

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2013 - nuova serie, numero 3

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

Direttore

Guido Paduano

Comitato scientifico

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

Redazione

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

Responsabile dell'editing

Silvia Galasso

Segreteria di redazione

Pinalba Di Pietro, Elena Servito

Progetto grafico

Fabio Impera

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

5	GUIDO PADUANO Eschilo e la nascita del personaggio
27	FABIO LO PIPARO Un movimento di Cassandra nell' <i>Agamennone</i>
37	CARMINE CATENACCI Le maschere 'ritratto' nella commedia antica
61	FRANCESCO MOROSI Prometeo comico. Un paradigma trascurato nella <i>Pace</i> di Aristofane
97	ELENA FABBRO Pistetero vs Zeus: strategie di assalto al cielo
129	ANGELA MARIA ANDRISANO Il prologo delle <i>Ecclesiazuse</i> : questioni di interlocuzione
151	LORENZO BRACCESI Il problema dei frammenti dell' <i>Agen</i>
161	MAURIZIO MASSIMO BIANCO Doppioni e doppiezze: gli 'errori' dell' <i>Eunuchus</i>
187	GIANCARLO MAZZOLI Dinamiche del <i>furor</i> nella <i>Fedra</i> di Seneca
209	FERRUCCIO BERTINI [†] Ippolito martire e Fedra boccacciana
225	DELIA GAMBELLI «J'admire un changement si confus que le mien» Per una lettura dell' <i>Edipe</i> di Corneille
243	ANNALISA NÉMETI T. S. Eliot critico di Seneca
263	GIULIA BORDIGNON «Il rispetto dell'archeologia non è schiavitù» Memoria dell'antico e urgenza del presente nell'opera di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa 1914-1948
295	ANDREA CERICA Riscritture di traduzioni: <i>Edipo re</i> e <i>Medea</i> di Pier Paolo Pasolini
319	MARIA PIA PATTONI Una moderna Antigone al cinema: Sophie Scholl secondo Marc Rothemund
339	HELENE P. FOLEY Novelizing Greek Tragedy
357	KIARA PIPINO Classic Theatre and Musical Theatre: connections and adaptations

GUIDO PADUANO

Eschilo e la nascita del personaggio

È un'opinione fondata, oltre che diffusa, che nei *Sette contro Tebe* di Eschilo, rappresentati nel 467 a.C., e nel suo protagonista Eteocle, incontriamo il primo *personaggio* del teatro occidentale¹, vale a dire che per la prima volta viene proposto allo spettatore, come oggetto di identificazione emotiva, un comportamento scenico, un modo specifico di parlare, di ragionare, di sentire che veicola il messaggio della tragedia rapportandolo a una singola situazione umana.

Il fatto, di per sé emozionante, di legare a un preciso dramma la 'scoperta' dell'individuo teatrale non è neppure troppo sorprendente rispetto a due ordini di fattori: il primo riguarda lo sviluppo della tecnica teatrale dalle sue oscure origini, che comunque avevano a che fare con un coro dal quale si è progressivamente staccato qualcuno che è stato investito della funzione di sua controparte (il primo attore, che la tradizione attribuisce a Tespi, accreditando Eschilo dell'innovazione consistente in un secondo attore); l'altro dipende dall'evoluzione storica della categoria antropologica e sociale dell'individuo rispetto al condizionamento che esercitavano nell'età arcaica le entità collettive super-personali²: più di ogni altra il *ghenos*, la struttura familiare o tribale che conserva attraverso le generazioni natura di soggetto unitario.

Per l'uno e per l'altro motivo il personaggio è oggetto in tutta la produzione superstita di Eschilo – che si situa nei suoi ultimi quindici anni di vita – di un lavoro aperto e sperimentale, volto a fonderne contrastivamente i tratti mentali ed emotivi.

Emblematico di questo lavoro è il finale dell'*Agamennone*, dove il vincitore di Troia è ucciso dalla moglie Clitennestra, scontando il sacrificio della figlia Ifigenia, che ha accettato di compiere per propiziare la guerra,

¹ Tra le più recise affermazioni al riguardo ricordo quelle di CROISSET 1965, p. 126; MURRAY 1940, p. 143; KITTO 1954, p. 54; VON FRITZ 1962, pp. 193, 226; SNELL 1969, pp. 94-95; WINNINGTON-INGRAM 1977, p. 1.

² In questo significativamente discontinua rispetto alla civiltà omerica, dove fin dall'*incipit* dell'*Iliade* Agamennone e Achille appaiono individualità perfettamente definite; Omero conosce addirittura un funzionamento della psicologia di gruppo che non precede, ma, secondo i modelli individuati dalla scienza moderna, rappresenta il degrado e il perversimento di quella individuale: nell'insieme dei pretendenti di Penelope si vanificano le respiscenze e gli scrupoli dei migliori di loro.

e che ha creato nell'animo di Clitennestra un odio di spaventosa e irrimediabile forza; ma insieme scontando anche il massacro che il padre di lui Atreo fece dei figli del fratello Tieste, imbandendoglieli in orrida cena: un altro figlio di Tieste, Egisto, divenuto l'amante di Clitennestra, è complice di lei nella vendetta. Al Coro indignato Clitennestra dice (vv. 1497-1504):

Voi dite che questa è opera mia, ma non crediate che io sia la moglie di Agamennone; sotto l'aspetto della moglie di questo morto è l'aspro antico demone (ἄλᾶστωρ) di Atreo, il commensale feroce che ha sacrificato l'uomo adulto in pagamento per i ragazzi.

Il moralismo del Coro nega che Clitennestra possa in questo modo disculparsi (cosa che peraltro la donna non intendeva fare, così come è vero che l'indeterminatezza sui confini dell'io non offusca il gigantesco rilievo della sua personalità), ma concede che tra la persona umana e l'ἄλᾶστωρ possa crearsi un'alleanza, una sinistra sinergia tra la creatività del volere e la determinazione delle condizioni già date.

Un'altra tragedia del corpus eschileo, le *Supplici*, ha la singolarità, che l'ha fatta per lungo tempo considerare la più antica finché la smentita non è arrivata da una prova documentaria, di avere per protagonista il Coro, costituito dalle figlie di Danao che si rifugiano in Argo, implorando la protezione della città greca contro il matrimonio che le vorrebbero imporre i cugini, figli di Egitto. Danao, è vero, si assume la loro rappresentanza nelle relazioni politico-giuridiche, ma naturalmente non le rappresenta nella sostanza emotiva della vicenda, fondata sul terrore della violenza maschile e legata agli aspetti perfino somatici della femminilità. In questo caso l'istanza collettiva è doppia, di *ghenos* e di genere, anche se il genere prevale e resta insoddisfatta la curiosità di sapere in che modo il poeta rappresentasse, nel prosieguo della tetralogia, la scelta individualistica di Ipermestra, la sola Danaide che si sottraeva alla strage dei mariti, una volta che le donne avevano finto di accettare le nozze.

È infine in gioco la collettività socio-politica nei *Persiani*, la tragedia davvero più antica che, rappresentata nel 472, tiene dietro di soli otto anni alla vicenda storica che inusualmente costituisce il suo argomento, la disfatta dell'impero persiano nella guerra coi Greci. Il messaggio convogliato dai *Persiani* è il dolore degli sconfitti, la disperazione e il rischio di una nazione, l'oscurità dei perché che si chiarisce quando lo spettro di Dario, padre e predecessore di Serse, l'attuale Gran Re, spiega che la disfatta è dovuta alla colpa di Serse, alla sua insana pretesa di soggiogare le forze divine del mare, «aggiogandolo» con un grande ponte sull'Ellesponto.

Dunque i *Persiani* riportano la vicenda a una responsabilità individuale che per di più, in un regime assolutistico, sembra invertire a proprio vantaggio i condizionamenti che nella civiltà greca il singolo subisce dall'insieme: la sua volontà coincide infatti senza riserve con la politica nazionale e sovranazionale, cioè imperiale. Ma se definiamo il protagonismo teatrale con la rappresentazione di ciò che rende la persona *diversa* dalle altre, vediamo al contrario che Serse è introdotto nella tragedia, tardivamente, a rappresentare ciò che ha in comune con i suoi sudditi, il compianto e il rovesciamento dello stato felice, senza insistere sul fatto che in lui essi portano il crisma della colpa.

Di Eteocle, invece, Eschilo è in qualche modo *obbligato* a rappresentare la specificità personale: obbligato dal mito, o meglio dalla propria scelta di far esplodere gli aspetti paradossali del mito. Nella guerra sollevata da Argo e dai suoi sette campioni contro Tebe per sostenere le pretese al trono di Polinice, figlio di Edipo, che era stato esiliato dal fratello Eteocle, il mito, citato già nell'*Iliade*, contemplava la sconfitta dei Sette – che sarebbe stata riscattata nella generazione seguente dalla vittoria dei loro figli, gli Epigoni – e insieme l'uccisione reciproca dei due fratelli. In riferimento a questo esito ambiguo il Coro dei *Sette* si chiede se deve esultare o piangere (vv. 821-831)³.

Per Eteocle l'appartenenza al *ghenos* è non meno rilevante di quanto non lo sia per gli Atridi nell'*Oresteia*, e l'appartenenza alla struttura politica è non meno rilevante di quella di Serse nei *Persiani*, ma ha carattere individuale l'interferenza fra i due sistemi da lui rappresentata perché in ogni altro punto i sistemi medesimi divergono, assumendo valenze incompatibili e contraddittorie⁴ – ben diverse dalla relazione quantitativa abituale, per cui la famiglia è contenuta nella società, essendone una forma primaria e miniaturizzata.

La polis infatti è destinata alla vittoria⁵, come risulta, oltre che dal mito, dall'efficacia riconoscibile, dal *tono*, se così si può dire, del governo di Eteocle e dei provvedimenti da lui assunti per la difesa, che culminano nella grande scena in cui oppone un difensore tebano per ogni porta che è stata presa di mira da ognuno dei capi nemici; inoltre e soprattutto, risulta dal buon diritto degli aggrediti contro gli aggressori, che assumono su di sé il torto dell'uomo di cui sostengono la causa, Polinice: e il torto di Polinice è inequivocabile, scritto com'è, a prescindere dalla fondatezza delle sue pretese al trono comparate con quelle del fratello, nella sua azione «matricida» contro la patria, nella macroscopica

³ L'incertezza è stata particolarmente valorizzata da ROSENMEYER 1962, p. 75; WINNINGTON-INGRAM 1977, p. 44.

⁴ Eccellente l'analisi al riguardo di WINNINGTON-INGRAM, pp. 42-43.

⁵ L'assunto viene tuttavia negato da SOMMERSTEIN 2010, pp. 83-84.

violazione del debito di gratitudine verso di lei che non a caso Eteocle invita i cittadini ad assolvere nel discorso iniziale della tragedia (vv. 16-20). Dico inequivocabile perché la più aspra requisitoria contro Polinice non è di parte, ma al contrario è affidata a uno dei suoi alleati, il profeta Anfiarao (vv. 580-586):

Certo è impresa gradita agli dèi, bella per i posteri da ascoltare e ripetere, devastare la città dei padri e gli dèi indigeti, introducendo un esercito straniero! Quale giustizia potrà essere quella che spegne la sorgente materna, e come potrà divenirti alleata la patria conquistata con la forza della lancia?⁶

Ma dal canto suo, Eteocle, membro della stirpe dei Labdacidi, è come tutta la stirpe destinato alla distruzione dall'odio di Apollo (v. 691). Un odio che, in piena coerenza col pensiero che Eschilo definisce nell'*Agamennone* (v. 757) «solitario», μονόφρων, non è immotivato come l'invidia degli dèi di cui ci parla Erodoto, ma è la punizione della dissennata disubbidienza di Laio, il padre di Edipo, al monito divino che gli imponeva di non avere figli. La rievocazione delle vicende della stirpe, nel canto corale che occupa i vv. 720-791, non permette di esprimere con altrettanta certezza un giudizio morale su nessuno degli appartenenti alle generazioni successive, né su Edipo, né sui figli che egli maledice per ragioni alluse in modo oscuro – un'ἀρά destinata a compiersi alla lettera nella sua forma precisa, che cioè sia il ferro a dividere fra loro l'eredità. Può essere che, come nell'*Oresteia*, sulla colpa primigenia se ne accumulino nel corso della trilogia altre che sono il contributo specifico di ogni generazione; e che in particolare Edipo non fosse del tutto innocente come appare in Sofocle: ma quanto a Eteocle, nei *Sette* non è mai questione di una sua colpa, ed è inutile, oltre che arbitrario, rintracciarla in un'offesa di cui si sarebbe reso responsabile o corresponsabile verso il padre⁷.

