza più selvaggia», le sue visioni sono cruenti e rimandano all'immaginario di sacrifici rituali e baccanali. Si pensi per esempio alle sue reiterate allucinazioni che ripetono l'omicidio del padre e alle fantasie di vendetta.

Il processo di regressione ad uno stadio ferino con conseguente cancellazione dell'io identitario è già arrivato ad uno stadio avanzato quando Elettra incontra Oreste senza che i due si riconoscano. Alle domande che il fratello le pone lei risponde soltanto con una serie di negazioni che svelano la dissoluzione della personalità in atto. Alla fine, compiutasi la morte di Clitemnestra ed Egisto ed esauritasi l'ansia della vendetta, subentra nel personaggio una gioia intensa e smisurata. Elettra si trasforma allora in una menade, rapita in una danza orgiastica e frenetica che la porta allo sfinimento e alla morte. Cade cedendo alla magia di una musica immaginaria che è pura allucinazione e che sente solo lei. Tale danza non costituisce certo un atto di catarsi ovvero di guarigione. E

20 Quello della scure è un vero e proprio *Leitmotiv* simbolico del dramma: la scure è l'origine del dramma di Elettra (l'arma con cui Clitemnestra ed Egisto hanno ucciso Agamennone), simbolo delle sue fantasie di vendetta, oggetto del suo erotismo, e alla fine, nel momento decisivo, cristallizzazione della sua impotenza (si dimentica di consegnarla ad Oreste).

21 È lo stesso Hofmannsthal a dichiarare di aver voluto fare «etwas Gegensätzliches» rispetto alla tragedia di Goethe (GW, Bd. X 452).

sarebbe ingenuo vedervi la trasposizione scenica di un potente attacco isterico. È piuttosto il mezzo della propria autodistruzione, di quel dissolvimento dell'individuo che corrisponde precisamente all'effetto dionisiaco nel senso di Nietzsche. L'indicazione scenica dell'autore non potrebbe essere più esplicita:

Elektra hat sich erhoben. Sie schreitet von der Schwelle herunter. Sie hat den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade. Sie wirft die Knie, sie reckt die Arme aus, es ist ein namenloser Tanz, in welchem sie nach vorwärts schreitet²².

La danza di Elettra è esplicitamente una danza orgiastica di stampo dionisiaco, una danza sfrenata che attraverso l'invasamento produce lo scioglimento dell'individuo nell'abisso dell'esistenza. Ci sono vari elementi che rimandano ai rituali e alle processioni in onore di Dioniso: la musica, la danza, la fiaccola (che Elettra ha preso in mano)²³, l'accento al sacrificio, la gioia collettiva che ricompatta la comunità. Che il personaggio di Elettra subisca il processo di 'uscire fuori da sé' emerge con evidenza sempre più marcata nei versi del dramma. Inoltre nella scena finale si ammassano le contraddizioni e i contrasti: vittoria e catastrofe, soddisfazione orgiastica e collasso, festa collettiva e morte solitaria dell'eroina, senza che i motivi di tensione e le contraddizioni del dramma trovino alcuna soluzione conciliatoria.

Il progetto *Baccanti*

Non molto dissimile da quella dell'*Elettra* doveva essere la concezione di fondo del rifacimento delle *Baccanti* di Euripide, un progetto che accompagnò Hofmannsthal per un lungo periodo della sua vita, dal 1892 al 1918. In una

22 «Elettra si è alzata. Scende giù dalla soglia. Ha il capo rovesciato all'indietro, come una menade. Solleva le ginocchia, distende le braccia; è una danza senza nome quella in cui avanza» Cfr. SW, Bd. VII (*Dramen* 5), p. 110, 18-20.

23 Poco prima di iniziare la danza orgiastica, Elettra va incontro a Egisto tenendo in mano una fiaccola. Egisto fatica a riconoscerla e poi le chiede «Was taumelst du so hin / und her mit deinem Licht? [...] Was tanzest du?» (SW, Bd. VII, p. 108, 21-28). L'immagine di Dioniso che danza con la fiaccola in mano era molto comune così come le processioni in suo onore erano caratterizzate da danze e fiaccole. Cfr. REINHARDT 2007, p. 84.

delle prime menzioni il drammaturgo annota la frase «Bacchen des Euripides erneuern», laddove il verbo «erneuern» (‘rinnovare’) fa capire chiaramente che non si trattava di un semplice adattamento per la messinscena, e neppure di un rifacimento della tragedia euripidea con qualche variazione rispetto all’originale greco²⁴. Evidentemente Hofmannsthal mirava a creare qualcosa di originale, un dramma d’argomento bacchico adatto allo spirito del XX secolo; le ‘sue’ *Baccanti* volevano essere innovative e ‘moderne’, espressione del suo mondo artistico e della temperie spirituale in cui viveva, ovvero la Vienna tra fine Ottocento e inizio Novecento. Al progetto lavorò a fasi alterne e con lunghe interruzioni, senza per altro mai giungere ad una conclusione, ovvero alla pubblicazione o alla messinscena.

Non è facile orientarsi tra le annotazioni che sono rimaste (in tutto 31) e che sono pubblicate nel volume XVIII dei *Sämtliche Werke*, uscito nel 1987 a cura di Ellen Ritter, col titolo *Die Bacchen nach Euripides*²⁵. Le annotazioni contengono per lo più indicazioni relative alla caratterizzazione dei personaggi, allo sviluppo della trama, ai dettagli scenografici (luoghi, costumi, elementi simbolici), e in qualche caso anche frammenti di dialoghi. Dall’analisi di questo materiale è possibile tentare di ricostruire la vicenda delle varie fasi redazionali del progetto, evidenziando il modo in cui doveva essere articolata la trama e la psicologia dei personaggi, e le modifiche di prospettiva che via via sono intervenute. Quel che appare certo è che la tematica dionisiaca, sulla scia di Nietzsche, doveva avere un ruolo preminente. Hofmannsthal mirava a mettere in scena l’antitesi tra un convinto razionalismo da una parte e un culto bacchico-orgiastico dall’altra. Al primo corrispondeva il *principium individuationis* di stampo apollineo, che qui si traduce nell’insistenza razionalistica per l’ordine e la logica; al secondo la dissoluzione dionisiaca dell’ordine costituito. I due

24 Non si può dire con certezza se Hofmannsthal abbia lavorato direttamente sul testo di Euripide o si sia avvalso solo di traduzioni. Di certo disponeva di una conoscenza eccellente delle lingue classiche ed era in grado di leggere il greco abbastanza fluidamente. Per quanto riguarda le traduzioni con ogni probabilità ha fatto riferimento a quella in versi di Johann Jacob Donner (DONNER 1859) e a quella in prosa di Gustav Benjamin Schwab (SCHWAB 1838-1840). In generale sulla questione delle traduzioni usate da Hofmannsthal per i drammi di argomento mitologico cfr. BOHNENKAMP 1976.

25 SW, Bd. XVIII, hrsg. von E. Ritter, Frankfurt am Main 1987, pp. 47-60. Le annotazioni sono numerate da N 1 a N 31 (N = Notiz, ‘appunto’).

personaggi principali di questo dramma sono Agave, raffigurata con tratti prettamente dionisiaci, e Penteo, visto come una figura monolitica, convinto dell'indivisibilità della persona, che rifiuta Dioniso per non dovere fare i conti con la natura della propria regalità.

Se il progetto *Baccanti*, come già accennato, nasce senza dubbio sulla scorta dell'influsso della *Nascita della tragedia*²⁶, vi sono anche altre letture e altri autori che sembrano aver avuto un'importanza comunque decisiva. Uno di questi è Erwin Rohde, la cui opera principale, *Psyche*, era ben nota a Hofmannsthal: in particolare si avverte la suggestione della dettagliata descrizione che dà Rohde dell'estasi dionisiaca, intesa come processo interiore di sottomissione alla divinità e unione con le forze vitali della natura, un processo assimilabile alle esperienze misteriche²⁷. Un'altra fonte di Hofmannsthal è certamente *Das Mutterrecht* di Johan Jacob Bachofen, che dedica alcune pagine alle baccanti²⁸. E non va dimenticato il critico inglese Walter Pater, i cui *Greek Studies*²⁹ erano noti a Hofmannsthal e vengono citati esplicitamente in una delle annotazioni del suo progetto *Baccanti*³⁰. Pater concepiva Dioniso come una divinità legata alla vegetazione e al cambio dell'anno, dal cui culto sarebbe nata la tragedia greca, secondo lo stesso schema ripreso poi da Gilbert Murray³¹. In particolare Pater nel saggio intitolato *A Study of Dionysos* descrive il dio come il 'liberatore', ma anche il 'cacciatore', il 'trasfiguratore', e in quanto Zagreo (fatto a pezzi dai Titani e poi rinato) come il simbolo della rinascita della natura. L'interpretazione di Pater parte dal presupposto che Euripide nelle sue *Baccanti* abbia voluto dare un'immagine mitigata del dio sottolineando gli aspetti più etici delle varie saghe mitiche che lo riguardavano.

Sulle base delle annotazioni rimaste è possibile ripercorrere la vicenda

26 Cfr. ESSELBORN 1969, pp. 113-124.

27 ROHDE 1890-1894, Bd. II, pp. 11-22 = ROHDE 1970, vol. 2, pp. 346-357.

28 BACHOFEN 1861, § 107-110, pp. 229-239 = BACHOFEN 1988, vol. 2, pp. 594-608.

29 PATER 1895 (comprende i saggi *A Study of Dionysos*, *The Marbles of Aegina* e *The Bacchanals of Euripides*); trad. tedesca: PATER 1904. Hofmannsthal ne ricavò molti spunti per il suo progetto *Baccanti*. Cfr. su ciò STAMM 1997, 265-276.

30 Cfr. N 4, SW, Bd. XVIII, p. 50, 6-7. La frase, citata da Hofmannsthal in inglese con esplicito rimando a Pater e ai suoi *Greek Studies*, suona: «this tragedy of the Bacchanals, – a sort of masque, or morality, as we say».