Ancor meno plausibile è il tentativo di rintracciarla nella scelta di Eteocle di combattere alla settima porta contro il fratello⁸, che in quella postazione è stato sorteggiato, seguendo l'accorata deplorazione del Coro, il quale non ha dubbi nel sentenziare che quella scelta equipara Eteocle

⁶ L'interrogativa indica che qualunque (eventuale e non indagata) ragione che Polinice possa vantare è superata dalla negatività dell'aggressione alla patria; e non permette certo di dedurre *ex silentio* che anche Eteocle sia implicitamente condannato, come vorrebbe SOMMERSTEIN 2010, p. 77.

⁷ Come fanno SMYTH 1969, p. 150 (una colpa di cui, a conferma della sua irrilevanza semantica, lo stesso Eteocle sarebbe all'oscuro); CROISSET 1965, p. 129; CAMERON 64, pp. 7-8; FERRARI 1972, pp. 169-170; WINNINGTON-INGRAM 1977, p. 39.

⁸ Dunque una colpa bizzarramente coincidente con la punizione, come rileva THALMANN 1978, p. 148.

all'odiato fratello-nemico (vv. 677-678), designato con l'etimologizzazione infausta del nome (τῷ κάκιστ'αὐδωμένῳ «colui che porta nel nome il maggior male»), il che, come abbiamo visto, corrisponde a una colpevolizzazione univoca; né ha dubbi che essa discenda da un desiderio di cui vengono sottolineati i termini perversamente libidici: ὀργή a v. 678, θυμοπληθῆς δορίμαργος ἄτα, cioè, per quanto è possibile tradurre, «accecamento smanioso di guerra che riempie l'animo» ai vv. 686-687, ἔρωσ a v. 688, ὠμοδακῆς [...] ἕμερος «desiderio carnivoro» a v. 692.

Questa posizione del Coro viene spesso condivisa in nome della fiducia che alle posizioni del Coro si suole spesso concedere acriticamente⁹, e semmai problematizzata notando come la lezione di saggezza impartita al sovrano realizzi un rovesciamento speculare dei ruoli precedentemente assunti, per cui al contrario era il re che cercava in ogni modo di frenare la deriva emozionale delle donne, terrorizzate dalla minaccia di guerra¹⁰. Io credo che il richiamo alla situazione precedente sia sì efficace, ma a dimostrare che il Coro traduce nel *suo* linguaggio quello che è in Eteocle un atteggiamento ben diverso¹¹, e ben lontano dall'avallare l'assimilazione¹².

La scoperta del suo avversario alla settima porta provoca indubbiamente in Eteocle una rottura nel tono discorsivo col quale ha condotto fino a quel punto il piano difensivo, un'evocazione fortemente patetica della maledizione e del *ghenos* maledetto: ma, a parte la congruità del *pathos* alla scoperta¹³, occorre segnalare, oltre alla discontinuità con il passo che precede¹⁴, quella col passo che segue, in cui Eteocle rifiuta il pianto e il lamento in quanto οὐ πρέπει, e riprende pieno controllo di sé nella requisitoria contro Polinice e nel successivo dialogo col Coro¹⁵.

⁹ Con sarcasmo pungente notava PERROTTA 1931, p. 19, che «la definizione di Schlegel "spettatore ideale" produce i suoi malefici effetti anche oggi che nessuno ci crede più». Da quell'oggi molti decenni sono passati, ma nella stessa trappola è caduto anche un critico di indiscussa acutezza ed equilibrio come WINNINGTON-INGRAM 1977, p. 21, il quale chiede polemicamente «Why should we presume to know better than they?»; la risposta è: perché a noi spetta l'obbligo di un'analisi non di parte, che si giova dell'opposizione fra Coro e protagonista che il testo delinea e avvalora in modo univoco, come vedremo. Particolarmente schierati a favore dell'interpretazione del Coro sono anche OWEN 1952, p. 49; THALMANN 1978, p. 118; HUTCHINSON 1985, p. 148; SOMMERSTEIN 2010, p. 79.

¹⁰ Così SOLMSEN 1937, p. 201; ROSENMEYER 1972, p. 72; WINNINGTON-INGRAM 1977, p. 21; CENTANNI 1995, p. 180. Invece WILAMOWITZ 1914, pp. 68-69, considera insanabile la difformità.

¹¹ Cfr. PATZER 1958, pp. 113-114; CAMERON 1971, p. 44.

¹² Eccessiva fortuna ha riscosso a mio parere la tesi di LESKY 1961, pp. 13-14, che legge il γάρ di v. 695, in cui Eteocle evoca la maledizione paterna, come assenso esplicito alla tesi del Coro (nella fattispecie sull'ὠμοδακῆς [...] ἕμερος): l'assenso può riferirsi al dato fattuale dell'imminente fratricidio, non alla dimensione libidica che gli viene attribuita; e questo tanto più che, come vedremo, la categoria del fatto viene strutturalmente privilegiata da Eteocle rispetto alla parola.

¹³ Di «natural feelings of horror and grief» parla HUTCHINSON 1985, p. 148 (di «regressione» al contrario ZEITLIN 1982, p. 207).

¹⁴ Notata da WINNINGTON-INGRAM 1977, p. 16.

¹⁵ Concordo su questo punto con KIRKWOOD 1969, p. 15; MALTOMINI 1974b, p. 1274; BROWN 1977, pp. 309-310.

Da esso risulta che a spingerlo non solo non è un desiderio lussureggiante e incontrollato, ma non è *tout court* un desiderio, bensì il riconoscimento della necessità imposta dall'ostilità degli dèi ed evidenziata dal sorteggio¹⁶; a loro dev'essere attribuito quell'investimento libidico, quella sinistra euforia della distruzione che erroneamente il Coro attribuisce al protagonista: a v. 690 è «un buon vento» quello che sprofonderà i discendenti di Laio nel mondo infernale; a v. 703 si afferma che solo la propria morte è la χάρις che essi possono offrire agli dèi, e della quale gli dèi possano compiacersi. Questa è la risposta sarcastica di Eteocle all'ipotesi ottimistica del Coro che l'ira divina possa essere placata da un sacrificio rituale; a questa risposta il Coro obietta soltanto che «un rivolgimento col tempo» (τροπαίᾳ χρόνιᾳ) potrebbe prodursi nella disposizione divina: speranza vanificata dal suo aspetto metalinguistico, giacché contraddice l'unità aristotelica che limita l'evento al giorno presente¹⁷. Il pronunciamento che suggella la presenza scenica del primo personaggio del nostro teatro, «non si può sfuggire ai mali che danno gli Dèi» (v. 719)¹⁸, sancisce il fatto che non è il Coro ma Eteocle a possedere «la comprensione esatta di come stanno le cose»¹⁹.

Peraltro la sua sottomissione al destino divino non realizza affatto quella negazione di libertà che gli è stata attribuita da critici che misurano il concetto di libertà sulla tradizione idealistica tedesca e direi in particolar modo fichtiana, per cui essa non può essere nulla di meno che un atto di appropriazione assoluta del mondo²⁰: la libertà di Eteocle consiste nei *modi* della sua accettazione della necessità²¹, di fronte alla

¹⁶ Sul valore religioso del sorteggio cfr. THALMANN 1978, p. 131.

¹⁷ Lo stesso effetto illusorio si produce nell'*Aiace* di Sofocle, allorché Calcante profetizza che l'ira di Atena contro l'eroe durerà un solo giorno (vv. 757-757), e Aiace stesso nella *Trugrede* afferma il principio che con il tempo variano radicalmente le relazioni umane (vv. 678-782).

¹⁸ Incredibilmente definito «evasivo» da HUTCHINSON 1985 *ad loc.*

¹⁹ È l'ottima formulazione di MALTOMINI 1974a, p. 241 (di «clarity quite denied the Chorus» parla OTIS 1960, p. 166. Cfr. SOLMSEN 1937, p. 203). L'idea che la costrizione esterna sia una razionalizzazione della volontà di potere (GOLDEN 1964, p. 81), o dell'odio verso il fratello (DELCOURT 1932, p. 30), o del senso di colpa verso il padre (SMITH 1969, p. 39) è una costruzione psicologica non giustificata da nessun dato testuale.

²⁰ Un riconoscimento di questa dipendenza culturale in REGENBOGEN 1962, p. 67 («macht ihm nicht frei im Sinne idealistischer Ethik»). Più genericamente (forse troppo) THALMANN 1978, p. 122, definisce il problema della libertà «a modern obsession» estranea alla cultura greca.

²¹ Un simile livello di libertà condizionata si ritrova del resto nella categoria (antropologica, ma anche letteraria e teatrale) del sacrificio volontario, categoria alla quale la scelta di Eteocle è stata erroneamente accostata: nell'*Ifigenia in Aulide* la protagonista esorta la madre ad accettare l'inevitabile (v. 1370), e si rapporta al divino in modo simile a Eteocle: «Se Artemide vuole prendersi il mio corpo come posso io, mortale, contrastare la dea?» (vv. 1395-1396). E anche il sacrificio di Macaria negli *Eraclidi* si confronta con l'insostenibilità della vita che diversamente la attende. Diversa la formula compromissoria cercata da REGENBOGEN 1933, p. 67; SNELL 1969, p. 101; LESKY 1966, p. 85; WOLFF 1958, pp. 89, 94; BROWN 1977, p. 313, secondo cui c'è coincidenza fra la necessità e la volontà personale: io credo invece che la formulazione corretta sia quella di THALMANN 1978, p. 148: «What he himself wishes does not matter».

quale non si divincola, non cerca scappatoie e si rifiuta, come splendidamente dice a v. 704, di «adulare il suo destino di morte».

Da quanto si è detto risulta ancor meno fondata la questione in certo senso complementare a quella della libertà, quella della presunta incoerenza caratterologica che portava Wilamowitz a sospettare la conflazione nella tragedia eschilea di due diverse versioni del mito²²: tanto poco abbiamo a che fare con un avveduto stratega improvvisamente trasformato da una possessione distruttiva che al contrario il gesto distruttivo è pienamente organico al piano di difesa della città. La scelta del difensore della settima porta è infatti con tutta evidenza la conseguenza delle scelte precedenti, che il Coro ha approvato punto per punto, ma che *a posteriori* risultano altrettante occasioni perdute di evitare lo scontro fratricida; del resto essa è irrevocabilmente stabilita prima di essere pronunciata, al momento in cui è nominato il *sesto* difensore. A quel punto infatti Eteocle è già designato (fin da v. 282), mentre l'avversario non è pensabile diverso da Polinice²³, perché non è pensabile che non partecipi alla battaglia il beneficiario della spedizione: questo stesso motivo costringe Menelao nel libro VII dell'*Iliade* ad accettare la sfida impossibile di Ettore quando nessun altro greco ardisce farlo. Si può dunque notare come l'andamento della grande scena dimostri in modo letterale l'impossibilità di applicare all'autonomia delle scelte un valore assoluto: al contrario, essa si rivela una dimensione variabile, piena all'inizio²⁴ e poi gradualmente ridotta fino ad essere vanificata nella coincidenza fra scelta e necessità: la posizione finale associa il ruolo nullo della decisionalità col massimo rilievo retorico e patetico.

Naturalmente le designazioni dei difensori potrebbero essere cambiate²⁵; ma sancisce la loro definitività il fatto che una proposta in tal senso non venga avanzata, neanche per essere respinta, dal Coro che pure ai vv. 679-682 distingue con ogni cura dal fratricidio l'uccisione reciproca in battaglia di Tebani e Argivi, l'αἶμα [...] καθάρσιον a cui si contrappo-

²² WILAMOWITZ 1914, pp. 95-106. Tra le più nette affermazioni dell'incongruenza SOLMSEN 1937, p. 198; MURRAY 1940, p. 140; non cambia molto se con VERNANT 1973, pp. 16-17, si riconosce l'adesione a due diversi modelli psicologici. La tesi opposta è ben sostenuta da KIRKWOOD 1969; SMITH 1969, pp. 38-39 (invece GAGARIN 1976, pp. 161-162, risolve la dicotomia in senso opposto, estendendo retroattivamente i disvalori di cui sarebbe portatore un Eteocle che fin dall'inizio è un militarista fanatico).