31 Hofmannsthal conosceva per altro anche gli studi di Gilbert Murray e in particolare l'opera MURRAY 1897, contenente un capitolo su Euripide e le Baccanti: cfr. HAMBURGER 1961, pp. 38-39.

compositiva del progetto *Baccanti* individuando tre fasi essenziali³²: La prima risale al biennio 1892-1893 quando Hofmannsthal non ha ancora vent'anni ed è un giovane artista appena affacciato nel panorama letterario internazionale. Dalle annotazioni raccolte nel diario sotto la data 21 giugno 1892 vediamo che il primo titolo al quale il poeta austriaco aveva pensato era *Bacchos* con la specificazione che si trattava di una «Tragödie nach Euripides Bacchai»³³. Il titolo dà ad intendere che il dio doveva essere il protagonista principale della vicenda. Ma già un anno dopo era diventato *Bacchantinnen*, come si evince dall'appunto del marzo-aprile del 1893 in cui il progetto reca il titolo *Bacchantinnen* con l'indicazione tra parentesi: «nach Motiven des Euripides»³⁴.

Dagli abbozzi di cui disponiamo sembrano risaltare due differenti concezioni di Dioniso: una di tipo maschile, sostenuta da Penteo, per il quale il culto dionisiaco si è serenamente radicato nella città; l'altra di stampo femminile, rappresentata dalla figura della «Königin» (da identificare con Agave anche se non ne viene mai fatto il nome)³⁵, corrisponde invece ad un momento di rottura. Non è chiaro se Dioniso stesso dovesse avere un ruolo sulla scena; se così fosse, allora il tema euripideo della punizione divina per la colpa di avere negato la divinità qui non avrebbe senso.

Il personaggio di Penteo si profila in termini prevalentemente negativi. È definito «ein kleiner König»³⁶, come fosse un modesto principe tedesco settecentesco (cfr. la significativa indicazione «Weimar»)³⁷. Ha dei tratti di insicurezza nervosa. Il Dioniso in cui sembra disposto a credere è definito come un «Soter», oltre che «der Freund der Chariten u. Musen»³⁸. Si tratta di un Dioniso molto apollineo, ben diverso da quello consueto. La regina invece è un personaggio

32 Seguo sostanzialmente la periodizzazione proposta da WARD 2000.

33 N 1, SW, Bd. XVIII, p. 47, 27.

34 N 3, SW, Bd. XVIII, p. 49, 16-17. Una parte di questo materiale è stato riutilizzato, spesso parola per parola, nelle annotazioni e nelle bozze dei dialoghi di un altro dramma al quale l'autore lavorò senza arrivare ad un prodotto concluso, ovvero l'*Ascanio e Gioconda* (SW, Bd. XVIII, pp. 62-110).

35 Mi pare poco credibile, a causa dell'assoluta mancanza di riferimenti nel modello greco, l'ipotesi che questa regina sia la moglie di Penteo: cfr. WARD 2000, p. 175, e BOHNENKAMP 1998, p. 202.

36 «Un piccolo re» (N 1, SW, Bd. XVIII, p. 49, 1).

37 *Ibid.*

38 «L'amico delle Grazie e delle Muse» (N 1, SW, Bd. XVIII, p. 49, 5).

molto più spontaneo e genuino. È un «puro essere naturale» e discende da una stirpe di sacerdoti reali del culto di Dioniso Zagreo³⁹. Pare descritta in termini ‘bachofeniani’, come creatura «den Naturdämonen nahe verwandt»⁴⁰. Di lei si dice tra l’altro che «Kern ihres Lebens ist das Unlogische»⁴¹. La sua qualità principale è la capacità di stupirsi. Hofmannsthal scrive: «Sie hat dem Menschenleben gegenüber das θαυμάζειν sie sieht das Leben als tragisches, rätselhaftes Geschick»⁴². È interessante l’uso del verbo greco, lo stesso che si riscontra per altro in un appunto per caratterizzare il personaggio di Alceste⁴³. Lo ‘stupore’ di fronte all’enigmaticità della vita è il fondamento della creazione artistica e infatti tra le altre cose «Sie weckt in ihm [*scil.* in Penteo] die ohnmächtige Sehnsucht nach dem Schaffen»⁴⁴. Il personaggio risulta comunque appena abbozzato, ma si può dire che rappresenti per molti aspetti un antecedente delle due regine (Giocasta e Antiope) che si ritroveranno nel successivo *Edipo e la sfinge*.

Si può ipotizzare con Klaus E. Bohnenkamp che in questa primo abbozzo Hofmannsthal intendesse portare sulla scena due personaggi diversi che incarnavano i due poli dell’antitesi apollineo/dionisiaco⁴⁵. Come spesso accade nel giovane Hofmannsthal, il tema del dionisiaco si intreccia qui esplicitamente con quello della morte, e proprio l’antinomia vita/morte sembra essere l’asse portante di questo progetto drammaturgico⁴⁶. In questo *Bacchos* troviamo non solo la paura di una morte imminente, ma anche la sensazione che questa paura sia un destino caratteristico della donna. Sono infine interessanti le allusioni a Goethe, come la già ricordata indicazione «Weimar» e la citazione di due versi dell’*Ifigenia in Tauride*, considerata dalla generazione di Hofmannsthal il

39 Riferimenti espliciti al mito di Dioniso Zagreo si leggono in N 1 (SW, Bd. XVIII, p. 47, 22-24): «beim Bacchoscult. die Dinge, die niemand ansehen darf, ohne wahnsinnig zu werden. (in einer Truhe das Herz des Dionysos Zagreus). Die verbotenen Tiefen der Leidenschaft, das masslose Wühlen im Schmerz»). Di questa versione del mito, che racconta come i Titani, sobillati da Era, ingannarono Dioniso bambino conquistando la sua fiducia con dei giocattoli per poi assalirlo, farlo a pezzi e divorarlo, non c’è alcun cenno in Euripide.

40 «Strettamente affine ai demoni della natura» (N 1, SW, Bd. XVIII, p. 48, 1).

41 «Il nucleo centrale della sua vita è rappresentato dall’illogico» (N 1, SW, Bd. XVIII, p. 48, 7).

42 «Nei confronti della vita umana ha la capacità di θαυμάζειν. Vede la vita come destino tragico ed enigmatico» (N 1, SW, Bd. XVIII, p. 48, 9-10).

43 N 1, SW, Bd. VII, p. 232, 5.

44 «Risveglia in lui l’impotente desiderio di creare» (N 1, SW, Bd. XVIII, p. 48, 19).

45 BOHNENKAMP 1998, pp. 201-202.

46 JENS 1955, p. 12.

simbolo di un modo sbagliato di intendere la classicità greca⁴⁷.

Il progetto del *Bacchos / Bacchantinnen* si esaurisce abbastanza rapidamente via via che l'interesse dell'autore si indirizza verso altri lavori, in particolare verso il rifacimento dell'*Alceste* di Euripide (messo in scena nel 1894). Solo dieci anni più tardi, dopo il successo dell'*Elettra* e prima della realizzazione di *Edipo e la Sfinge* (1905), Hofmannsthal torna a lavorare ad un dramma sul tema *Baccanti*. Il titolo ora diventa *Pentheus* con l'aggiunta dell'indicazione «ein Trauerspiel in 2 Aufzügen», ma senza più alcun riferimento al dramma di Euripide⁴⁸. In una lettera dell'agosto 1904, indirizzata all'amico Hermann Bahr, descrive il progetto spiegando che cosa lo affascinava in particolare⁴⁹:

Dazwischen drängt sich der noch viel faszinierende Plan der *Bacchae*. Es müßte alles auf die Bühne kommen was bei Euripides erzählt wird, alles erzählt werden, was bei Euripides dargestellt ist. Ich sehe es in Verwandlungen, aber nicht maschinellen, sondern solchen, wo auf einer fast nackten Bühne ein anderes Licht, ein hingestelltes Ruhebett, ein aufgehängter Teppich, genügen, um die Phantasie frisch anzuregen, ohne sie zu binden.

Es sind in diesem Stoff so schöne Möglichkeiten, fast ungreifbare, nie recht zu beredende Dinge allegorisch auszudrücken: als das Verhältnis des einzelnen zur Kunst oder besser, den unheimlichen Gegensatz jener beiden Verhältnisse zur

47 I versi sono: «Ein unnütz Leben ist ein früher Tod; dies Frauenschicksal ist vor allem meins». Cfr. N 1, SW, Bd. XVIII, p. 48, 16-17 = J. W. Goethe, *Ifigenia in Tauride*, Atto I, scena 2, vv. 115-116.

48 «Una tragedia in due atti» (N 14, SW, Bd. XVIII, p. 54, 3). I mutamenti del titolo rivelano chiaramente il cambio di prospettiva di Hofmannsthal che si sposta dal piano divino a quello umano. Il focus del dramma non è più il dio, bensì Penteo, e dunque l'uomo razionalista coi suoi problemi e vincoli psicologici (con la madre, col dio, col potere ecc.).

49 «Nel frattempo incalza il progetto ancor più affascinante delle *Baccanti*. Tutto ciò che in Euripide è raccontato dovrebbe accadere sulla scena. E tutto ciò che in Euripide è rappresentato dovrebbe venire raccontato. Vedo possibile questo risultato attraverso trasformazioni, ma non meccaniche, bensì tali per cui su un palcoscenico quasi nudo bastano un'altra luce, un divano collocato lì e un tappeto appeso per stimolare vivacemente la fantasia senza legarla. In questo argomento ci sono possibilità così belle di esprimere allegoricamente cose quasi inafferrabili, sulle quali non si può mai fare una vera discussione. Come per esempio il rapporto del singolo verso l'arte o meglio l'inquietante contrasto di quel duplice rapporto con l'arte che riguarda di fatto tutte le persone: quello dell'entusiasmo e quello dell'odio selvaggio. Che bello che questo mito dia la possibilità di esprimere ciò. Inoltre c'è una trama emozionante» (HOFMANNSTHAL 1937, pp. 155-156 = SW, Bd. XVIII, p. 377, 22-33). Anche in altre lettere di quel periodo si trovano accenni al progetto *Baccanti*, per esempio nella lettera a Schnitzler del 22 luglio 1904 (HOFMANNSTHAL, 1937, p. 152) in cui dice: «*Pentheus* im Stoff den *Bacchen* des Euripides nahe, aber viel reicher und schöner, hat sich zum Scenarium gegliedert, zweiactig».

Kunst, in denen eigentlich alle Menschen stehen: das des Enthusiasmus und das des wilden Hasses. Wie schön, dass dieser Mythos die Möglichkeit hergibt, das auszudrücken.

Dabei ist es eine aufregende Handlung.

Il concetto drammaturgico sembra essere dunque quello di rappresentare icasticamente sulla scena quegli eventi che la tragedia di Euripide, per scelta dell'autore o per il rispetto delle regole sceniche antiche, si limitava ad evocare attraverso le parole dei personaggi. Il pensiero va inevitabilmente alla lunga *rhexis* del messaggero (Eur. *Bacch.* 1043 sgg.) che racconta i rituali bacchici sui monti fuori Tebe e in particolare agli aspetti di violenza ferina (*sparagmòs* ai danni di Penteo). Forse il drammaturgo viennese aveva in mente di portare sulla scena questi elementi. Da quanto scritto nella lettera a Bahr emerge anche la consapevolezza di voler dare al pezzo un significato simbolico a proposito del concetto di arte e del rapporto uomo/arte, probabilmente puntando sull'affermazione di Dioniso quale dio della creatività: si tratta di una prospettiva di stampo prettamente nietzscheano che però dagli appunti che sono rimasti non sembra sia stata molto sviluppata. La distanza dal modello euripideo diventa in ogni caso ancora più marcata.

L'estate del 1904, soprattutto durante il soggiorno trascorso a Fusch (dal 15 al 29 luglio), segna un'accelerazione nel concepimento dell'opera. Un gruppo consistente di appunti (da N 4 a N 17) furono scritti in quel periodo. Nel suo diario, in data 22 luglio, Hofmannsthal annota tra i progetti che lo stanno occupando intensamente: «Pentheus. Das ganze Scenarium dazu gefunden. In 2 Aufzügen. Die Handlung hat mit den Bacchen des Euripides nun fast nichts mehr zu thuen»⁵⁰. Rispetto ai frammenti della prima fase di elaborazione (1892-1893) l'attenzione ora si concentra soprattutto sul personaggio di Penteo. Hofmannsthal pensa ad una tragedia in due atti che tematizzi la regalità 'colpevole', cioè il potere esercitato senza legami con il sacro, divenuto esercizio arbitrario della forza e destinato perciò inevitabilmente al fallimento⁵¹. Inoltre tra Penteo e Agave

50 «Penteo. Trovato l'intero scenario. In due atti. La trama adesso non ha quasi più niente a che fare con le *Baccanti* di Euripide» (SW, Bd. XVIII, p. 378, 5-7).

51 LANDOLFI 1995, p. 47.

il contrasto pare accentuarsi maggiormente e Agave assume dei tratti ancor più marcatamente dionisiaci. L'atmosfera di questo progettato *Penteo* doveva essere esasperata e violenta, un po' come nell'*Elettra*, forse con qualche concessione alla tendenza 'decadente' sempre più di moda: lo si può dedurre dal riferimento contenuto nell'appunto numero 10:

Costume. Im Geist Auhrey Beardsley's. Die Bacchantinnen mit Halbmasken, durchsichtige Gewänder mit Blumen und Gesichtern darauf Dionysos mit blondem, epheudurchflochtenem Haar, weiblichem Gewand starke Epheuranken vor den Schläfen in die Luft hangend dann aber in grauen Gewändern, nur die Augen frei – Gegentheil der erwarteten Nacktheit⁵²:

È evidente il desiderio di allontanarsi dai modelli antichi o anticheggianti per costruire un ambiente moderno. *Penteo* mostra un carattere monolitico e incapace di ripensamenti. Si attiene rigidamente agli schemi della logica razionale (N 20):

Pentheus geht auf das, was allen gemeinsam ist im Denken: das Logisch greifbar-fassbare (Das „Verständige“ zuungunsten des „Ahnungsvollen“)⁵³.

Il re rifiuta categoricamente di dare cittadinanza all'elemento estraneo, che viene da lontano, per non essere costretto a fare i conti con la propria estraneità verso ciò che lo circonda. Si fa difensore strenuo del *principium individuationis*, la cui perdita è l'effetto specifico del dionisiaco. *Penteo* «hält in kurzsichtiger Weise an der Untheilbarkeit der Person, an dem „Charakter“ fest»⁵⁴, e considera «un delitto, un'aberrazione, una malattia» («Verbrechen, Auswuchs, Krankheit»), il fatto che «eine Person so aus ihrem Charakter fällt, wie Agaue»⁵⁵. La sua

52 «Costumi. Nello spirito di Aubrey Beardsley. Le baccanti con mezze maschere, vesti trasparenti con sopra fiori e facce. Dioniso con capelli biondi, intrecciati con foglie d'edera, una veste femminile, davanti alle tempie robusti tralci d'edera che pendono nell'aria. Poi però in vesti grigie, con soltanto gli occhi liberi – il contrario della nudità che ci si spettava» (N 10, SW, Bd. XVIII, p. 52, 5-12). Le didascalie sul modo in cui Hofmannsthal caratterizza esteriormente Dioniso corrispondono alla descrizione che ne faceva Walter Pater (PATER 1895, p. 62). Cfr. su questo STAMM 1997, p. 268.

53 «*Penteo* si riferisce a ciò che nel pensiero è a tutti comune: ciò che è concepibile e afferrabile in termini logici (il 'razionale' a svantaggio dell' 'intuitivo')» (N 20, SW, Bd. XVIII, p. 56, 19-21).

54 «[...] si attiene in modo miope al principio dell'indivisibilità della persona, al 'carattere'».

55 «[...] una persona si stacchi dal proprio carattere, come accade ad Agave» (N 9, SW, Bd. XVIII, p. 51, 34).

rigidità richiama per certi versi quella di Elettra. Sul piano simbolico l'estraneità di Penteo verso la propria regalità è espressa nel fatto che non conosce bene neppure il proprio palazzo (cfr. N 13: «Ein symbolisches Motiv: dass Pentheus seinen eigenen Palast nicht kennt»⁵⁶). La caratterizzazione di questo personaggio richiama alla mente il passo del quarto capitolo della *Nascita della tragedia* in cui Nietzsche definisce il principio dell'apollineo e scrive: «Diese Vergöttlichung der Individuation kennt, wenn sie überhaupt imperativisch und Vorschriften gebend gedacht wird, nur Ein Gesetz, das Individuum, d.h. die Einhaltung der Grenzen des Individuums, das Maass im hellenischen Sinne»⁵⁷.

Quanto ad Agave la figura della regina sembra costruita con spunti che rimandano a letture di taglio psicanalitico (cfr. N 5: «A<gaue> ahnt dass das Furchtbare an alle dem nur von dem Druck kommt der darauf lastet»⁵⁸) ovvero agli studi sulla religione greca di Rohde e Bachofen. Una traccia di queste letture è la tematizzazione del motivo del sacrifico, evidente soprattutto nell'annotazione 18:

Agave, die Mutter des Pentheus. Stets litt ihre Seele darunter, dass das Opferthier (das Pferd das sie alle Jahre auf dem Grab ihres Mannes opferte) gezwungen stirb: sie lechzt nach dem Opfer nach dem Opfer, dessen Darbringung zugleich eine Huldigung für das bezeichnete Opfer wäre, worin dieses den Tod hinnähme aus der Hand des Hierophanten wie einen Triumph⁵⁹.

Dagli appunti ricaviamo anche qualche dettaglio circa lo stile scenografico che doveva essere molto semplice. Dioniso appare con i suoi attributi iconografici tradizionali: giovane, effeminato, capelli lunghi. L'idea di una scenografia

56 «Un motivo simbolico: il fatto che Penteo non conosca il suo stesso palazzo» (N 13, SW, Bd. XVIII, p. 53, 26).

57 «Questo divinizzare l'individuazione, quando viene in genere concepito in modo imperativo e normativo, conosce una legge sola, l'individuo, vale a dire l'osservanza dei limiti dell'individualità, la misura nel senso ellenico» (NIETZSCHE 1980, p. 40). Cfr. ESSELBORN 1969, p. 117.

58 «A<gave> intuisce che in tutto quello l'orrore è frutto soltanto dell'oppressione» (N 5, SW, Bd. XVIII, p. 50, 22-23).

59 «Agave, la madre di Penteo. La sua anima ha sempre sofferto nel vedere la vittima sacrificale (il cavallo che lei sacrificava ogni anno sulla tomba di suo marito) costretta a morire. Brama di catturare una preda il cui sacrificio sia al tempo stesso un omaggio alla vittima designata, un sacrificio in cui la vittima riceve la morte dalla mano dello ierofante come un trionfo» (N 18, SW, Bd. XVIII, p. 55, 29-33).

minimalista, ridotta all'osso, con un'ambientazione stilizzata che confonde i piani temporali (antichità e modernità), con gli attori chiamati a creare tutto da soli, corrisponde alle concezioni del regista Max Reinhardt, con cui Hofmannsthal aveva realizzato l'*Elettra* e con cui collaborava in quegli anni. Inoltre si ha l'impressione che volesse limitare gli elementi realistici della messinscena, puntando su quelli misteriosi e incomprensibili, utili a ricreare una dimensione sovratemporale, slegata dal contesto mitologico greco.

Il lungo frammento pubblicato come N 14 contiene uno schema di massima per l'arrangiamento drammaturgico del materiale e ci consente di ipotizzare una ricostruzione di come doveva essere costruito il dramma *Penteo* nelle intenzioni dell'autore⁶⁰. Il primo atto doveva iniziare con il bando promulgato dal re sovrano per mettere fuori legge la nuova religione dionisiaca (nella versione del 1892/93 il re aveva introdotto il culto sia pure in una forma «serenamente civilizzata»). Si viene a sapere che la madre di Penteo, Agave, ha interrotto il lutto che portava a causa della morte del padre per abbracciare la nuova religione. Anche Cadmo e Tiresia sono convinti seguaci della nuova religione che dà loro un senso di ringiovanimento (cfr. N 10: «Cadmus: ein altes Kind»⁶¹).

Penteo è il protagonista principale del pezzo, come suggerito dal cambiamento del titolo. L'attenzione si concentra sul personaggio che viene punito duramente per il suo rifiuto di piegarsi alla forza del dionisiaco. È presentato come un freddo calcolatore, ossessionato dalla necessità di distinguere e separare. La sua è una sorta di nevrosi che si riflette nel modo in cui è costruito il palazzo reale, con le camere tutte interconnesse tra di loro. È una sfida al suo bisogno di isolamento emotivo. In una scena drammatica (senza riscontri nel modello euripideo) si incontrano Penteo e Agave. Penteo viene sorpreso nel dormiveglia dall'apparizione quasi onirica («Traumbild») della madre⁶². C'è forse un momento di regressione infantile quando si china ad abbracciarle le ginocchia (N 9). Si parla delle paure represses di Penteo (N 15). Il re insiste sull'indivisibilità della personalità e teme il dionisiaco come un'invasione pericolosa, mentre Agave sottolinea le origini orientali del culto.