²³ Così giustamente SMYTH 1969, p. 140; KIRKWOOD 1969, p. 10 («The seventh attacker is, of course, Polynices»); FERRARI 1972, p. 165; BURNETT 1973, p. 352; WINNINGTON 1977, p. 9.

²⁴ Secondo KITTO 1954, pp. 50-51, e THALMANN 1978, p. 127, *tutte* le scelte sono invece obbligate dalla rispondenza puntuale delle caratterizzazioni dei difensori a quelle dei rispettivi avversari: ma è stato giustamente rilevato (da MALTOMINI 1976, p. 77, e da WINNINGTON-INGRAM 1977, p. 9) che si tratta di opposizioni piuttosto generiche, rientranti in un'antitesi complessiva tra valori degli aggrediti e disvalori degli aggressori. Cfr. anche SMITH 1969, pp. 35-36.

²⁵ Su questo punto cfr. PATZER 1958, p. 98; OTIS 1960, p. 170; VON FRITZ 1962, p. 205.

ne a v. 694 ἰαίμα οὐ θεμιστόν dei fratelli²⁶. Ma pur specificando il suo solenne divieto a v. 714 («Non andare per questa strada, che porta alla settima porta»), si trova a giocare le ultime carte della persuasione sulla richiesta che Eteocle, capo supremo, non partecipi affatto alla battaglia, neanche fosse l'Agamennone omerico nell'immagine infamante che ne fornisce Achille (*Il. I* 226-228):

Tu non hai mai avuto il coraggio di armarti
Per la guerra assieme ai tuoi uomini, né di andare in agguato
Coi migliori dei Greci: questo ti sembra la morte.

Questo slittamento consente dunque a Eteocle di difendere la propria decisione come parte organica dei doveri sociali²⁷, conformandosi alla tradizione eroica fissata una volta per tutte da Ettore nel monologo all'inizio del XXII libro dell'*Iliade*, quando le esortazioni dei suoi cari a rientrare in città ed evitare Achille trovano come ostacolo insuperabile ἰαῖδώς, la «vergogna» – la centralità del giudizio sociale che ha portato a chiamare quella omerica appunto una 'civiltà di vergogna'. La deontologia omerica ha peraltro varcato invariata i confini dell'età classica, e lo stesso Eteocle aveva evocato Ἄισχύνη, personificazione divinizzata della vergogna, come il valore essenziale appartenente al difensore tebano della prima porta, Melanippo (vv. 409-410)²⁸; ora in forma laica e concreta torna ad evocarla per sé (vv. 683-685):

Se si deve sopportare un male, che sia senza vergogna: questo è il solo guadagno tra i morti. Non potrai mai dire che vi sia gloria nelle azioni vili (κακῶν) e infami²⁹.

Che Eteocle sia inconfutabile, si legge nello sconcerto perfino terminologico del Coro, che a v. 688 definisce κακόν (nel senso di «sbagliato») la decisione di affrontare Polinice; poi adotta l'uso aristocratico di κακός come «vile», negando che esso possa applicarsi a Eteocle se questi salvaguarderà la propria vita (vv. 698-699)³⁰, e infine capitola sul piano

²⁶ In questo senso non riesco ad appassionarmi alla disputa concernente il momento in cui la scelta dei difensori è stata effettuata, se «in tempo reale», o in precedenza *extra scaenam* e in esecuzione del proposito manifestato ai vv. 282-284 (come a ogni modo preferisco): concordo con WINNINGTON-INGRAM 1977, p. 11: «It does not make all that difference whether Eteocles takes his decision now or then, for when we come to the seventh gate, his position is the same and equally fatal».

²⁷ Cfr. POHLENZ [1954] 1978², p. 115; ADKINS 1982, p. 56.

²⁸ L' analogia è discussa da ZEITLIN 1982, pp. 147-148, ma forzatamente trasformata in opposizione.

²⁹ Stupisce che LUPAŞ, PETRE 1981 *ad loc.* giudichino queste «formules abstraites d'une rhétorique du discours publique».

³⁰ Quasi inutile ricordare che l'opposizione fra il Coro portatore del narcisismo originario e

assiologico, rinunciando all'onore e contrapponendogli il successo, con la frase: «Il dio onora anche una vittoria vile (v. 716 κακήν)»³¹. Peraltro questa frase segna la dissociazione definitiva dall'etica eroica che è propria e organica a Eteocle, il quale infatti risponde: «Un guerriero non può accettare queste parole» (v. 717).

Possiamo dunque concludere che Eteocle risponde insieme alle istanze opposte della polis e del *ghenos* attraverso il dovere indefettibile che lo lega alla prima e la fatalità implacabile che lo lega al secondo.

Ma ciò che più importa sottolineare, a mio parere, è la disposizione psichica fortemente unitaria che sovrintende a tutti i suoi comportamenti e che si potrebbe approssimativamente indicare col termine filosofico di *realismo*, inteso peraltro in un'accezione sofisticata che attraverso la conoscenza della realtà definisce la presenza umana secondo la fondamentale distinzione fra quanto in essa è modificabile dall'uomo (come la guerra intesa come confronto di tecniche e competenze) e ciò che non lo è (come la condanna pronunciata dagli dèi sui discendenti di Laio). Solo rispetto a questa distinzione potrà chiamarsi 'positivo' l'atteggiamento di Eteocle nella difesa di Tebe, e 'negativo' quello verso il fratricidio – nel senso cioè che Eteocle non può sottrarsi.

Ma sia nell'uno sia nell'altro caso, cifra definitoria del personaggio è un lucido rifiuto delle costruzioni immaginarie che mistificano il reale, degli inganni e autoinganni.

Abbiamo seguito con qualche dettaglio lo smontaggio che Eteocle opera dell'inganno e autoinganno consolatorio con cui il Coro prova ad aprire spiragli di variabilità nell'invariabile (sia fatale che etico-politico), ma è venuto il momento di ricordare che il conflitto con il Coro nella prima parte è tutto volto a smontare un autoinganno invece fobico e angosciante, che trasforma in panico la minaccia rappresentata dall'invasione nemica, con un errore opposto e simmetrico a quello relativo al fratricidio: viene cioè trattato come fatalità irrimediabile e paralizzante quello che è un risolvibile problema di strategia.

I terrori del Coro, altrettanto infondati delle sue speranze, vengono repressi da Eteocle con molta maggior violenza perché in quel caso la costruzione psichica non resta nella futilità del circuito autistico, ma acquista paradossalmente realtà attraverso il danno sociale del contagio: con la loro angoscia urlata, con l'attualizzazione del terrore in opprimenti immagini di distruzione, il Coro rischia di fiaccare nei concittadini la capacità di combattere, «e apportate ai forestieri il maggiore dei benefici, e noi ci troviamo devastati dal di dentro, per opera di noi stessi» (vv. 193-194);

il protagonista ligio a gerarchie diverse è un'invariante della cultura tragica.

³¹ La contraddizione è segnalata da HUTCHINSON 1985 *ad loc.*, ma minimizzata con l'assunto che «the purpose of the line is to draw forth Eteocles' response».

e poi alla preghiera «O dèi della città, fate che non ci tocchi la schiavitù», la risposta è: «Siete voi che rendete schiave voi stesse, e me, e tutta la città» (vv. 253-254). Di fatto, il comportamento del Coro ostacola l'intervento funzionale a ribattere le mosse del nemico. Prima di adempiere a questa necessità, Eteocle la rappresenta al Coro in forma sarcastica, ispirandosi a un paragone che chiama in causa gli aspetti motori, anziché quelli verbali e in genere sonori del panico (vv. 208-210):

Ebbene? Forse che un marinaio, quando la nave è vessata dai flutti marini, ha mai trovato l'espedito giusto per salvarsi scappando da poppa a prua?

Eteocle dunque accusa le donne di quel vero e proprio reato che, ben noto anche alle situazioni belliche del Novecento³², in esso ha preso il nome di 'disfattismo', e non è stato trattato dalle corti marziali dell'epoca con minore severità di quella da lui manifestata.

L'aspetto più delicato della disputa riguarda le preghiere agli dèi. Eteocle ne dichiara l'ovvia liceità (v. 236 «Non vi proibisco davvero di onorare la stirpe degli dèi»), ma sottolinea come l'appello alla divinità, inteso come risposta totalizzante all'angoscia e non accompagnato dalla partecipazione attiva al progetto della propria salvezza, assuma le caratteristiche irrazionali dell'angoscia medesima, e come tale possa essere addirittura contrapposto all'integrazione sociale: quella che il capo carismatico, espressione di una monarchia mitica che in quanto tale il pubblico ateniese poteva accettare, definisce col termine di *πειθαρχία* («obbedienza»):

Badate bene, invocando gli dèi, a non prendere il partito sbagliato. È l'obbedienza – dice il proverbio – che è la madre del successo e la sposa del salvatore (vv. 223-225).

Questa asimmetria che rende ben conto della fatica del vivere umano, per cui, come abbiamo visto, l'odio degli dèi è sufficiente a fondare il destino indipendentemente dall'atteggiamento umano, ma il favore divino per trasformarsi in successo richiede invece la cooperazione dell'uomo, è costata a Eteocle un sospetto di empietà del tutto fuori luogo³³.

Vero è invece che se la durezza è giustificata³⁴, risulta sgradevole la sua generalizzazione in termini di misoginia: il principio stabilito da

³² Un inquietante richiamo alla contemporaneità è in MURRAY 1940, p. 136.

³³ Giuste osservazioni su questo punto in VON FRITZ 1962, p. 217; CAMERON 1970, pp. 99-100; BROWN 1977, pp. 300-301, e soprattutto ADKINS 1982, pp. 40-41, che giustamente nota come solo il modo di pregare distingua Eteocle dal Coro: conserva invece dubbi THALMANN 1978, p. 52.

³⁴ La più netta affermazione in questo senso è quella di OTIS 1960, p. 158.

Ettore con tenerezza sia pure perentoria che «la guerra è affare da uomini» (*Il. VI* 492), principio che resterà inalterato finché non lo capovolge Aristofane nella sua *Lisistrata*, e proprio nel capovolgerlo rende testimonianza del suo immenso radicamento sociologico, è inasprito con una formula di esclusione destinata a diventare proverbiale (v. 232 «Il vostro compito è tacere e restare a casa»³⁵), e quel che è peggio accompagnato da una demonizzazione che arriva a definire le donne un'infelice invenzione di Zeus: altrettanto faranno due personaggi euripidei, Giasone e Ippolito, di cui solo il primo è screditato. La storicizzazione che il confronto ci impone si completa con l'osservazione che per la prima volta ci troviamo di fronte a un'opposizione fra i due sessi intesa come opposizione tra ragione ed emotività, che resterà anch'essa tradizionale.

È da notare che la misoginia di Eteocle irrita noi assai più delle dirette destinatarie, che riconoscono le ragioni del re, e gli serbano affetto e rispetto³⁶: certo la loro acquiescenza colora a tinte anche più fosche il quadro sociologico della subalternità femminile, ma d'altro canto toglie ogni dubbio sull'orientamento simpatetico che la tragedia convoglia *senza soluzioni di continuità* a favore di Eteocle.

Peraltro, che la dimensione misogina non sia quella determinante, e operi anzi solo come fattispecie della critica contro l'irrazionalità, è dimostrato da un'altra polemica condotta dal medesimo Eteocle, destinata a non suscitare nessuno sconcerto perché condotta contro il nemico, smontando la minaccia costituita da ognuno degli assalitori, in una spettacolosa esibizione di forza intellettuale che rivela in Eteocle il degno figlio di Edipo e può definirsi come un'anticipazione mentale e discorsiva della battaglia, capace di prefigurarne gli esiti³⁷. La controparte è ancora l'inganno e l'autoinganno, che però portano i tratti specifici della virilità in modo ancora più univoco di quanto la paura e l'illusione portino i tratti della femminilità: si tratta infatti della tradizione omerica del «vanto» (εὔχος, κόμπος), per cui la capacità funzionale del guerriero non è costituita solo dalla sua abilità, ma si estrinseca attraverso un apparato autorappresentativo e autoaffermativo, che comprende la citazione della propria genealogia, la proclamazione delle proprie intenzioni aggressive e la loro cristallizzazione comunicativa attraverso l'insegna istoriata sulle armi e portata sul campo di battaglia.