60 N 14, SW, Bd. XVIII, p. 54, 1-26.

61 «Cadmo: un vecchio bambino» (N 10, SW, Bd. XVIII, p. 52, 4).

62 N 14, SW, Bd. XVIII, p. 54, 7-9.

Il fenomeno del dionisiaco con tutta la sua carica di turbamento emotivo, è recepito, dunque, nella prospettiva antagonistica di Penteo. Col dilagare del nuovo culto il re sembra perdere i suoi riferimenti al mondo logico così come il proprio equilibrio psicologico. Il dio straniero viene interrogato dal sovrano (cfr. Eur. *Bacch.* 451-518) e mostra il suo potere trasformando il bastone in un serpente (N 11). Penteo non si lascia convincere, spiega la funzione degli dei nel proprio sistema teologico (N 11)⁶³ e insulta il dio dicendo che è solo uno schiavo lidio fuggiasco. Ad un certo punto Penteo ordina che l'ingresso segreto attraverso cui si accede alle stanze della madre venga aperto. Qui diventa esplicita l'immagine del palazzo come metafora della mente umana. Il palazzo è pieno di trappole, passaggi segreti, botole e Penteo non conosce il proprio palazzo (N 13). Una volta entrato nelle stanze di Agave, il re scopre che la madre non c'è in quanto ha già raggiunto le baccanti e si è unita a loro. A quel punto fa imprigionare Cadmo suscitando la ribellione del vecchio (N 17: «Der Greis Cadmus wird gefesselt vor Pentheus geführt und lehnt sich glorreich gegen den König auf»⁶⁴). Si tratta di una novità di Hofmannsthal, costruita evidentemente sulla falsariga dell'imprigionamento di Dioniso in Euripide. Tuttavia, di fronte alla forza della religione dionisiaca le sicurezze razionalistiche di Penteo pian piano si spezzano e il sovrano appare «von einer ungeheueren Angst und Verzagtheit überfallen»⁶⁵.

Nel secondo atto l'azione si sposta sul monte Citerone per mostrare gli effetti della follia dionisiaca sulla gente comune, sui contadini e sui pastori: l'invasamento separa le mogli dai mariti (in N 15-16 è abbozzata la vicenda parallela della moglie di un pastore la quale, «passata dall'odio più micidiale all'amore furioso per le Baccanti», distrugge la sua capanna⁶⁶), così come anche le madri dai figli. Hofmannsthal mostra qui sul palcoscenico quello che in Euripide viene raccontato, ovvero lo svolgimento dei riti bacchici. Dapprima la scena è idilliaca conformemente al racconto del messaggero nell'antica tragedia greca (Eur. *Bacch.* 677 ff.). «Liebliche Scene. Höchstes Glück. Weisse Gestalten

63 SW, Bd. XVIII, p. 56, 28. Questo Penteo non è dunque un empio o un ateo; crede agli dèi, ma con gli scrupoli e i dubbi propri di un razionalista.

64 «Il vecchio Cadmo viene condotto in catene davanti a Penteo e si ribella glorioso contro il re» (SW, Bd. XVIII, p. 55, 22-23).

65 «assalito da una paura smisurata e dallo scoraggiamento» (N 14, SW, Bd. XVIII, p. 54, 13).

66 SW, Bd. XVIII, pp. 54, 30 - 55, 10.

vor dem dunklen Dickicht» è l'indicazione di Hofmannsthal che fa pensare a una stilizzazione di tipo Jugendstil⁶⁷. Poi però il quadro muta radicalmente. All'improvviso si sentono le grida delle baccanti descritte da semplici pastori. Tali grida hanno qualcosa di animalesco e gelano il sangue:

Die verschreckten Hirten, sich bergend: sie wollen alles ertragen, nur nicht wieder den Schrei hören, den furchtbaren Schrei der von den tausenden von Frauen ausgestossen die Luft durchdringt, fürchterlicher als das Brüllen der Brandung, grausenhafter als das Heulen eines todtverwundeten Thieres, weil er aus menschlichen Brüsten herausdringt. Dann erschallt der Schrei wirklich⁶⁸:

È evidente l'effetto di terrore che doveva produrre il grido disumano delle baccanti, simbolo dell'orrore senza limiti. Il dramma si chiudeva con l'omicidio di Penteo e il relativo lamento funebre intorno alla sua bara.

La terza fase va dal 1905 al 1918 (data dell'ultima annotazione) e coincide con gli anni della collaborazione artistica con Richard Strauss (adattamento dell'*Elettra* come opera lirica e complessa gestazione dell'*Arianna a Nasso*). Tra il 1906 e il 1911 non ci sono notizie relative al progetto *Penteo*. Poi abbiamo due frammenti (N 20 e N 21) datati al 1911, un altro gruppo che risale al 1914 (da N 21 a N 29), mentre N 30 è del 1917. In questa fase il titolo rimane *Pentheus* con l'indicazione che suona «Eine Umschreibung nach der Antike»⁶⁹. L'ultima annotazione è del 1918 e Hofmannsthal concepisce a quel punto il progetto di un'opera lirica intitolata *Bacchen* (N 31). Dopo quell'anno non c'è più alcuna traccia di nuovi appunti.

Per quello che si può comprendere la struttura drammaturgica era mantenuta la medesima, con la suddivisione in due atti, ma è impossibile stabilire l'articolazione precisa delle singole scene. A quanto pare il dramma

67 «Scena amena. La più alta felicità. Figure bianche davanti alla buia boscaglia» (N 14, SW, Bd. XVIII, p. 54, 22-23).

68 «I pastori terrorizzati che cercano riparo. Sono pronti a sopportare qualunque cosa, pur di non dover risentire il grido, il terrificante grido emesso da migliaia di donne che penetra l'aria, più terrificante del rimbombo che fanno le onde quando si infrangono, più orribile dell'ululato che lancia un animale ferito a morte, perché viene emesso da petti umani. Poi risuona davvero il grido» (N 8, SW, Bd. XVIII, p. 51, 12-17). Questa dimensione di contiguità con il mondo animale caratterizza anche il personaggio di *Elettra* nell'omonimo dramma.

69 «Un rifacimento secondo l'antico» (N 30, SW, Bd. XVIII, p. 59, 28).

iniziava ora con una scena in cui il re Penteo dialoga con Cadmo e Tiresia. Dal confronto emerge un contrasto di opinioni riguardo la natura e la funzione degli dei: per Penteo essi sono «Bekanntmacher» ovvero «comunicatori» (N 27), mentre Cadmo sostiene che essi sono «Fremdmacher» cioè «estraniatori» (N 26). Per una figura come Penteo, vincolata in un rigido sistema di clan (N 29) e sospettosa verso tutto ciò che è nuovo, gli dèi devono stare in cielo. E quando scendono tra gli uomini, allora ne ha timore ed è spinto a demonizzarli come dei criminali (N 29).

Ad un certo punto Penteo si reca nelle stanze della madre attraverso un passaggio segreto interno al palazzo. Agave si trova lì, seduta su un trono (non è ancora andata sulle montagne), e offre da bere al figlio una bevanda soporifera (un atto che prefigura simbolicamente l'assassinio compiuto nel secondo atto). Penteo non è più il figlio che abbraccia le ginocchia della madre ricordando i momenti idilliaci della fanciullezza (come nella versione precedente). Ora figlio e madre si guardano l'un l'altra negli occhi («Auge in Auge») e Penteo è testimone della metamorfosi in baccante che si sta compiendo in lei⁷⁰. L'atto del guardarsi negli occhi tra figlio e madre ritornerà anche nel secondo atto poco prima dell'assassinio. Agave è alla ricerca di un sacrificio importante e definitivo, quello che glorificherà la vittima e il sacerdote celebrante (N 18). Il tema del sacrificio rituale, come già accennato, doveva essere un *Leitmotiv* in questo dramma di Hofmannsthal.

Lo scontro tra Penteo e Dioniso sembra qui avvenire in termini un po' più smorzati. Il re e il dio si incontrano sulla scena per un banchetto: Penteo prova disagio e durante il pranzo si alza, gira intorno al tavolo, poi si risiede (N 27). A un certo punto Dioniso rovescia il tavolo. Penteo chiama i propri guardiani⁷¹ e decide di andare a vedere da vicino le baccanti. Prima di uscire si prepara indossando le armi, mentre il dio Dioniso assiste con sguardo ironico alla scena (N 24). Su questo punto Hofmannsthal aveva in mente anche un'altra opzione, quella che si riscontra nell'appunto N 30 del 1917, in cui Penteo si traveste da donna allo scopo di dimostrare che lui è in grado di cambiare vestiti senza perdere il senno o l'identità. In altre parole il re vuole mostrare di essere immune

⁷⁰ N 22, SW, Bd. XVIII, p. 57, 14-15.

⁷¹ Cfr. Eur. *Bacch.* v. 809.

dagli influssi del dio. Non è chiaro quale delle due soluzioni avrebbe alla fine adottato il drammaturgo: Penteo che indossa le armi o Penteo che si veste da donna.

Nel secondo atto avviene l'assassinio di Penteo da parte delle baccanti, compiuto sulla scena mentre Dioniso assiste in silenzio. Agave vede in lui una vittima sacrificale, ma prima dello *sparagmòs* c'è un momento in cui figlio e madre si guardano ancora una volta negli occhi (come nel primo atto). Hofmannsthal annota al proposito (N 23):

Ein solches Aug in Auge stehen von Mutter und Sohn einmal vorher: während dieses Aug in Auge stehen ein Vorüber von Visionen (ein tanzender Greis, ein Blutender, ein verhülltes Kind)⁷².

Da queste parole possiamo dedurre che tale incontro doveva assumere un valore simbolico particolare. Penteo vede nello sguardo della madre la profondità dionisiaca della natura, l'abisso enigmatico dell'esistenza⁷³. Una differenza notevole rispetto a Euripide consiste qui nel fatto che mentre nel modello antico la regina madre alla fine si accorgeva di aver ucciso il figlio, rinsaviva e riconosceva le conseguenze delle proprie azioni (cioè il fatto di venire bandita dalla città), l'Agave di Hofmannsthal invece non è più capace di affrontare la vita dopo l'uccisione del figlio. Crolla a terra sfinita come se volesse congedarsi dalla vita. Ricorda un po' l'Elettra che dopo l'assassinio di Clitemnestra ed Egisto si lancia in una danza sfrenata come una menade fino a stramazzone al suolo. Si tratta in fondo dello stesso finale 'dionisiaco', senza soluzione catartica. Nella prospettiva 'dionisiaco-nietzscheana' seguita da Hofmannsthal la regina non ha nessuna colpa per l'omicidio del figlio. La sua azione è stata un'affermazione incondizionata della vita, il trionfo, appunto, dell'agire dionisiaco.

Nessuno può dire con precisione come sarebbe stata la tragedia bacchica di Hofmannsthal se l'avesse conclusa e portata sulla scena. Ma sono molti gli

72 «Un simile incrocio di sguardi tra madre e figlio era già avvenuto prima. Durante questo incrocio di sguardi un vortice di visioni (un vecchio che danza, un uomo sanguinante, un bambino velato)» (N 23, SW, Bd. XVIII, p. 57, 29-31).

73 Cfr. la scena simile dell'*Elettra* in cui Clitemnestra ed Elettra si fissano negli occhi: «Sie stehen einander, Elektra in wildester Trunkenheit, Klytämnestra gräßlich atmend vor Angst, Aug in Aug» (SW, Bd. VII, p. 86, 36-37).

elementi che fanno pensare ad una vera e propria celebrazione del dio Dioniso e della sua forza ambivalente (nascita e distruzione, vita e morte). «Bacchus ist doppelt ein Doppelgänger seiner Selbst» scrive il drammaturgo in una nota⁷⁴. In nessuno dei frammenti che abbiano si leggono spiegazioni della causa per cui Dioniso è arrivato alla reggia di Penteo. Evidentemente questo motivo interessava poco Hofmannsthal, che concentrava invece l'attenzione sull'effetto che il dio produce, l'effetto di straniamento innanzi tutto (in più punti del testo è citato come «Fremdmacher»), una sorta di parola chiave che ricorre ripetutamente nel testo come epiteto del dio) e soprattutto l'effetto di distruttore del *principium individuationis* che significa annientamento dell'individuo e che si realizza nel corso del dramma sia nella figura di Agave che in quella di Penteo. Sulla scorta di Nietzsche – ma anche di Rohde, Bachofen e Freud – Hofmannsthal ha concepito, anche se purtroppo non completato, un dramma moderno che rivitalizza la tragedia di Euripide puntando sulla concezione in base a cui lo spettacolo tragico non produce nessun effetto catartico sui personaggi o sul pubblico, bensì rappresenta sulla scena l'annullamento di ogni individualità e di ogni soggettività nella forza invincibile del dionisiaco.

74 «Bacco è doppiamente un doppio di se stesso» (N 25, SW, Bd. XVIII, p. 58, 16).

Riferimenti bibliografici

Opere di Hugo von Hofmannsthal

GW

H.v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch, Frankfurt am Main, Fischer 1979-1980

SW

H.v. Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Kritische Ausgabe, hrsg. von R. Hirsch, C. Kottelwesch, H. Rolleke, E. Zinn, Frankfurt am Main, Fischer 1975 sgg.

HOFMANNSTHAL 1937

H.v. Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, Wien, Bermann-Fischer 1937

HOFMANNSTHAL, SCHNITZLER 1964

H.v. Hofmannsthal, A. Schnitzler, *Briefwechsel*, hrsg. von T. Nickl, H. Schnitzler, Frankfurt a Main, Fischer 1964

Bibliografia secondaria

BACHOFEN 1861

J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart, Kraus & Hoffmann 1861

BACHOFEN 1988

J. J. Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia nel mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi 1988

BAEUMER 2006

M.L. Baeumer, *Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006

BOHNENKAMP 1976

K. E. Bohnenkamp, *Deutsche Antiken-Übertragungen als Grundlage der Griechendramen Hofmannsthals*, «Euphorion» LXX (1976), pp. 198-202

BOHNENKAMP 1998

K. E. Bohnenkamp, „...eine aufregende Handlung“. *Hugo von Hofmannsthals „Bacchen“-und „Pentheus“-Entwürfe*, «Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts» (1998), pp. 193-230

DONNER 1859

Euripides. Deutsch in den Versmaßen der Urschrift von J.J. Donner, Zweite verbesserte Ausgabe, 3 Bdd., Leipzig/Heidelberg, Winter 1859²

EDER 2008

A. Eder, „*Das maßlose Wühlen im Schmerz*“. *Nietzscherzeption in Hofmannsthals Elektra*, in A.U. Sommer (hrsg.), *Nietzsche Philosoph der Kultur(en)*, Berlin/New York, De Gruyter 2008, pp. 467-476

ESSELBORN 1969

K. Esselborn, *Hofmannsthal und der antike Mythos*, München, Fink 1969

HAMBURGER 1961

M. Hamburger, *Hofmannsthals Bibliothek*, «Euphorion» LV (1961), pp. 15-76

HILLEBRAND 1976

B. Hillebrand, *Frühe Nietzsche-Rezeption in Deutschland*, «Literaturwissenschaftliches Jahrbuch», im Auftrage der Görres-Gesellschaft, XVII (1976), pp. 100-127

JENS 1955

W. Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Tübingen, Niemeyer 1955

LANDOLFI 1995

A. Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Roma, Artemide 1995

MEYER-WENDT 1973

H. J. Meyer-Wendt, *Der frühe Hofmannsthal und die Gedankenwelt Nietzsches*, Heidelberg, Quelle & Meyer 1973

MURRAY 1897

G. Murray, *A History of Ancient Greek Literature*, New York, Heinemann 1897

NIEFANGER 2009

D. Niefanger, *Nietzsche-Lektüre in der Wiener Moderne*, in T. Valk (hrsg.), *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*, Berlin/New York, De Gruyter 2009, pp. 41-54

NIETZSCHE 1980

F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [1872], in Id, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von G. Colli, M. Montinari, Bd. 1, DTV, München/New York 1980, pp. 9-156

PATER 1895

W. Pater, *Greek Studies. A series of Essays*, London, Macmillan & C. 1895

PATER 1904

W. Pater, *Griechische Studien. Gesammelte Aufsätze*, Jena, Diederichs 1904

PESTALOZZI 1998

K. Pestalozzi, 'Aus des Dionysos, der Venus Sippe'. *Reflexe von Nietzsches «Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende*, «German Studies», VI, ed by E.M. Batley, Londra (1998), pp. 223-250

REINHARDT 2007

J. Reinhardt, *Introduzione* a H.v. Hofmannsthal, *Elettra. Tragedia in un atto*, a cura di J. Reinhardt, Perugia, Morlacchi 2007

ROHDE 1890-1894

E. Rohde, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg i. B., Mohr 1890-1894

ROHDE 1970

E. Rohde, *Psyche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, trad. it. Roma/Bari, Laterza 1970

STAMM 1997

U. Stamm, „*Ein Kritiker aus dem Willen der Natur*“. *Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters*, Würzburg, Königshausen und Neumann 1997

STEFFEN 1978

H. Steffen, *Hofmannsthal und Nietzsche*, in B. Hillebrandt (hrsg.), *Nietzsche und die deutsche Literatur. Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963*, Bd. 2 (*Forschungsergebnisse*), Tübingen, Deutscher Taschenbuch Verlag 1978, pp. 4-10

SCHMIDT-DENGLER 1988

W. Schmidt-Dengler, *Dionysos im Wien der Jahrhundertwende*, «*Études Germaniques*» LIII (1988), pp. 313-325

SCHWAB 1838-1840

G. B. Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Nach seinen Dichtern und Erzählern*, 3 Bdd., Stuttgart, Liesching 1838-1840

SZABÓ 2006

L.v. Szabó, „... *eine so gespannte Seele wie Nietzsche*“. *Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption*, «*Jahrbuch der ungarischen Germanistik*» (2006), pp. 69-93

VIVARELLI 2004

V. Vivarelli, *Il mito di Dioniso nei drammi lirici di Hofmannsthal*, in H. Dorowin, R. Svandlik, U. Treder (a cura di), *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli*, Perugia, Morlacchi 2004, pp. 219-230

WARD 2000

P. Marshall Ward, „*Bacchen des Euripides zu erneuern*“. *The Pentheus Project of Hugo von Hofmannsthal*, «*Orbis Litterarum*» 55 (2000), pp. 165-194

WORBS 1988

M. Worbs, *Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, Athenäum 1988² (1983)



Massimo Fusillo

Nuove Medee sulla scena e sullo schermo

Starting from some very recent *Medea*'s productions, chiefly focussed on the ethnic theme, the paper deals with three important rewritings, all coming from the experimental milieu: Emma Dante's *Medea* (2004), Antonio Latella's *Studi su Medea* (2007), and finally the movie *Médée miracle* by Tonino de Bernardi. Though their idiosyncratic expressive solutions, they brilliantly show how this successful myth can still be reinterpreted nowadays in a political and anthropological way, avoiding at the same time any didacticism.

L'esplosione novecentesca di nuove Medee non sembra affatto placarsi nel nuovo secolo che stiamo vivendo: continuano infatti ad avvicinarsi innumerevoli messinscene, riscritture, versioni filmiche, spesso trascendendo i confini fra le singole categorie. Ogni riproposta tende infatti a configurarsi come rifacimento creativo: come dialogo diretto con un mito sempre più considerato al centro dell'immaginario contemporaneo.

Per fare qualche esempio relativo ai tempi recenti e recentissimi: *Olá Medea. Ipotesi di trasformazione e adattamento scenico alla vita*, diretto da Gianluca Bottoni (G.B. Studio, 2007), immagina Medea come una transessuale, «neo-donna» brasiliana, che si è operata per amore di un Giasone come sempre fedifrago e ha un figlio incline al travestimento femminile, il che permette svariate soluzioni assai *camp*; nel finale metateatrale la protagonista propone di escogitare un finto infanticidio, come quello previsto nella *Medea* di Montero¹, per evitare la violenza abnorme del mito antico. Violenza invece al centro di *From Medea* di Grazia Verasani², che, come già il *feuilleton* di Mastroiani *Medea di porta Medina* (1882) o il film *A Dream of Passion* di Jules Dassin (USA

1 Ne conosco purtroppo solo la traduzione italiana: MONTERO 1998; uno studio approfondito in RODIGHERO 2006.

2 VERASANI 2004.

1978), indaga sull'intreccio fra il mito e la cronaca nera, oggi più che mai tesa a spettacolarizzare i casi di infanticidio.