Questo apparato è irrimediabilmente irrazionale, nel senso già usato prima, di non rispondenza alla realtà: esso infatti definisce in termini vittoriosi *ogni* combattente, mentre *ogni* scontro ha un vinto e un vincitore,

³⁵ I versi immediatamente precedenti rivendicano alla competenza maschile anche la gestione delle pratiche religiose: non siamo più nella situazione di *Il. VI* 269-311, dove Ecuba guida la grande preghiera pubblica delle matrone ad Atena.

³⁶ Senza per questo autorizzarci a una psicanalizzazione sommaria, di cui Giocasta è il troppo prevedibile bersaglio (cfr. CALDWELL 1973).

³⁷ Concordo su questo punto con CENTANNI 1995, p. 29.

la sola deroga essendo quella tristissima che si applica al duello tra i figli di Edipo, di avere nessun vincitore e due sconfitti.

In termini di struttura tematica della tragedia, è anche chiaro che la demistificazione della iattanza militare del nemico compiuta da Eteocle è complementare e funzionale all'esorcizzazione della paura del Coro: essa conferma infatti che il nemico non è temibile nei termini di angoscia assoluta che la sua, altrettanto assoluta, autoaffermazione è volta a suscitare, bensì affrontabile in una lotta a cui sono pertinenti soltanto le abilità umane e le loro motivazioni, vale a dire i valori interiorizzati che le sostengono. E se le abilità dei Tebani non hanno minor titolo all'autoaffermazione di quelle dei nemici, i loro valori – i valori di chi difende «la città e gli altari degli dèi indigeni, perché non sia cancellato l'onore a loro dovuto, i figli e la terra madre, dolcissima nutrice» (vv. 14-16) – sono senz'altro prevalenti. In questo modo indiretto Eteocle riesce infatti a ottenere che l'angoscia del Coro, senza spegnersi del tutto, venga temperata da una speranza avvertita come concreta.

Oltre e più della vanteria verbale, che viene attaccata a proposito di Capaneo (vv. 438-443) e di Partenopeo, quando Eteocle bolla le sue minacce come «lingua disgiunta dai fatti» (v. 556), sotto accusa è il mezzo comunicativo iconico, l'insegna. Quando il messaggero gli ha descritto quella di Tideo, Eteocle risponde con un rifiuto che ha valore generale, anche se non impedirà di discutere in dettaglio il merito di questa e di ognuna delle altre insegne (vv. 397-398):

Nessun ornamento di quell'uomo può farmi paura; i segni (σήματα) non hanno capacità di produrre ferite. Senza la lancia non mordo- né pennacchi né sonagli.

Come le fantasie di liberazione dal destino, come gli inutili lamenti e terrori, i σήματα vengono confinati all'universo della soggettività, con in più una punta di scherno che fa pensare all'Aristofane degli *Acarnesi*, alla terminologia simile con cui il poeta comico attaccherà la vacuità del militarismo ateniese.

L'analisi puntuale e serrata delle insegne è guidata dal principio che l'insegna, soggettivamente pensata come significante univoco di forza e di vittoria, può essere a ugual titolo interpretata come veicolo di significati opposti. Ad esempio, l'insegna dell'arrogante Tideo rappresenta la notte, cioè una minaccia di morte, secondo un'associazione anch'essa destinata a permanere in tutti gli ambiti culturali; ma è fin troppo facile l'insinuazione in risposta di Eteocle, che cioè la notte-morte potrebbe essere non quella che l'assalitore pensa di imporre al nemico, ma quella che il nemico potrebbe imporre a lui. Sull'altro fronte non un simbolo ambiguo, ma il sostegno di valori univocamente riconosciuti avvalora

l'avversario di Tideo, Melanippo: Αἰσχύνη, il «suggello», già prima citato, della convivenza sociale, e Δίκη, la Giustizia di chi è assalito a torto, e che guida il guerriero «perché tenga lontano dalla terra madre la lancia nemica» (v. 416).

Che Δίκη possa essere a sua volta un significante ambiguo, rivendicabile da ambedue le parti con la stessa cecità della fede nella propria vittoria, questo è così poco impossibile che si realizza nell'insegna del nemico principale, il fratello Polinice, che viene presentato per ultimo, come sappiamo: sul suo scudo è rappresentata proprio Dike che promette di riportare Polinice nella città e nel ruolo che gli sono dovuti. Ma in questo caso troppo pericoloso sarebbe per Eteocle limitarsi a svuotare di senso l'icona rimandando alla sua natura di icona o alla sua ribaltabilità a danno di chi la esibisce; c'è bisogno che il segno venga esplicitamente dichiarato bugiardo, perché tra Polinice e la Giustizia c'è, a detta di Eteocle, perfetta incompatibilità (vv. 659-671):

Presto sapremo a quale esito lo condurrà la sua insegna, se davvero lo ricondurranno in patria le lettere sbalzate in oro che sullo scudo ribollono dei suoi vaneggiamenti. Certo se la Giustizia, la vergine figlia di Zeus, assistesse i suoi atti e i suoi intenti, questo potrebbe essere: ma mai, da quando fuggì dall'oscuro grembo materno, da quando crebbe e raggiunse la giovinezza, e la barba gli si infoltì sul mento, mai la Giustizia degnò di rivolgere a lui il suo sguardo: non credo certo che gli starà accanto adesso, per la rovina della patria. Sarebbe giustamente falso il suo nome di Giustizia, se stesse dalla parte di un uomo capace di tutto.

Vediamo dunque che mentre l'autorappresentazione non può essere definita vera, perché appartiene appunto al regime delle rappresentazioni, può essere invece definita falsa nel caso in cui i suoi dati di partenza discordino in maniera conclamata da quelli della realtà – in questo caso con la condanna di Polinice che nella tragedia, lo abbiamo visto, non è una posizione di parte, ma una certezza acquisita³⁸.

Dopo lo scudo di Tideo, troviamo subito ripetuto lo schema che muta senso e direzione alla simbologia aggressiva: Capaneo infatti porta sullo scudo «un uomo nudo che porta del fuoco e proclama in lettere d'oro: "brucerò la città"» (vv. 433-434). Ma Capaneo, ribatte Eteocle con facile profezia, verrà invece bruciato lui dal fuoco di Zeus, il fulmine. Le insegne di altri due guerrieri sono invece esposte a confutazione perché rappresentano mostri terrificanti sì, ma che la tradizione mitologica vuole sconfitti. Ippomedonte porta sullo scudo Tifone, il nemico di

³⁸ Per il mutamento della prospettiva che si attua nella critica a Polinice rispetto alle precedenti, cfr. CAMERON 1970, pp. 117-118, che vi ravvisa il fallimento ermeneutico di Eteocle.

Zeus, e basterà dunque contrapporgli un guerriero che sullo scudo porta la pia e conformista immagine di Zeus perché il messaggio minaccioso sia, ancor meglio che neutralizzato, capovolto. Il giovane arcade Partenopeo, figlio di Atalanta, ha invece per insegna la Sfinge: un messaggio aggressivo diretto in quanto richiama la nemica di Tebe, responsabile di tanti lutti nella città quanti l'arrogante nemico si augura a sua volta di provocare. La sorte della Sfinge è omologabile a quella di Tifone, ma è difficile farsi un'idea più precisa del livello di sottigliezza e raffinatezza cui può giungere l'arte di Eschilo che dalla preziosa reticenza per cui vengono censurate la rievocazione della fine della Sfinge e il nome del suo vincitore, Edipo, il padre incestuoso e nemico implacabile: Eteocle si limita a designare l'avversario di Partenopeo – fratello di quello di Ippomedonte, se il parallelismo avesse bisogno di essere ancora sottolineato – e ad affermare la certezza che egli saprà impedire all'immagine della Sfinge di penetrare in città.

Ma il vertice intellettuale della grande scena delle designazioni sta nella presentazione di Eteoclo, figlio di Ifi e fratello di Evadne, la moglie di Capaneo: la vicinanza del suo nome a quello del protagonista è imbarazzante nelle recite moderne della tragedia, mentre, con buona pace di uno stuolo di critici di varie tendenze (simbolismo, semiotica, psicanalisi ecc.) non è portatrice di nessun fattore semantico:

Il suo scudo è raffigurato in modo ragguardevole: un uomo armato, salendo i gradini di una scala, si accosta alla roccaforte nemica con l'intenzione di devastarla (vv. 466-467).

Risponde Eteocle, dopo avere designato come suo avversario il figlio di Creonte Megareo che, come l'avversario di Tideo, Melanippo, risale al nucleo originario di Tebe, gli Sparti, vale a dire «i seminati», nati dai denti di un mitico drago sepolti nel terreno:

O morrò pagando alla terra il debito di averlo cresciuto, oppure catturerà due uomini e la città effigiata sullo scudo, e ne farà un trofeo per adornare la casa di suo padre (vv. 477-479).

Consideriamo che l'icona di Eteoclo è la più fedele, la più minacciosamente vicina alla realtà che si possa immaginare: il guerriero effigiato sullo scudo rappresenta con ogni evidenza lo stesso Eteoclo, e la città rappresenta Tebe. Forse per questo motivo la risposta di Eteocle, che attinge un fine dimostrativo identico agli altri casi, l'innocuità cioè dell'insegna in quanto irrealistica, lo attinge però attraverso un percorso singolare, che è quella che viene chiamata «dimostrazione per assurdo». Essa procede in questo modo: ammettiamo che ci sia coincidenza tra le immagini e le cose al livello più alto, vale a dire che le immagini

siano cose: in tal caso la raffigurazione del guerriero è un guerriero, e la raffigurazione della città è una città. I guerrieri diventano dunque due, giacché Eteocle si rispecchia e reduplica nell'immagine che occupa il suo scudo; ma se appartengono alla realtà e non alla rappresentazione, rientrano nell'incertezza e nell'instabilità che tutte le culture attribuiscono alla realtà della condizione umana – tanto più la cultura greca classica, che ha elaborato in maniera insuperabile e messo al suo centro il concetto dell'alternanza. Potranno dunque essere insieme, l'uomo e l'effigie, sconfitti e catturati. Ancora più bizzarro è l'esito dell'ontologizzazione della città istoriata, in forza della quale essa non è più «figura» di Tebe assediata, e viene anche svincolata dal contesto narrativo che la definiva come controparte ostile del guerriero assediante. Assieme ad esso, e assieme allo scudo che contiene entrambe le immagini, essa può dunque diventare preda del nemico, e gli consente addirittura di cambiare l'ottica da assalito in assalitore, un mutamento al quale Ettore, nell'*Iliade*, attribuiva enorme importanza – se tutto questo non fosse semplicemente una fantasia che mostra, con prova per assurdo, l'infondatezza della fiducia riposta nelle immagini³⁹.

La visione del mondo di Eteocle, che gli consente di ridimensionare la presunzione nemica, così come di prevalere sull'emotività del Coro, è dunque la funzione che marca il protagonismo in maniera esclusiva: non è però rappresentata come idiosincrasia isolata. E questo non solo per le sue capacità argomentative, che producono in tutti i casi l'effetto retorico della persuasione, ma per la presenza di un parallelismo inquietante e affascinante con Anfiarao. Di costui sappiamo già che il giudizio disinteressatamente espresso su Polinice e sulla guerra da lui sollevata è identico a quello che ne dà Eteocle, controparte interessata; coincidenza non più rilevante di quella che riguarda, appunto, la relazione tra immagine e realtà, che in Anfiarao assume addirittura il valore di un principio morale e filosofico:

Non c'è insegna nel cerchio del suo scudo. Preferisce infatti non sembrare il migliore, ma esserlo (vv. 591-592).

A fare di Anfiarao un autentico doppio di Eteocle⁴⁰, o forse sarebbe meglio dire quel fratello d'elezione che occupa il vuoto doloroso lasciato

³⁹ BERNADETE 1968, p. 8 e ZEITLIN 1978, p. 76, attribuiscono a Eteocle la confusione fra immagine e realtà. Corretta invece la nota *ad loc.* di HUTCHINSON 1985 («affects to treat symbols as realities»); di «socratic whimsy» parla ROSENMEYER 1962, p. 69.

⁴⁰ Cfr. AVEZZÙ 2003, p. 74. La sovrapposizione con Eteocle è tale da non poter essere negata, ma solo sminuita o «interpretata» da parte della critica pregiudizialmente sfavorevole a Eteocle: così, ZEITLIN 1982, p. 207, parla di una «parodia» che Eteocle rappresenterebbe nei confronti del saggio indovino, e allo stesso modo OTIS 1960, p. 169, gli attribuisce «angry defiance» contrapposta alla «pious resignation» dell'altro.

dal fratello-nemico, quest'affinità si coniuga con una posizione anch'essa sovrapponibile rispetto alla fine che li aspetta, e di cui sono entrambi consapevoli⁴¹: l'uno per competenze professionali, l'altro per il carattere vincolante e necessario dell'appartenenza al *ghenos* condannato. E come Eteocle vedeva nella buona fama e nell'assenza di vergogna il solo «guadagno» della sua morte, così Anfiarao concludeva in questi termini la sua critica a Polinice (vv. 587-589):

Quanto a me, l'indovino, ingrasserò queste zolle, sepolto sotto terra nemica. Ma quella che mi aspetto non è una morte disonorevole*.

⁴¹ Al contrario, OTIS 1960, p. 169; THALMANN 1978, pp. 117-119 e LUPAŞ, PETRE 1981 *ad* vv. 587-589, attribuiscono ad Anfiarao ma non a Eteocle la capacità di prevedere il proprio destino: se nei *Sette* fosse pertinentizzata, come non è, la versione del mito che prevedeva la divinizzazione di Anfiarao testimoniata anche in *Soph. El.* 838-839, secondo cui l'indovino, inghiottito dalla terra assieme al suo carro, «sottoterra vive e regna» (ROSE 1957 *ad* vv. 587-588; FROIDEFOND 1977, p. 211, e soprattutto MOREAU 1976) dovremmo dire addirittura il contrario, perché la *Stimmung* dei vv. 587-589 è interamente disforica.

* Ho discusso proficuamente l'argomento di questo lavoro con l'amico Franco Maltomini.

ENGLISH ABSTRACT

Eteocles, the protagonist of Aeschylus' Seven against Thebes, is the first character of the whole Greek theatre to be defined as an individual being, since he belongs both to ghenos and polis, two collective entities that have two opposite destinies. The distinguishing feature of Eteocles' personality is his realism, that consists in demystifying several deceits and self-deceits: the ones that provoke panic in war, the ones expressing the warriors' boasting, and finally the ones fostering the illusion that fate can be contrasted.



KEYWORDS

Aeschylus – Eteocles – Character – Destiny – Freedom.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADKINS 1982

Arthur H. Adkins, *Divine and human values in Aeschylus' Seven against Thebes*, «Antike und Abendland», 18, 1982, pp. 32-68.

AVEZZÙ 2003

Guido Avezù, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia, Marsilio, 2003.

BERNADETE 1968

Seth Bernadete, *Eteocles' interpretation of the shields*, «Wiener Studien», n.s., 2, 1968, pp. 5-17.

BROWN 1977

Andrew L. Brown, *Eteocles and the Chorus in the Seven against Thebes*, «Phoenix», 31.4, 1977, pp. 300-318.

BURNETT 1973

Anne P. Burnett, *Curse und dream in Aeschylus' Septem*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 14, 1973, pp. 343-368.

CALDWELL 1977

Richard S. Caldwell, *The Misogyny of Eteocles*, «Arethusa», 6, 1977, pp. 197-231.

CAMERON 1964

Howard D. Cameron, *The debt to earth in the Seven against Thebes*, «Transactions of the American Philological Association», 95, 1964, pp. 1-8.

CAMERON 1970

Howard D. Cameron, *The power of Words in the Seven against Thebes*, «Transactions of the American Philological Association», 101, 1970, pp. 95-118.

CENTANNI 1995

Monica Centanni (a c. di), *Eschilo. I sette contro Tebe*, Venezia, Marsilio, 1995.

CROISSET [1928] 1965

Maurice Croiset, *Eschyle. Études sur l'invention dramatique dans son théâtre*, Paris, Les Belles Lettres, [1928] 1965.

DELCOURT 1932

Marie Delcourt, *Le rôle du chœur dans les Sept devant Thèbes*, «Antiquité Classique», 1, 1932, pp. 25-33.

FERRARI 1972

Franco Ferrari, *La decisione di Eteocle e il tragico dei Sette contro Tebe*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, vol. II.1, 1972, pp. 141-171.

VON FRITZ 1962

Kurt von Fritz, *Die Gestalt des Eteokles in Aeschylus' Sieben gegen Theben*, in *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, de Gruyter, 1962, pp. 193-226.

FROIDEFOND 1977

Christian Froidefond, *La double fraternité d'Étéocle e Polynice (Les Sept contre Thèbes v. 576-579)*, «Revue des Études Grecques», 90, 1977, pp. 211-222.

GAGARIN 1976

Michael Gagarin, *Aeschylean Drama*, Berkeley, University of California Press, 1976.

GOLDEN 1964

Leon Golden, *The character of Eteocles and the meaning of the Septem*, «Classical Philology», 59, pp. 79-89.

HUTCHINSON 1985

Aeschylus, *Septem contra Thebas*, in Grigory O. Hutchinson (ed.), *Aeschylus*, Oxford, Oxford University Press, 1985.

KIRKWOOD 1969

Gordon M. Kirkwood, *Eteocles Oiakostrophos*, «Phoenix», 23, 1969, pp. 9-25.

KITTO 1954

Humphrey D. F. Kitto, *Greek Tragedy*, London, Routledge, 1954.

LESKY 1961

Albin Lesky, *Eteokles in den Sieben gegen Theben*, «Wiener Studien», 74, 1961, pp. 5-17.

LESKY 1966

Albin Lesky, *Decision and responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, «Journal of Hellenic Studies», 86, 1966, pp. 78-85.

LUPAȘ, PETRE 1981

Liana Lupaș, Zoe Petre, *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, București-Paris, Editura Academiei-Les Belles Lettres, 1981.

MALTOMINI 1974a

Franco Maltomini, *Eschilo, Sette a Tebe 653-719*, «Maia», n.s., 26, 1974, pp. 231-243.

MALTOMINI 1974b

Franco Maltomini, *La «necessità» nella decisione di Eteocle*, «Annali della Scuola Normale di Pisa», s. III, vol. IV.4, 1974, pp. 1265-1279.

MALTOMINI 1976

Franco Maltomini, *La scelta dei difensori delle sette porte nei Sette a Tebe di Eschilo*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 21, 1976, pp. 65-80.

MOREAU 1976

Alain Moreau, *Function du personnage d'Amphiaraos dans les Sept contre Thèbes: le blason en abyme*, «Bulletin de l'Association G. Budé», 2, 1976, pp. 158-181.

MURRAY 1940

Gilbert Murray, *Aeschylus, the Creator of Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1940.

OTIS 1960

Brooks Otis, *The unity of the Seven against Thebes*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 3, 1960, pp. 153-174.

OWEN 1952

Eric T. Owen, *The Harmony of Aeschylus*, Toronto, Clarke, Irwin & Co., 1952.

PATZER 1958

Harald Patzer, *Die dramatische Handlung der Sieben gegen Theben*, «Harvard Studies in Classical Philology», 63, 1958, pp. 97-119.

PERROTTA 1931

Gennaro Perrotta, *I tragici greci*, Bari, Laterza, 1931.

POHLENZ [1954] 1978²

Max Pohlenz, *La tragedia greca*, [*Die griechische Tragödie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1954], trad. di Maria Bellincioni, Paideia, Brescia 1978².

REGENBOGEN 1933

Otto Regenbogen, *Bemerkungen zu den Sieben gegen Theben des Aischylos*, «Hermes», 68, 1933, pp. 51-69.

ROSE 1957,

Herbert J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam, Nord Hollandsche Uitgevershuis, 1957.

ROSENMEYER 1962

Thomas Rosenmeyer, *Seven against Thebes. The tragedy of War*, «Arion», 1, 1962, pp. 48-78.

SMITH 1969

Ole L. Smith, *The father's curse; some thoughts on the Seven against Thebes*, «Classica et Mediaevalia», 30, 1969, pp. 27-43.

SMYTH 1969²

Herbert W. Smyth, *Aeschylean Tragedy*, New York, Biblio & Tannen, 1969².

SNELL [1928] 1969

Bruno Snell, *Eschilo e l'azione drammatica [Aischylos und das Handeln im Drama]*, Leipzig, Dieterich, 1928], trad. di Dario Del Corno, Milano, Lampugnani Nigri, 1969.

SOLMSEN 1937

Friedrich Solmsen, *The Erinys in Aeschylus' Septem*, «Transactions of the American Philological Association», 68, 1937, pp. 197-211.

SOMMERSTEIN 2010

Alan H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, London, Duckworth, 2010.

THALMANN 1978

William G. Thalmann, *Dramatic Art in Aeschylus' Seven against Thebes*, New Haven-London, Yale University Press, 1978.

VERNANT, VIDAL-NAQUET [1973] 1976

Jean-Paul Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia [Mythe et tragédie en Grèce ancienne]*, Paris, Maspéro, 1973], trad. di Mario Rettori, Torino, Einaudi, 1976.

WILAMOWITZ 1914

Ulrich F. W. E. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos-Interpretationen*, Berlin, Weidmann, 1914.

WINNINGTON-INGRAM 1977

Reginald P. Winnington-Ingram, *Septem contra Thebas*, «Yale Classical Studies», 25, 1977, pp. 1-45.

WOLFF 1958

Erwin Wolff, *Die Entscheidung des Eteokles in den Sieben gegen Theben*, «Harvard Studies in Classical Philology», 63, 1958, pp. 89-95.

ZEITLIN 1982

Froma Zeitlin, *Under the Sign of the Shield. Semiotics and Aeschylus' Seven against Thebes*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1982.

Un movimento di Cassandra nell'Agamennone*

L' intervento di Cassandra (Ag. 1072-1330) nel quarto episodio dell'Agamennone di Eschilo (458 a.C.) occupa drammaturgicamente lo spazio che separa il carro su cui la prigioniera è stata condotta in scena dalle porte del palazzo degli Atridi. Il volontario procedere della veggente oltre la soglia è scandito da (almeno) un momento di arresto¹, a seguito del quale il coro di vecchi Argivi interroga il personaggio sulle ragioni della sua spaventata esitazione: τί δ' ἐστὶ χρῆμα; τίς σ' ἀποστρέφει φόβος; (Ag. 1306)².

Precisando il risultato dell'azione in termini di modalità cinetica (“repulsione”, “allontanamento” come “voltarsi/essere voltati indietro”)³, il verbo impiegato dal coro per registrare il movimento di Cassandra pare restituire una plausibile indicazione di mimica scenica: segnale d'ingresso nell'ultimo momento di chiaroveggenza, la torsione produrrebbe un «improvviso voltafaccia»⁴ del *prosopon*, già rivolto verso l'apertura della *skene*⁵, che andrebbe a interpellare *vis à vis* lo sguardo degli spettatori.

* Desidero ringraziare Anna Beltrametti, Marilena Gorrini, Maurizio Harari, Francesco Caparrotta per il loro esemplare insegnamento in contenuti e metodo; ringrazio inoltre Françoise Frontisi-Ducroux e François Lissarrague per aver discusso specifiche questioni affrontate nell'articolo.

¹ Le soluzioni variano dalle due, se non tre pause di WILAMOWITZ 1914, *Actiones in Ag.* 1306, 1315, 1322 all'unica interruzione proposta in WEST 1991. Lo *status quaestionis* è affrontato in JUDET DE LA COMBE 2001, p. 568.

² Le citazioni dell'Agamennone seguono PAGE 1972. Analisi esemplare dell'episodio in TAPLIN 1977 e MAZZOLDI 2001, pp. 180-218.

³ Cfr. DELG, s.v. στρέφω.

⁴ MAZZOLDI 2001, p. 214. Cfr. DENNISTON, PAGE 1957, p. 189, in Ag. 1305. Da notare come solo quattro delle quindici attestazioni di ἀποστρέφειν nella letteratura tragica siano esplicitamente legate a movimenti del volto e/o degli occhi: Eur. *Hel.* 78 (Elena interroga Teucro sul suo ritrarsi da lei – μ' ἀπεστράφης – successivo alla visione della donna da parte di questi ai vv. 65-67; l'idolo di Artemide ruota su sé stesso – βρέτας τὸ τῆς θεοῦ πάλιν ἔδρας ἀπεστράφη – e serra le palpebre – ὄψιν δ' ὀμμάτων ξυνήρμωσεν); Eur. *Med.* 1147-1149 (la figlia di Creonte nasconde gli occhi – προῦκαλύψατ' ὄμματα – e volge indietro il viso – ἀπέστρεψ' ἔμπαλιν παρηίδα – alla vista dei figli di Medea); *ibid.* 1174-1175 (a rovesciarsi indietro sono le pupille degli occhi della principessa corinzia avvelenata – ὀμμάτων τ' ἄπο κόρας στρέφουσιν). Citazioni da DIGGLE 1991-1994. Sull'effettiva realizzabilità scenica, si veda e.g. il movimento *ad loc.* della Cassandra mascherata nell'Agamemnon, primo atto dell'*Oresteia* curata da Peter Hall (London, National Theatre 1981; Channel 4, 1983).