La madre (l'figlie so' piezze i' sfaccimma) di Mimmo Borrelli (Teatro Stabile di Napoli, Novembre 2010), drammaturgo pluripremiato, ha trasposto il mito (volutamente ridotto a una serie di tracce mnestiche) in un antro degradatissimo, ricreato non sulla scena tradizionale, ma fra i macchinari e i depositi, con il pubblico stretto attorno a uno spazio che si apre all'improvviso e viene poi sempre spiato dall'alto. Medea diventa qui il simbolo di un'emarginazione radicale, potenziata da un dialetto particolarmente aspro e dissonante, e da un insieme di temi ossessivi: innanzitutto il ritorno all'utero materno (sia per l'umidità dell'ambientazione, sia per una vagina simbolica che domina la scena), e poi il piacere dell'antifunzionale a cui Francesco Orlando ha dedicato un saggio famoso³; un tema, quest'ultimo, assai vivo in tutta l'arte contemporanea (non sfiorata purtroppo da Orlando). Ovviamente, trattandosi di un dramma ambientato nella provincia napoletana e fra la criminalità organizzata (come era stata a suo tempo la *Medea* di Antonio Capuano del 1994)⁴, il tema dei rifiuti assume una chiara valenza politica, anche se la scrittura visionaria di Borrelli evita ogni forma di attualizzazione facile e ogni riferimento immediato alla cronaca.

Diretto e interpretato da Francesca Ballico (Teatri di Vita, 2010), *Cara Medea* di Antonio Tarantino⁵ si focalizza soprattutto sulla condizione di straniera, attraverso una drammaturgia basata sulla frammentazione del linguaggio e sulla non comunicazione. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un drammaturgo pluripremiato (due volte con il Riccione), che ha affrontato spesso temi e figure della storia contemporanea (Gramsci, De Gasperi, Nilde Iotti), con uno stile ipergrottesco, che ama la contaminazione e si rivolge agli stilemi e ai *topoi* della drammaturgia partenopea, anche se la sua provenienza geografica è assai diversa (nato a Bolzano e torinese d'adozione). La lettera-monologo di Tarantino si articola, nella regia di Ballico, in una serie di telefonate da un

3 ORLANDO 2002³.

4 CAPUANO 1994; questa ambientazione del mito culmina poi nello splendido film *Luna rossa* (Italia 2001), che affronta il mito dell'*Oresteia*.

5 TARANTINO 2009, con altri testi e una buona introduzione.

vecchio apparecchio pubblico a gettoni, in polacco, albanese, croato, rumeno, friulano, russo e italiano, che rievocano lo sfruttamento e la violenza subite da una prostituta; la vediamo recitare quasi sempre di spalle, mentre sul video appare più volte il testo. Il viaggio di questa Medea condensa la storia tragica del Novecento: da Odessa, dove si è sposata, al campo di sterminio di Sobibór, dalla liberazione da parte dell'Armata Rossa, alla fuga su di un camion fino a giungere in Italia. Guerre, migrazioni, menzogne e follie si avvicendano di continuo in un monologare che ricorda *La voce umana* di Cocteau, per il suo chiedere invano risposte da un Giasone particolarmente degradato, «mona di un mona», «cotto e stracotto», umiliato da tedeschi, italiani e titini, e infine magazziniere al silurificio di Pola. Un monologo breve e violento, che culmina in una risata beffarda e nichilista⁶.

Tutte queste riproposte contemporanee di Medea sulla scena rientrano evidentemente nel grande nucleo tematico che ha animato la ricezione di questo mito nell'Otto-Novecento, a partire da Grillparzer: la barbarie. Medea diventa una figura privilegiata per ripensare in chiave mitica temi cruciali come lo straniero, l'ibridazione etnica, il conflitto fra culture, la condizione postcoloniale, come è avvenuto, ad esempio, nelle varie riproposte di questo mito nella delicatissima area balcanica⁷. Il suo veicolo espressivo principale, il monologo che tanto la caratterizza da Euripide ad Apollonio Rodio, da Seneca a Corneille, da Heiner Müller a Arturo Ripstein, si adatta perfettamente a una drammaturgia del frammento, della traccia, della rovina. Restano invece del tutto in secondo piano gli altri due nuclei tematici principali di questo mito, che hanno dominato per secoli: l'eros (soprattutto nel melodramma) e la magia (soprattutto nella tradizione senecana e barocca). Indubbiamente sussiste sempre un rischio di didascalismo in queste attualizzazioni del mito, già presente nelle prime riscritture anticolonialiste, come *Asie* di Lenormand⁸: un rischio evitato,

6 Su queste Medee postmoderne, animate da strategie espressive simili, e incentrate sulle tematiche dell'identità etnica e sessuale, cfr. IACOLI 2011.

7 RUBINO – DE GREGORI 2000.

8 Drammaturgo di ispirazione freudiana, che ha ambientato il suo dramma del 1931 in Indocina, incentrandolo sul conflitto di culture e dando alla figura della rivale una caratterizzazione estremamente positiva: l'aggressione colonialista e il pragmatismo razionalista sono quindi prodotti squisitamente maschili; cfr. LENORMAND 1938.

nei casi che abbiamo appena visto, grazie alla scelta di tecniche drammaturgiche, registiche, e attoriali variamente efficaci, che sfumano ogni programma ideologico.

Vorrei soffermarmi ora più a lungo su tre Medee recenti, anche se non recentissime, che sfuggono un po' a questa focalizzazione sulla barbarie e a questa attualizzazione in chiave di scontro culturale, reinventandola in una forma molto personale. Tre Medee che provengono dal mondo della ricerca e della sperimentazione, e che non hanno avuto la risonanza che avrebbero meritato: le prime due rappresentano il primo incontro con la tragedia greca di due giovani registi teatrali, geniali e innovatori, che hanno ormai una grande e meritata risonanza in tutta Europa; il terzo è invece un film di un regista che proviene dal cinema *underground* degli anni Settanta e che aveva già affrontato il mito di Elettra. Sto parlando di *Medea* di Emma Dante, *Studi su Medea* di Antonio Latella, e *Médée miracle* di Tonino De Bernardi.

Per chi ripropone sulla scena una tragedia greca il coro costituisce il problema principale: il rischio che risulti artificioso, letterario e poco credibile è sempre in agguato. La scelta di Emma Dante per la sua *Medea* (Napoli, Teatro Stabile Mercadante, 2004)⁹ funziona invece alla perfezione: il coro di uomini solo leggermente travestiti da donne, che recitano in siciliano con straordinaria corporeità e dinamismo, crea, sin dall'inizio, un doppio parodico della vicenda tragica, quasi decostruendo quell'opposizione fra maschile e femminile di cui tanto si è parlato a proposito di Euripide, sia a livello creativo, se si pensa alla famosa messinscena di Luca Ronconi (1996) in cui il ruolo di protagonista era affidato a un attore, Franco Branciaroli, o a *Olà Medea* di Bottoni appena citata, sia a livello critico, se si ricorda l'interpretazione *gender* di Helen Foley¹⁰. La scelta permette anche, in tutto lo spettacolo, un contrappunto continuo fra comico e tragico: un procedimento cruciale di tanta drammaturgia, già in nuce nell'alternanza antica di tragedia e dramma satiresco, esploso per il suo potere

9 Per il testo, corredato di intervista, contributi critici e vari materiali fotografici, si veda DANTE 2004.

10 FOLEY 2001, che reinterpreta il famoso «divided self» di Medea come conflitto fra desiderio maschile di vendetta e di onore, e passione femminile materna.

destabilizzante nella modernità prima con Shakespeare, poi soprattutto con la rivoluzione romantica che lo metterà al centro della sua estetica, e infine con il grottesco novecentesco, da Beckett a Dürrenmatt.

Su quest'ossatura di base, che proviene direttamente dai precedenti spettacoli di Emma Dante – capolavori corali come *m'Palermu* o *Carnezzeria*, in cui le dinamiche identitarie e le violenze familiari e sociali hanno trovato realizzazioni di potenza inedita¹¹ – si inserisce con grande efficacia la recitazione di Iaia Forte, scaturita da un intenso lavoro interiore sul personaggio e sulla gestualità rituale del Meridione (rileggendo dunque tanto Apollonio Rodio quanto Ernesto De Martino). E lo stesso vale per Tommaso Ragno, che ridisegna un Giasone volutamente tronfio e volgare, alla fine però impietrito da un'angoscia paralizzante. La critica ha molto attaccato la scarsa integrazione fra questi due mondi, il coro e i due protagonisti che infatti, anche nella tormentata genesi dello spettacolo (sono ben noti i *training* massacranti ai quali Emma Dante sottopone i suoi attori), hanno avuto un rapporto assai conflittuale. A mio parere però l'innegabile dissonanza produce alla fine un imprevisto potenziale creativo.

La *Medea* di Emma Dante è una riscrittura autonoma di Euripide (ampiamente ripreso, comunque) e del mito (per cui si può godere anche come testo autonomo), in quanto intesse sulla traccia greca numerose novità drammaturgiche. Innanzitutto l'idea di rappresentare Medea incinta, quasi un *totem* per un popolo di travestiti: il che dà vita a due scene di parto (il primo solo minacciato) frenetiche e corali, a un episodio comico autonomo e irresistibile (le coccarde con cui gli uomini del coro segnalano la loro finta gravidanza), e alla presenza in scena, straniante e antinaturalistica, di cinque neonati (uno per corista). Ma soprattutto porta come conseguenza un'altra, notevole creazione mitopoietica, che riguarda il nucleo centrale del mito di Medea: l'infanticidio, atto abnorme per eccellenza, eliminato come è noto nel romanzo di Christa Wolf e autonomamente anche nel dramma del cubano Montero, che recuperavano le versioni preeuripidee (dissolvendo però buona parte della tensione tragica). Fra le innumerevoli varianti di questo motivo, quella immaginata da Emma Dante è fra le più riuscite e le più potenti, pari secondo me solo a quella che si vede

11 Si veda a riguardo, fra gli altri, BARSOTTI 2009.

nella *Medea* più bella del Novecento, il film televisivo di Lars von Trier (1991) basato sulla sceneggiatura di Dreyer (1965), con la sua tremenda impiccagione in una landa deserta, grazie alla complicità suicida del primo dei due figli. Nello spettacolo di Emma Dante l'infanticidio avviene per annegamento nel fonte battesimale, trasformando quindi un rito di vita in un rito di morte. È il punto culminante di un riuso sistematico dell'iconografia cristiana meridionale: un modo per radicare il mito antico in una tradizione popolare, un po' come faceva Pasolini quando traduceva nell'*Oresteia* di Eschilo «templi» con «chiese» e «Zeus» con «Dio».