⁵ Il pronome deittico – in merito FRAENKEL 1950, p. 602 – che accompagna l'allocuzione alla porta in Ag. 1291 (Κασσ. Αἰδοῦ πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω) può ragionevolmente sottendere disposizione prossemica e gestualità concordi.

Il confronto con un esempio iconografico permette di ampliare lo statuto denotativo contingente di questa breve porzione di partitura gestuale, attraverso connotazioni semiotiche che riconducono all'ambito sensoriale della vista, primario per l'indovina, come attesta la frequenza di occorrenze lessicali otticamente rilevanti nell'episodio tragico.

La scena che figura sul lato B di una *kylix* attica a figure rosse rinvenuta a Tarquinia e datata attorno al 485 a.C.⁶, secondo una delle più accreditate interpretazioni mostrerebbe il ritorno alla corte troiana di Paride, accolto dai familiari⁷ (tav. 1, des.). Tra gli astanti si distingue la prima figura a sinistra, identificata con la profetica figlia di Priamo: gli avambracci scoperti e sollevati, i palmi delle mani rivolti verso l'alto, segni di profonda partecipazione emotiva, prevedendo la rovina di Troia, Cassandra orienta frontalmente il busto e il volto verso quanti osservano la scena, secondo lo schema iconografico dell'*apostrophè*.

Assumendo come ipotesi operativa l'analogia tra la frontalità della Cassandra dipinta e l'ἀποστρέφειν mimico-prosemico della Cassandra scenica, è possibile provare ad approfondire alcune peculiarità drammaturgiche del personaggio eschileo proprio alla luce del corollario di implicazioni semiotiche dell'*apostrophè*, sintetizzabili in due funzioni principali: "isolamento comunicativo" e "interpellazione attiva"⁸.

Il mancato allineamento sul medesimo asse visivo codificato sulla coppa realizza il «désengagement» della veggente «par rapport à son environnement iconique»⁹. Come la figura dipinta è isolata, estranea all'interazione viva che circonda le altre, in rigoroso profilo, così il personaggio teatrale è caratterizzato da un iniziale rifiuto a prender parte a processi comunicativi e, all'occorrere degli accessi mantici, da ciclici scollamenti rispetto al contesto spazio-temporale, alle coordinate narrative e dialogiche in cui si trova¹⁰; si leggano in tal senso i riferimenti a

⁶ Pittore di Brygos (attr.), Museo Archeologico Nazionale Tarquiniense RC 6846. Principali riferimenti: CVA Tarquinia I (1955), IIII, pp. 4-5, tavv. 4, nrr. 1-2; 5, nrr. 1-2; ARV² 3694; FERRARI 1988, nr. 41, tavv. 71-73; BAPD nr. 203903.

⁷ Così, tra gli altri, LIMC 1981^a nr. 16*, KORSHAK 1987, nr. 230, ill. 73, LIMC 1994 nr. 16*. Una rassegna delle varie ipotesi succedutesi, cui si somma la lettura dell'autore, in SHAPIRO 1990. A parziale completamento si aggiungano NSC, 1879, p. 11 (Luigi Dasti); DAVREUX 1942, pp. 117-118; MEZZADRI 1993; STRAWCZYNSKI 2003, pp. 18-19.

⁸ Fondamentale, in merito, la bibliografia di Françoise Frontisi-Ducroux, cui si deve anche la definizione terminologica della questione, a partire dal recupero di *apostrophè*; in ultimo, FRONTISI-DUCROUX 2012², in partic. pp. 189 sgg.

⁹ FRONTISI-DUCROUX 2012², p. 253.

¹⁰ Fino al manifestarsi dell'invasamento, Cassandra resta in silenzio – condizione «funzionale all'estasi» (MAZZOLDI 2001, p. 184, n. 286) – davanti alle richieste di interlocuzione di Clitemnestra e del Coro (Ag. 1035-1072). Sul rapporto tra la presenza/assenza di contatto visivo e la costituzione/rottura dell'interazione nei testi teatrali e nelle pitture vascolari, chiarificatore RIZZINI 1998, pp. 89-105 (in partic. 95, 97 n. 29, 104). Ciò sembra riguardare, oltre alla qui discussa, anche quattro attestazioni sofoclee su cinque (OT 326, 431; OC 1272, 1403) e quattro attestazioni euripidee su otto (Hel. 78; IT 801; Med. 1147-1148; Or. 720) di ἀποστρέφειν. Problematico ap-

entità presenti e deiticamente segnalate ma invisibili a tutti fuorché alla *mantis* in Ag. 1095, 1096, 1101, 1102, 1107, 1110, 1114, 1217¹¹.

La funzione interpellante della profetessa appare ancor più manifesta se si considera il ruolo di Cassandra in relazione all'unitarietà delle rappresentazioni ceramografica¹² e drammaturgica.

Dall'interlocuzione di prospetto del personaggio raffigurato, in ragione della polisemia del gesto di sgomento, dal plausibile valore dattilo-deittico, si origina una direttrice (prolungata dalla figura di Polissena, seconda da sinistra, e speculare rispetto alla linea tracciata dalle braccia distese di Artemide e Priamo) che guida l'osservatore dal margine estremo verso il gruppo centrale formato da Menelao, Ecuba e Paride. Inoltre, per posizione liminale – ulteriore trasposizione grafica di uno stato di alterità? – e statuto mitico, la veggente fa sistema con l'immagine sul lato A della *kylix* (tav. 1, sin.), che mostra il duello tra Achille e Memnone in presenza di Teti, Eos e un guerriero morente¹³. La *monomachia*, successiva rispetto al ritorno di Paride a Troia, è a quest'ultimo conseguente, dunque tipologicamente non distante dal contenuto delle profezie della figlia di Priamo quali dovevano articolarsi nella letteratura tragica¹⁴.

Il dispositivo iconografico così costruito consegna alla fruizione materiale e culturale un sintagma narrativo¹⁵, un dittico nel quale Cassandra

pare ipotizzare un velo che coprirebbe il capo di Cassandra, espediente scenico talvolta avanzato (cfr. «la donna velata», MAZZOLDI 2001, p. 69) e altrove impiegato per enfatizzare il silenzio di un attore mediante l'azione obliterante di un diaframma tessile (cfr. RIZZINI 1998, *supra*); labile riferimento (?) in Ag. 1178-1179, dove l'oscurità del messaggio oracolare è comparata al velo nuziale sul volto delle spose (KASS.: καὶ μὴν ὁ χρησμός οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων ἔσται δεδορκῶς νεογάμου νόμφης δίκην).

¹¹ Cfr. CRIPPA 1997, pp. 135-136 e MAZZOLDI 2001, pp. 187, 205-206.

¹² Preliminarmente, in questa sede si evidenziano solo alcuni elementi della decorazione esterna; si rimanda a un prossimo contributo un'analisi iconografica approfondita, comprensiva della raffigurazione nel tondo interno (tav. 1, al centro).

¹³ Il volto dello sconfitto, inginocchiato al centro della scena, come Cassandra – frontalità richiama e risponde a frontalità – si confronta in *apostrophè* con l'osservatore (suo probabile *homoios?*); cfr. KORSHAK 1987, p. 191, ill. 25; FRONTISI-DUCROUX 2012², pp. 167 sgg.

¹⁴ E.g. l'argomento dell'*Alessandro* di Euripide, dramma nel quale Cassandra profetizzerebbe la distruzione di Troia a seguito del riconoscimento del fratello; per una mappatura di frammenti e testimonianze tragici attribuibili alla veggente, cfr. MAZZOLDI 2001, pp. 138-169.

¹⁵ Metodologicamente necessaria la verifica di un eventuale programma iconografico/iconologico comune per l'insieme del materiale ceramografico deposto con la coppa. Attendendo una prossima ricognizione archivistica e museale, le fonti documentarie relative al contesto e alle modalità di rinvenimento – *BdI* 1879, pp. 78-90 (Wolfgang Helbig), *NSc* 1879, pp. 7-13 (Luigi Dasti) – non consentono di far luce sulla composizione del corredo della tomba a camera nr. 60 della necropoli delle Arcatelle dove, nell'ultimo trimestre del 1878, furono rinvenuti i frammenti della *kylix*. I resoconti di scavo (confermati da FERRARI 1988 e BAGNASCO GIANNI 2011, p. 250) individuano come pertinente soltanto l'*oinochoe* plastica configurata a testa femminile firmata da Charinos (500-475 a.C., Museo Archeologico Nazionale Tarquiniense, RC 6845), unico reperto descritto tra i «molti frammenti di stoviglie dipinte [...] di quel sepolcro» (*BdI* 1879, p. 88; *NSc* 1879, p. 9 enumera, decontestualizzati, ottantanove esemplari di varie classi ceramiche più «unquentari, e vasetti di più forme, ma tutti dipinti»).

opera come marca d'attenzione, vettore di lettura ed elemento di snodo. Impostato su una transizione crono-causale la cui percorribilità a ritroso è ammessa dalla fisica rotazione dell'ampio supporto ceramico (azione non infrequente nell'uso simposiale), il legame tra le facce della coppa si presterebbe, dunque, proprio grazie alla presenza di Cassandra come "cardine", a essere svolto attraverso gli strumenti retorico-narrativi di prolessi e analessi, risorse strutturali ed espressive proprie del discorso oracolare dell'*Agamennone*¹⁶.

Nella tragedia, infatti, la *fonction monstrative* delle fasi di chiaroveggenza e profezia di Cassandra si esplica tanto nei momenti di evocazione del passato (e.g., il banchetto cannibalico imbandito da Atreo in Ag. 1090-1092; 1095-1097; 1217-1222) quanto nel vaticinio dell'imminente uccisione del sovrano (Ag. 1100-1104; 1107-1111; 1114-1117; 1125-1129; 1231; 1246; 1313-1315), cui fa il paio la morte della veggente (Ag. 1136-1139; 1149; 1160-1161; 1172; 1258-1263; 1275-1279; 1291-1293; 1313-1315; 1320; 1322-1326) e, proiettando l'intreccio drammatico oltre i confini della singola azione scenica, nella profetica anticipazione dell'assassinio di Clitemnestra ed Egisto per mano di Oreste, eventi che costituiranno il fulcro drammatico delle *Coefore* (Ag. 1280-1284; 1317-1319). Altro elemento a sostegno, il coinvolgimento visivo di un interlocutore, da sottintendere nelle richieste di "partecipazione" allo spettacolo delle visioni (ἰδοὺ ἰδοὺ, Ag. 1125; ὁρᾶτε, 1217; ἰδοὺ, 1269)¹⁷, viene lessicalmente rimarcato dall'appello, rivolto ai coreuti, a essere testimoni delle atrocità passate e future (μαρτυρεῖτε, Ag. 1184; ἐκμαρτύρησον, 1196; μαρτυρήτε, 1317).

In conclusione, la pur sintetica rassegna di *comparanda* discussi, con la cautela obbligatoria in casi di confronto tra codici espressivi indipendenti, sembra supportare la proposta di inserimento dell'alterazione mantica tra gli stati psico-fisici resi mediante *apostrophè*¹⁸, lettura che al momento trova riscontro in ciò che si configura come *unicum*. Si rimanda pertanto a ulteriori approfondimenti il compito di corroborare con nuovi dati la rilevanza testuale, scenica e iconografica di Cassandra "veggente frontale" fin qui suggerita, e di enucleare le tracciabili "infiltrazioni ottiche e visive" nella tradizione mitica dell'altro ruolo rivestito da questo personaggio, Cassandra supplice di Atena, aggredita da Aiace di Oileo¹⁹.

¹⁶ L'ansa opposta a quella fiancheggiata dalla profetessa, invece, è compresa tra identici elementi architettonici (base/soglia; colonna e trabeazione doriche) quasi a saldare, senza soluzione di continuità, l'ambientazione/partizione spaziale delle due scene secondo un possibile, ulteriore rapporto di "interno-esterno".

¹⁷ Cfr. ruff. *supra*, n. 11.

¹⁸ Già in SHAPIRO 1990, p. 117 e MEZZADRI 1993, pp. 285-286, n. 4.

¹⁹ Si considerino e.g. le serie iconografiche che mostrano l'approccio gestuale e visivo di



Tav. 1: *kylix* attica a figure rosse, Pittore di Brygos (attr.), ca 485 a.C., Museo Archeologico Nazionale Tarquiniese RC 6846 (riproduzione grafica dell'autore da «Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 11, 1879-1883, tav. XXXIII). Da sin.: lato A, tondo interno, lato B.

Cassandra al simulacro – talvolta presentato in *apostrophè* – oppure le relazioni di osservazione, copertura, sovrapposizione che intercorrono tra il volto della supplice e lo scudo – di prospetto o meno – della dea, luogo tipico dell'esposizione della testa della Gorgone, dall'accertata frontalità mitico-letteraria e iconografica. A un'analisi preliminare, emergono i seguenti, possibili confronti letterari: l'ottica agentività dello *xoanon* divino, che volge in alto gli occhi, verso il soffitto del tempio, in Call. fr. 35 Pfeiffer ([...] τὴν θεὸν τοὺς ὀφθαλμοὺς τοῦ ξοάνου εἰς τὴν ὀροφὴν τρέψαι) e Lyc. Alex. 361-362 (ἢ δ' εἰς τέραμνα δουρατογλύφου στέγης γλήνας ἄνω στρέψασα MASCIALINO 1964); la suggestiva congettura γόργωπι]ν a proposito di Atena (cfr. Soph. Aj. 450; Soph. fr. 844 (760) Radt, 2; Eur. Hel. 1316) in Alc. fr. 298 Voigt, 24 (PAGE 1955, pp. 283-285, seguito, tra gli altri, da BURNETT 1983, pp. 198-205); in ultimo, nell'epiteto atenaico γλαυκῶπις riferito a Cassandra in Ibyc., fr. 303 (a) Davies (cfr. NEBLUNG 1997, p. 11; MAZZOLDI 2001, p. 28 n. 5; CAVALLINI 2000, pp. 195-198). Ricognizioni e spunti di esgesi: MORET 1975; LIMC 1981b; CONNELLY 1994; DE CESARE 1997; MANGOLD 2000; CHAZALON 2001, pp. 77-78.

ENGLISH ABSTRACT

This brief contribution provides a reading of a plausible gestural indication related to the character of the prophetess Cassandra in Aeschylus' Agamemnon. The comparison with the iconographic frontality of a maid depicted upon an Attic red-figure cup from Tarquinia supports and enhances some dramatic and expressive features of the Aeschylean clairvoyant.



KEYWORDS

Aeschylus' Agamemnon – Cassandra – Clairvoyance – Iconographic Frontality.



BIBLIOGRAFIA

ABBREVIAZIONI (STANDARD «AJA»)

ARV² = John D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*, 2nd ed., Oxford, Clarendon Press, 1963.

BAPD = *Beazley Archive Pottery Database* [www.beazley.ox.ac.uk].

BdI = «Bullettino dell'Instituto di corrispondenza archeologica».

CVA = *Corpus Vasorum Antiquorum*.

DELG = Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968.

LIMC 1981^a = Roland Hampe, Ingrid Krauskopf, *Alexandros*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I*, Zürich-München, Artemis Verlag, 1981, pp. 494-529.

LIMC 1981^b = Odette Touchefeu, *Aias II*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I*, Zürich-München, Artemis Verlag, 1981, pp. 336-351.

LIMC 1994 = Orazio Paoletti, *Kassandra I*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VII (Addenda)*, Zürich-München, Artemis, 1994, pp. 956-970.

NSc = «Notizie degli scavi di antichità».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BAGNASCO GIANNI 2011

Giovanna Bagnasco Gianni, *Tarquinia*, in *Bibliografia Topografica della Colonizzazione Greca in Italia e nelle Isole Tirreniche*, Pisa-Roma, Scuola Normale Superiore, 2011, pp. 237-316.

BURNETT 1983

Anne P. Burnett, *Three Archaic Poets: Archilocus, Alcaeus, Sappho*, Cambridge, Duckworth, 1983.

CAVALLINI 2000

Eleonora Cavallini, *Dee e profetesse nella poesia di Ibico*, in Maria R. Cannatà Fera, Simonetta Grandolini (a c. di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 185-198.

CHAZALON 2001

Ludi Chazalon, *Un procédé graphique mésestimé: les personnages au regard aphanès sur la céramique attique*, «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli», n.s., 8, 2001, pp. 65-84.

CONNELLY 1994

Joan B. Connelly, *Narrative and Image in Attic Vase Painting. Ajax and Cassandra at the Trojan Palladion*, in Peter Holiday (ed.), *Narrative and Event in Ancient Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 88-129.

CRIPPA 1997

Sabina Crippa, *Un genere oracolare? Ipotesi per un'analisi del linguaggio delle visioni*, in Emanuele Banfi (a c. di), *Atti del secondo incontro internazionale di Linguistica greca*, «Labirinti», 27, Trento, Università di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1997, pp. 121-142.

DAVREUX 1942

Juliette Davreux, *La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments*, Liège, Droz, 1942.

DE CESARE 1997

Monica De Cesare, *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, «Studia archaeologica», 88, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.

DENNISTON, PAGE 1957

John D. Denniston, Denys Page (eds.), *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

DIGGLE 1991-1994

James Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae*, voll. I-II, Oxford, Clarendon Press, 1991-1992²; *Ibid.*, vol. III, 1994.

FERRARI 1988

Gloria Ferrari, *I vasi attici a figure rosse del periodo arcaico*, Roma, Giorgio Bretschneider Editore, 1988.

- FRAENKEL 1950
Eduard Fraenkel (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, 3 voll., Oxford, Clarendon Press, 1950.
- FRONTISI-DUCROUX 2012²
Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 2012².
- JUDET DE LA COMBE 2001
Pierre Judet de la Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle: commentaire des dialogues*, 2 voll., Paris, Presses Universitaires Septentrion, 2001.
- KORSHAK 1987
Yvonne Korshak, *Frontal faces in attic vase painting of the archaic period*, Chicago, Ares Publishers, 1987.
- MANGOLD 2000,
Meret Mangold, *Kassandra in Athen: Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern*, Berlin, Reimer, 2000.
- MASCIALINO 1964
Lorenzo Mascialino (ed.), *Lycophronis Alexandra*, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1964.
- MAZZOLDI 2001
Sabina Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.
- MEZZADRI 1993
Bernard Mezzadri, *Artémis et la nourrice*, «Mètis», 8.1-2, 1993, pp. 285-296.
- MORET 1975
Jean-Marc Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote: le mythes et leur expression figurée au IVe siècle*, Geneve, Institut Suisse de Rome, 1975.
- NEBLUNG 1997
Dagmar Neblung, *Die Gestalt der Kassandra in der antiken Literatur*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1997.
- PAGE 1955
Denys Page, *Sappho and Alcaeus: An introduction to the Study of Ancient Lesbian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1955.
- PAGE 1972
Denys Page (ed.), *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

RIZZINI 1998

Ilaria Rizzini, *L'occhio parlante. Per una semiotica dello sguardo nel mondo antico*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1998.

SHAPIRO 1990

Harvey A. Shapiro, *Comings and Goings: The Iconography of Departure and Arrival on Attic Vases*, «Mètis», vol. V.1-2, 1990, pp. 113-126.

STRAWCZYNSKI 2003

Nina Strawczynski, *Artémis et Thésée sur le "skyphos" du Peintre de Brygos Louvre G 195*, «Revue Archéologique», n.s., 1, 2003, pp. 3-24.

TAPLIN 1977

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

WEST 1991

Martin L. West (ed.), *Aeschyli Agamemnon*, Stuttgartiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1991.

WILAMOWITZ 1914

Ulrich F. W. E. von Wilamowitz-Moellendorff (Hrsg.), *Aeschyli Tragoediae*, Berolini, Weidmannos, 1914.

Le maschere 'ritratto' nella commedia antica*

Le principali personalità della vita pubblica ateniese del V secolo a.C. non sfuggirono al pericoloso privilegio di diventare personaggi della commedia antica. Pericle e Cleone, Socrate ed Euripide, per citare solo i nomi più celebri, vissero la doppia e simultanea condizione di spettatori tra il pubblico e di protagonisti sulla scena. Non per tutti i *komodoumenoi* è possibile definire, sulla base delle nostre conoscenze, le ragioni che determinarono l'onore, per così dire, della scena comica. Tuttavia è evidente che la presenza presupponeva la notorietà di queste figure, e certamente la loro rinomanza usciva rafforzata dalla rappresentazione teatrale. Ma, altrettanto certamente, la spettacolarizzazione e la deformazione di atti e parole, di difetti fisici e propensioni comportamentali, di peculiarità personali, familiari e sociali con finalità comiche potevano rivelarsi di danno per l'immagine e il ruolo nella comunità. L'attenzione di un commediografo attestava la popolarità e poteva contribuire ad amplificarla, ma la sottoponeva anche al giudizio della risata: una risata liberatoria, assoltrice, talvolta ammirata e persino complice o, al contrario, dileggiatrice, sanzionatoria e distruttiva. L'impatto sull'opinione pubblica si realizzava in forme diverse e con effetti diversi. Ad esempio, i *Cavalieri* di Aristofane, che attaccavano pesantemente Cleone, furono applauditi e ottennero il primo premio dagli Ateniesi, che però rilessero Cleone stratego; in direzione opposta, le azioni di Cleone contro Aristofane non sortirono risultati particolarmente efficaci¹. In ogni caso, se si osserva il fenomeno da una prospettiva socio-antropologica, si può dire che assurgere a personaggio di una commedia rientra in una più profonda manifestazione della mentalità greca antica che riguarda l'uomo di successo e che, su versanti anche distanti tra loro, si ritrova in istituzioni come l'ostracismo o in un fenomeno poetico quale il canto di encomio: confrontarsi con l'invidia pubblica e superarla.

La trasposizione scenica di uomini reali non poteva non investire aspetti del costume e della recitazione. Si ricava dai testi che la voce, l'abbigliamento, l'incedere, la gestualità e l'atteggiarsi erano oggetto della beffa e della parodia. Pur nell'ambito delle convenzioni della drammaturgia

* Ringrazio i *referees* della rivista per le utili indicazioni.

¹ Vd. da ultimo SOMMERSTEIN 2004.

antica e della sua natura non precipuamente realistica (almeno nel senso moderno), le caratteristiche fisiche e comportamentali dei singoli entravano a far parte della mimesi comica. Una questione particolare concerne il volto. Le maschere indossate dagli attori riproducevano, ovviamente con esagerazioni e deformazioni in senso caricaturale, le fattezze dei personaggi storici interpretati?

Nel solco delle testimonianze antiche gli studiosi moderni hanno ritenuto a lungo che nella commedia antica fosse la prassi usare maschere ritratto o, meglio, caricaturali (per questa ragione d'ora in poi scriverò 'ritratto'). Ma, negli ultimi decenni, questa convinzione è stata messa seriamente in discussione. Noi passeremo in rapida rassegna le notizie antiche e riprenderemo in esame, anche con spunti originali, i principali passi delle commedie che possono contenere indicazioni utili. Quindi si procederà ad alcune riflessioni di ordine generale in relazione dialettica con le posizioni critiche più o meno recenti e si giungerà alle conclusioni, anche alla luce di considerazioni sulla maschera fisionomica nel contesto più ampio della storia del ritratto e della rappresentazione della persona.

Il prologo dei Cavalieri di Aristofane: interpretazioni antiche e moderne

Punto obbligatorio di partenza è un passo dei *Cavalieri* di Aristofane. Uno dei due servi di Demos introduce l'ingresso di Paflagone, controfigura comica del leader politico Cleone, con queste parole (vv. 230-233):

καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γὰρ ἔστιν ἐξηκασμένος,
ὕπὸ τοῦ δέου· γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἠθέλεν
τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι· πάντως γε μὴν
γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.

Non temere. La maschera non gli rassomiglia: per la paura, nessuno dei fabbricanti di maschere ha voluto raffigurare le sue sembianze. Ma sarà riconoscibile: il pubblico è intelligente².

Lo scolio commenta che nelle commedie era consuetudine fare le maschere somiglianti a coloro che erano derisi, così che essi fossero riconoscibili e gli attori le indossassero; in questa scena, invece, il personaggio non aveva la maschera di Cleone³.