Questa invenzione drammaturgica produce un finale straordinario, poco compreso, mi sembra, dalla critica (come in fondo tutto lo spettacolo). Ricevendo da Medea in bocca una molletta dei panni come se fosse un'ostia, il coro appende i vestitini inzuppati dei bambini, oggetti quotidiani che sono un vero e proprio *Leitmotiv* dello spettacolo, dato che animano le scene di parto e sono al centro di una delle più ardite intersezioni fra comico e tragico, il dialogo in cui Medea rinfaccia a Giasone il suo tradimento, contrappuntato dai commenti sarcastici dei coristi sui vestitini portati in regalo dal protagonista. Commovente e allo stesso tempo irriverente, il finale conserva dunque tutto l'impasto comico-tragico, cifra di questa *Medea*. Grazie alla musica intensa e dissonante dei fratelli Mancuso, e al valore simbolico dell'acqua, altro motivo ricorrente nello spettacolo (e nel film di von Trier), la scena ha infatti una marcata carica mitica e sacrale. Siamo ben lontani dalle attualizzazioni che la storia di Medea ha conosciuto così di frequente, soprattutto in tempi recentissimi, come abbiamo appena visto, grazie alla sua innegabile carica politica; operazioni certo legittime, ma che spesso riducono il mito a un episodio di cronaca nera; e siamo ben lontani da ogni forma facile di dissacrazione. Siamo invece di fronte a una prova di come il mito e la tragedia antica possano trovare una nuova sorprendente vitalità, se affidati a attori e registi che vivono il teatro come esperienza totalizzante.

Nella sua frenetica ricerca espressiva, alle volte quasi dispersiva e ben diversa dalla concentrazione monomaniaca sui singoli spettacoli di Emma Dante, Antonio Latella aveva affrontato la tragedia greca solo come attore con Castri: con lo *Studio su Medea*, formato da tre spettacoli, iniziato nel 2004 a Berlino e

andato in scena a partire dal 2006, si misura direttamente con il mito, e con uno dei più riscritti in tutta la storia. Delle tre Medee di cui ci occupiamo questa è sicuramente quella che si allontana di più dalla linea dominante nella modernità, dalla rilettura antropologica, che risuonava anche nella versione di Emma Dante, per il suo riuso dell'immaginario cristiano e popolare, e che riecheggerà ancor più, anche con esplicite implicazioni politiche, nel film di De Bernardi; è in fondo la rilettura alla base della *Medea* forse più famosa del Novecento, il film di Pasolini, che si differenzia dalle letture politiche per questa dimensione più ampia, di storia culturale. Latella sceglie invece un'altra strada: un azzeramento alla dimensione ancestrale e primordiale, che ricorda un po' un'altra splendida versione sullo schermo a cui abbiamo appena accennato, la *Medea* di Lars von Trier, anche se qui viene comunque sottoposta a contaminazioni grottesche.

Fin dal primo Capitolo, *Medea & Giasone*, alla nudità della scena, composta solo da un letto smontabile, corrisponde la nudità integrale degli attori: il mito è infatti raccontato in una forma tutta fisica, come una danza e una lotta di corpi. Il linguaggio verbale compare solo o per frammenti dialettali poco comprensibili, che evocano la spedizione di Giasone, o scomposto nei suoi elementi primari. Nel primo episodio è il nostro alfabeto che viene usato per un gioco fra i due sposi, che associano a ogni lettera l'uno uno stato, l'altra uno stilista (un'allusione ironica alla globalizzazione e alle tragedie etniche contemporanee). Nel secondo episodio sono invece i due figli a ripetere ossessivamente tutto l'alfabeto greco. La terza modalità con cui compare la parola è infatti lo straniamento del testo originale antico: l'*incipit* della tragedia di Euripide viene recitato in una svolta essenziale dell'azione, la rottura del legame a causa della rivale Creusa, qui resa brutalmente con una masturbazione di Giasone che ripete il nome della donna mentre Medea gli corre intorno. Solo allora la protagonista (una bravissima Nicole Kehrberger, che ha anche coprodotto lo spettacolo con il suo *Internationales Theater* di Berlino) indossa un classico abito rosso, e passa al tedesco di Heiner Müller: prima di questo trauma, lo spettacolo aveva raccontato i due parti, resi con straordinarie tensioni verticali del corpo sul letto, e il raffreddamento coniugale, visualizzato dalla lettura della *Gazzetta dello sport* di un Giasone annoiato. Nel secondo Capitolo si affiancano due nuovi letti e i due figli che,

come nella *Medea* almodovariana del poeta espressionista Hans Henny Jahnn¹², non sono due bambini, ma due ragazzi, legati fra di loro da un rapporto assai intenso, prima in piena sintonia con il padre che li addestra calzando un casco militare (un oggetto ricorrente in tutto lo spettacolo), poi invece con la madre, che li aizza contro Giasone. Il carattere fisico, carnale della maternità di Medea, già implicito in alcune scelte lessicali di Euripide, si era già concretizzato nella prima scena, in cui, in posizione ferina, la protagonista aveva leccato i due figli stesi a terra; tornerà poi soprattutto nella scena *clou* dell'infanticidio.

Come abbiamo già visto, per amplificare l'identificazione con Medea il Novecento ha spesso attenuato questo nucleo portante del mito, fino ad eliminarlo in quanto aggiunta patriarcale di Euripide, o a ridurlo ad allucinazione, come vedremo in De Bernardi. Al contrario, Latella, come Emma Dante, decide di reinventare in maniera tutta idiosincratca l'infanticidio. Qui si tratta di un rito molto crudo e corporeo: Medea sputa in bocca ai figli un liquido di cui poi si cosparge il corpo; un vero punto di arrivo di una drammaturgia della fisicità.

Nel terzo Capitolo, *Medea dea*, la scena nuda si riempie in parte con una serie di maschere di gomma, come le due con cui nel primo episodio erano stati evocati i figli piccoli (Medea quasi si identificava con loro, mettendosi un pannolino). Questo uso di oggetti-feticcio per sostituire i figli è un tratto comune alle due riletture sceniche di cui stiamo trattando, come lo è anche un certo registro comico-tragico: tecniche condivise che mostrano anche però le differenze di poetica. Dante si muove infatti in una dimensione più arcaica e popolare, anche se attenta alle dinamiche sociali e di *gender*, Latella invece va in una direzione più astratta e tecnologica, decisamente postmoderna.

Nel finale si aggiunge un lungo lenzuolo bianco, che va verso l'alto, e alla fine creerà un piccolo palchetto: una visualizzazione essenziale del trionfo di Medea. Torna in scena Giasone, vestito da ammiraglio della Marina (un'altra delle allusioni, scarne ma pregnanti, alla prospettiva militaristica di questo mito), con in testa di nuovo una maschera di gomma. Un madrigale cinquecentesco sembra stemperare tutto in un'atmosfera rarefatta, onirica, senz'altro catartica, ma subentra un ultimo colpo di scena: mentre Giasone si leva la maschera

¹² Per questo dramma di cui esistono una versione in versi (1924) e una in prosa (1926) cfr. JAHNN 1988.

ascoltiamo integralmente la celebre canzone *Vivere* del 1937, cantata da Tito Schipa. Latella usa spesso materiali di questo genere per ottenere effetti di forte straniamento: basta pensare all'altrettanto famosa canzone *Balocchi e profumi*, cantata dalla madre della protagonista ne *Le lacrime amare di Petra von Kant* di Fassbinder (o all'uso meno felice dell'inno di Forza Italia in *Porcile*); o ancor più ai complessi giochi di contaminazione musicale al centro del suo ultimo spettacolo, *Don Giovanni, a cenar teco* (Napoli, Teatro San Ferdinando, Marzo 2011), altro importante studio con cui viene affrontato un mito fondante della modernità. Nel primo Capitolo Medea (personaggio monologico per eccellenza, come sappiamo) monologava sulla perdita di amore come caduta nella parodia e nel teatro. Ora l'ultima nota di questo spettacolo geniale (un capolavoro di maturità artistica) è appunto parodia, teatro, dissonanza brechtiana (cosa c'è di più parodico di ascoltare alla fine di una *Medea* per nulla comica «Vivere senza più gelosia»?).

Proveniente dall'*underground* italiano, da cui era nata anche la *Medea* di Pia Epremian del 1969, già approdato alla riscrittura del mito con un'*Elettra* del 1987, con *Médée miracle* (Francia 2007) Tonino De Bernardi fonde il modello dell'attualizzazione, dominante soprattutto (per ovvi motivi di linguaggio) nel cinema, e il modello della libera reinvenzione simbolica. L'ambientazione è chiaramente contemporanea: Medea è una straniera, un'immigrata in Francia (anche se, significativamente, lei stessa non dichiara di quale provenienza, sottolineando la scarsa importanza di questo dato), che si guadagna da vivere cantando in un *night club* (una struggente canzone di Nick Cave e Marianne Faithful: *Crazy love*). Le risonanze di attualità si avvertono soprattutto nella scena ambientata in un tribunale deserto e spettrale, in cui un Creonte molto anziano ripete luoghi comuni della mentalità colonialista, riuscendo a farle negare l'affidamento dei figli. È dunque un film politico, come dimostrano anche le numerose inquadrature dei roghi nelle strade, che evocano i noti conflitti nelle *banlieue* parigine, e al tempo stesso trasformano il fuoco in un motivo simbolico che, come in Pasolini, connota l'universo arcaico di Medea. Siamo infatti assai lontani da ogni forma di didascalismo: lo stile è allusivo, ellittico, elegiaco, e sfrutta sistematicamente diverse tecniche di straniamento, come la divisione in

episodi numerati (molto amata dalla *nouvelle vague*), lo stacco in nero fra due momenti di un dialogo, il passaggio improvviso al bianco e nero.

Il nucleo portante del film è, ancora una volta (ma con modalità tutte specifiche), l'identificazione con Medea: soprattutto grazie a una sua stravolta *flanêrie* attraverso le strade della metropoli, mentre monologa sola o accompagnata dalla nutrice. Isabelle Huppert, che aveva interpretato il ruolo già più volte a teatro, incarna perfettamente questo sguardo dilaniato: una Medea che reagisce al tradimento di un Giasone insolitamente sofferto e simpatetico (Tommaso Ragno) con i riti della promiscuità sessuale, ma che non trova la forza di compiere alcuna vendetta (con la rivale, la figlia del sindaco, dopo una prima aggressività si stabilisce una solidarietà che è un tratto comune a molte riscritture moderne a partire dalla *Norma*). Anche questa Medea, come quelle di vari romanzi, drammi, e opere musicali contemporanee (i già ricordati Christa Wolf e Reinaldo Montero, e ancora Darko Lukic, Irina Possamai e Oskar Strasnoy), non è infanticida¹³: l'uccisione dei figli è solo una tentazione, che emerge in un momento di scarto onirico dall'universo reale, segnato da una musica percepita solo dalla protagonista, e diventa poi una fantasia allucinatoria e ossessivamente ripetuta. Medea vede continuamente se stessa con le mani insanguinate, come un *Leitmotiv* che spezza la linearità del racconto, e inserisce nel mondo reale lo scioglimento tragico antico come allucinazione onirica, potenzialità visionaria, ossessione interiore. Come accade spesso nelle versioni filmiche di *Medea*, il mito è solo sognato: è una traccia mnestica. Il finale del film cerca infatti di superare il nichilismo tragico, immaginando una sorta di miracolo laico, e di conversione di Medea verso la condivisione della propria esperienza di emarginata: soluzione positiva solo suggerita per allusioni e connotazioni.

Contaminazione fra comico e tragico, riuso dell'immaginario popolare, drammaturgia della corporeità, allucinazione onirica, straniamento: attraverso queste tecniche espressive – alcune comuni, altre idiosincratiche – le tre *Medee* di Dante, Latella e De Bernardi, pur nella diversità di poetica e di genere, dimostrano come si possa affrontare tutta la carica politica di questo mito senza cadere in facili effetti didascalici; e come si possa reinventarlo in chiavi e registri

13 Su questi testi da consultare RUBINO – DE GREGORI 2000; RODIGHERO 2006; POSSAMAI 2008.

diversi (tragico, grottesco, parodico, espressionista, elegiaco) senza scalfire il suo potenziale perturbante.

Riferimenti bibliografici

BARSOTTI 2009

A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Pisa, ETS 2009

CAPUANO 1994

A. Capuano, *Medea*, Di Mauro Franco, Napoli 1994

DANTE 2004

E. Dante, *Medea*, «Primafila» CVI (2004), pp. 16-20

FOLEY 2001

H. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton and Oxford, Princeton University Press 2001

IACOLI 2011

G. Iacoli, *Corpuscoli di Medea*, Comunicazione tenuta alla Giornata di studi *Il recupero dei classici*, Università di Parma, Febbraio 2011, in corso di pubblicazione negli Atti del Convegno

JAHNN 1988

H.H. Jahn, *Medea*, in *Dramen I 1917-1929 Dramen, dramatische Versuche, Fragmente*. Hrsg. von U. Bitz, Hamburg, Hoffmann und Campe 1988; trad. it., Firenze, Aletheia 2000

LENORMAND 1938

H.R. Lenormand, *Asie* (1931), in *Théâtre complet IX*, Paris, Albin Michel 1938

MONTERO 1998

R. Montero, *Medea*, L'Aquila, Petrilli 1998 (originale indicato come L'Avana 1996)

ORLANDO 2002³

F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), Torino, Einaudi 2002³.

POSSAMAI 2008

I. Possamai, *Midea, Medea, Médée: il viaggio teatrale di Midea*, in P. Bria – M. Fusillo (a cura di), *Edipo e Medea: Musica, mito, psicanalisi. Atti del Convegno 2007*, Taormina, Festival Sinopoli 2008, pp. 67-70

RODIGHERO 2006

A. Rodighero, *La Medea del cubano Reinaldo Montero*, in F. De Martino (a cura di), *Medea: teatro e comunicazione*, «KLEOS» XI (2006), pp. 569-589

RUBINO – DE GREGORI 2000

M. Rubino – C. De Gregori, *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*, Genova, Università di Genova 2000

TARANTINO 2009

A. Tarantino, *Gramsci a Turi e altri testi, Trattato di pace, Esequie solenni, Cara Medea*, Introduzione e cura di L. Mello, Milano, Ubulibri 2009

VERASANI 2004

G. Verasani, *From Medea*, Milano, Sironi 2004



INDA 1972. Teatro Greco di Siracusa, *Medea* di Euripide.



Fedra al Teatro Greco di Siracusa. Foto M.L. Aureli

Ricordo di Umberto Albinì

Il ricordo più nitido che conserverò di Umberto Albinì è lo squillo del telefono che arrivava a un'ora singolare (per lo più le sette del mattino) ed era seguito quasi a bruciapelo da un contenuto della telefonata altrettanto singolare: come interpreti il verso x di Eschilo? Ti sembra che l'espressione y possa essere ironica? La parola z appartiene al lessico colloquiale, secondo te?

Intendo 'contenuto singolare' in senso empirico, giacché, a pensarci bene, poche volte mi sono trovato a parlare di argomenti inerenti il nostro mestiere fuori delle occasioni istituzionali della formazione o del dibattito scientifico.

Eppure nel modo libero e gratuito, spregiudicato e quasi allegro in cui Albinì li trattava c'era qualcosa di più altamente istituzionale, se è vero che lo spirito dell'istituzione prevale o dovrebbe prevalere sulle sue formalizzazioni e ritualità: e lo spirito, che coincide con il solo privilegio che dobbiamo rivendicare, è l'amore per l'oggetto di studio, in questo caso la letteratura e il teatro, e il piacere della conoscenza che da esso si genera e si traduce in canone regolativo dell'esistenza. Albinì gli tenne fede fino all'ultimo, quando la malattia agli occhi rese il suo impegno più evidente e commovente.

Non è casuale la consonanza fra questa devozione e la qualità delle relazioni umane in cui essa si distendeva: da un lato il rifiuto, insieme umile e orgoglioso, di ogni illusione o nevrosi di autosufficienza, per cui al contrario è proprio il riconoscimento dei nostri limiti che sta alla base dell'identità e dell'autostima; dall'altro l'atteggiamento verso gli altri, improntato a qualcosa di più del rispetto, a una pregiudiziale curiosità e simpatia per chi gli appariva condividere lo stesso amore.

Per questo era generosissimo coi giovani: di questo potrei dare testimonianza personale, attingendo a tempi sufficientemente antichi, se non fosse che mi sembra da evitare l'insinuarsi del narcisismo dei vivi nel ricordo dei morti, nei confronti dei quali rappresenta una doppia prevaricazione.

Casuale non è neppure il rapporto fra la ricchezza umana di Albinì e il suo percorso culturale, coerentemente svolto attorno a due poli della cultura greca e anzi ateniese, l'oratoria giudiziaria e il teatro, che suggeriscono affascinanti

contiguità: non solo perché il teatro, come anche il cinema, ha spesso ospitato o usurpato lo spazio del tribunale, ma perché sono i due generi per eccellenza mimetici, dove cioè protagonista è la parola umana nella sua capacità di fornire proiezioni alternative al reale, o attraverso la finzione, o attraverso la manipolazione – e sono dunque passaggi obbligati del confronto con noi stessi.

Ma soprattutto nell'esperienza teatrale Albini è stato coinvolto a fondo come traduttore e come critico, o meglio, giacché di raro ho visto le due funzioni così armonizzate e assimilate, vorrei dire, con un termine solo che le assuma entrambe, come interprete. Un termine che chiama in causa la scena, il teatro militante: Albini aveva una coscienza acuta, e un ancora più acuto istinto, del linguaggio teatrale dei classici, del suo peso significativo, ma anche del suo volume sonoro: quando citava, anche nel colloquio quotidiano, faceva pensare a quei melomani che parlando in qualche modo cantano, nel senso che evocano le melodie dell'opera lirica.

Peraltro al teatro militante appartiene non solo l'intensa attività che Albini ha prestato alla messinscena, il suo scambio di esperienze con i registi, condotto su un piano di partecipazione e competenza integrali, ma anche la lunga e benemerita attività editoriale, che ha rappresentato per decenni un punto fermo nel processo di apertura della cultura classica al vasto pubblico attraverso la proposta di testi insieme rigorosi e accattivanti.

E se è vero che un uomo di teatro è per definizione un uomo di cultura contemporanea, è giusto ricordare l'inusuale estensione di quella di Albini, che, grazie alla sua conoscenza delle lingue e delle culture dell'Europa orientale, gli ha permesso di integrare al nostro orizzonte di studio esperienze insospettite e di grande interesse.

Guido Paduano

L'immagine del cratere greco AO 9.284 (p.128) è stata pubblicata per concessione delle Civiche Raccolte Archeologiche di Milano. L'autorizzazione è incedibile e intrasferibile, è vietata ulteriore riproduzione o duplicazione.

Si ringrazia il Cleveland Museum of Art per la pubblicazione dell'immagine del vaso Cleveland 1989.73 (p.120).

Si ringrazia il Museo Archeologico di Cordova per la pubblicazione dell'immagine del bronzetto dell'*Hermafrodita* (p.160).

Si ringraziano la dott.ssa Elena Servito, referente Archivio e Biblioteca INDA Fondazione Onlus, per la selezione delle immagini dall'Archivio Fondazione INDA (AFI), e i fotografi M.L. Aureli e G.L. Carnera.

ISTITUTO NAZIONALE DEL DRAMMA ANTICO FONDAZIONE ONLUS

Sede legale

Viale Regina Margherita n. 306 - Roma

Tel. +39 06 44 29 26 27 - Fax +39 06 44 25 24 41

Sede amministrativa e operativa

Corso Matteotti n. 29 - Siracusa

Tel. +39 0931 487 200 / 201 - Fax +39 0931 487 220

www.indafondazione.org