² Trad. di MASTROMARCO 1983.

³ *Schol.* Aristoph. *Eq.* 230a: ἐξηκασμένος· πεπλασμένος πρὸς ὁμοιότητα. ἔθος γὰρ ἦν τοῖς κωμικοῖς ὅμοια τὰ προσωπεῖα ποιεῖν τοῖς κωμωδουμένοις, ἵνα φανεροὶ ᾦσι τοῖς ὑπ'αὐτῶν, καὶ περιτιθέσθαι τοῖς ὑποκριταῖς. ἄλλως· οὐκ εἶχεν αὐτοῦ προσωπεῖον διὰ τὸ δεδοκέναι τοὺς σκευοποιούς καὶ μὴ θέλειν μήτε πλάττειν μήτε σχηματίζειν τὴν ὄψιν τοῦ Κλέωνος. Λέγει οὖν ὅτι

Altri testimoni antichi ribadiscono l'informazione generale⁴. Basterà citare Polluce, lessicografo e retore del II secolo d.C., e Platonio, autore di un trattato sulla commedia di incerta collocazione cronologica, probabilmente di età prebizantina, che attinge a fonti peripatetiche⁵. Polluce scrive: «Le maschere della commedia antica assomigliavano molto alle facce di coloro che erano derisi, o anche erano raffigurate per far ridere» (*Onomast.* 4, 143). Sulla stessa linea Platonio afferma che nella commedia antica le maschere erano somiglianti ai *komodoumenoi*, così che questi ultimi fossero riconoscibili alla vista prima che l'attore parlasse. E continua sottolineando che caratteristica specifica della commedia di mezzo e di quella nuova fu di rinunciare alle maschere somiglianti e adduce come spiegazione il timore che la somiglianza potesse ricordare il viso di qualche signore macedone⁶.

Si tratta di testimonianze distanti dal V secolo a.C. Inoltre, la motivazione introdotta da Platonio per la dismissione della maschera 'ritratto', ovvero la paura di irritare governanti macedoni, è oltremodo sospetta. Tuttavia, al di là della motivazione, resta il dato di fatto che l'informazione di Platonio è ineccepibile in relazione alle commedie di mezzo e nuova, che non usarono maschere fisionomiche ma tipiche. In più, l'attribuzione delle maschere 'ritratto' alla commedia antica, oltre a essere condivisa con Polluce e altri testimoni, trova un prezioso riscontro originale e indipendente nel testo dei *Cavalieri*, o almeno sembra trovarlo, poiché i versi citati hanno dato origine a varie e contrastanti interpretazioni. Vediamo rapidamente quali.

Nell'esegesi antica, oltre alle osservazioni sull'uso comune della maschera 'ritratto' e sulla sua assenza nel caso di Cleone, si legge anche che, poiché nessuno voleva recitare il ruolo di Cleone, Aristofane si spalmò il viso con ocre e feccia di vino e interpretò egli stesso la parte⁷. La storia è ragionevolmente messa in dubbio dagli studiosi moderni⁸. Ma l'eventuale carattere apocrifio di questa notizia supplementare, come è stato ben notato⁹, non toglie valore al contenuto in sé, oggettivo, dei versi dei *Cavalieri*.

μηδενός ὑποστάντος αὐτὸν ὑποκρίνεσθαι αὐτὸς ὁ Ἀριστοφάνης μιλῶσας ἑαυτὸν ὑπεκρίνατο, ἢ τῇ τρυγίᾳ χρίσας ἑαυτὸν.

⁴ *Schol. ad Aristoph. Nub.* 146; *Ael. Var. Hist.* 2, 13 (vd. *infra*, p. 45); *Sud. s.v. ἐξειασμένος*; per una rassegna vd. PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 299 sgg. e soprattutto STONE 1984, pp. 31 sgg.

⁵ Per tutte le questioni relative all'opera e alle fonti di Platonio si rinvia a PERUSINO 1989.

⁶ PERUSINO 1989, p. 36, 69 sgg.

⁷ *Schol. Aristoph. Eq.* 230 (per il testo vd. *supra*, n. 3); *Vita Aristoph.* Test. 1, p. 1, 12 sgg. K.-A. = *Prolegomena de comoedia XXVIII*, p. 113, 13 Koster; cfr. *Argum. I 2 ad Eq.*

⁸ Indicazioni in STONE 1984, p. 53 n. 41.

⁹ *Ibid.*

Il filone più consistente della critica ritiene che l'attore portasse – com'era la norma – la maschera, ma non – come ci si sarebbe attesi – somigliante a Cleone. L'assenza dei tratti fisionomici è spiegata in diversi modi. Secondo l'idea prevalente, la causa risiederebbe nel timore dei mascherai di incorrere nell'ira del demagogo ateniese. Un'altra ipotesi attribuisce alla cautela di Aristofane piuttosto che alla paura degli artigiani la mancata connotazione personale: il commediografo, forse preoccupato di una nuova possibile azione legale contro di lui come quella del 426 a.C., prudentemente avrebbe evitato di dare la faccia di Cleone al Paflagone, così come evita di dare al personaggio il nome del politico ateniese¹⁰. Per altri ancora, Aristofane avrebbe preferito una maschera di schiavo a quella personale per ragioni drammaturgiche, con la volontà di caratterizzare Cleone come schiavo con più soddisfacenti esiti comici¹¹.

Diversamente, un ulteriore indirizzo interpretativo pensa a una maschera caricaturale e ravvisa nelle parole dei vv. 230 sgg. un gioco comico che si baserebbe sulla somiglianza dell'orribile maschera con Cleone¹². Nel segno della riconoscibilità, Luca Giuliani ha così inteso, in chiave paradossale, la battuta del servo di Demos e l'intera scena:

Lo scherzo ovviamente richiede, per essere efficace, un seguito che lo contraddice: Paflagone avrà fatto il suo ingresso in scena con una maschera esagerata e stravolta, ma perfettamente riconoscibile come una caricatura di Cleone (e pertanto, come pretende il testo, sempre infinitamente meno spaventosa dell'originale)¹³.

Infine, altri ancora preferiscono estendere la corrispondenza all'intero corpo dell'attore comico o, meglio, individuare la somiglianza non tanto nella maschera quanto nel costume e nell'aspetto d'insieme¹⁴.

Ma non manca neppure chi getta pesanti sospetti sulla possibilità della maschera caricaturale non solo nei *Cavalieri*, ma in tutta la commedia antica. Già nel 1914 Francis M. Cornford ne respingeva ogni plausibilità:

The Paphlagonian's character is so exceptionally like the real Cleon that the audience might expect to see Cleon's actual features. They are reassured by being told that nothing so frightful is to be anticipated.

¹⁰ SOMMERSTEIN 1981, pp. 154 sg.

¹¹ WEBSTER 1970, p. 59.

¹² Così VAN LEEUWEN 1900, pp. 45 sg. (che dice di rifarsi a Naber).

¹³ GIULIANI 1997, p. 996.

¹⁴ CALAME 2005, p. 220; WILES 2008, pp. 380 sg.

Più in generale, continuava Cornford, perché dovrebbe esserci la maschera realistica, se tutto il resto della produzione comica non è realistico, dalla personalità di Socrate nelle *Nuvole* alle calunnie contro Euripide sulla mamma verduraia e sulla moglie infedele? In relazione ai personaggi storici sulla scena aristofanea, «so far from there being an exaggerated likeness, there is no likeness whatever»¹⁵. Ma è facile obiettare che, se così fosse, si potrebbe negare validità a qualunque elemento extra-testuale ed extra-scenico, anche il riferimento storico a Pilo nel prologo dei *Cavalieri* (v. 55), per fare un primo esempio a immediata disposizione. In verità, uno dei compiti più difficili negli studi sulla commedia è proprio il tentativo di sciogliere l'intreccio tra dati storici e finzione, tra osservazione della realtà e sua trasfigurazione, tra verità, diceria, gioco deformante e invenzione, che è poi l'essenza dell'arte comica.

Un passaggio importante del dibattito critico è costituito da un lavoro di Kenneth J. Dover¹⁶. Le sue conclusioni non sono totalmente negative, ma profondamente scettiche: l'uso della maschera 'ritratto' sarebbe stato assai più raro e meno efficace di quanto si è creduto. Prendendo le mosse dai moderni caricaturisti, Dover osserva che la quasi totalità degli elementi, che oggi identificano una persona in senso caricaturale, erano assenti nel mondo antico (occhiali, sigaretta, sigaro, pipa ecc.) o impossibili da rappresentare a causa della grandezza di occhi e bocca sulla maschera (per esempio le particolarità legate alla configurazione e alla mimica del volto). Inoltre, i cittadini di Atene, che costituivano la maggioranza assoluta dei πρόσωπα comici, formavano un *corpus* molto più uniforme di qualunque società occidentale moderna in relazione ai capelli, alla barba e alla corporatura nonché all'abbigliamento e al *look*. Lo stesso riconoscimento del personaggio attraverso la voce, la gestualità e i movimenti era molto difficile in una società non dotata di *media* audiovisivi come la nostra; l'agnizione, prosegue Dover, avrebbe dovuto basarsi su una conoscenza diretta e abituale di un cittadino con l'altro, e di questa familiarità da *face-to-face society*, in relazione con l'Atene antica, ci sarebbe da dubitare. Date tutte queste premesse, la caratterizzazione fisionomica della maschera sarà esistita solo in casi davvero eccezionali, quando la peculiarità del volto era talmente marcata che si imponeva su tutti gli elementi equiparanti. In particolare per i *Cavalieri*, conclude Dover, la maschera non poteva riprodurre le fattezze reali di Cleone in senso grottesco per la semplice ragione che non vi era nulla di inusuale e anomalo nella sua faccia. Aristofane si servirebbe dell'abominevole (ma non realistica) maschera di Paflagone per esprimere visivamente ciò che egli sentiva a

¹⁵ CORNFORD 1914, pp. 169 sg.

¹⁶ DOVER 1967.

proposito di Cleone e per costruirci una battuta comica: la maschera del Paflagone che sta per entrare – intenderebbe dire il servo – è orripilante, ma i mascherai non hanno avuto il coraggio di arrivare a eguagliare la bruttezza del vero Cleone.

Il saggio di Dover ha il merito di aver costretto a riesaminare luoghi comuni della critica. Sugli aspetti generali torneremo a discutere nelle conclusioni. Quanto al caso specifico dei *Cavalieri*, la sua ipotesi è ingegnosa, fin troppo ingegnosa, e forse anche contraddittoria. Funziona davvero una battuta in cui, a proposito di un uomo con aspetto normale, si dice che una maschera orribile non eguaglia la sua bruttezza? È d'aspetto normale oppure può essere beffato per la sua bruttezza? E perché mai, se fosse consuetudine non portare maschere fisionomiche, il poeta costruirebbe lo scherzo proprio sull'elemento della maschera e della somiglianza? E, poi, siamo sicuri che Cleone non avesse qualche segno particolare, che si prestava a essere enfatizzato e deriso da Aristofane e dai suoi colleghi? In verità, tra le pur scarse fonti antiche, vi è un frammento dei *Serifii* di Cratino (fr. 228 K.-A.) che attesta il contrario. Nello scolio a Luciano, *Timone* 30, che contiene la citazione di Cratino, si legge che Cleone era brutto di aspetto, e di questa bruttezza si sottolineano soprattutto le sopracciglia (τὰ δὲ ὑπὸ τὴν ὄψιν ἦν ἀργαλέος καὶ μάλιστα τὰς ὀφρῦς ὡς Κρατῖνος Σεριφίους)¹⁷. Un tratto facciale, quello delle sopracciglia, che dalle testimonianze antiche risulta essere uno dei più evidenti e importanti nella descrizione e nell'espressione della persona per i Greci. Inoltre l'insistenza sulla mostruosità morale e fisica di Cleone in altre commedie di Aristofane (*Vesp.* 34 sgg.; 1031 sgg.; *Pax* 753 sgg.) lascia pensare che lo scherzo sulla sua bruttezza dovesse avere una base comune, non sappiamo quanto davvero rispondente alla reale bruttezza della persona, ma bastevole alla distorsione comica e alla risata condivisa col pubblico¹⁸.

Del fatto che le folte sopracciglia di Cleone potessero essere motivo di beffa, anche in rapporto con l'aspetto corrucciato e minaccioso che il demagogo assumeva, vi potrebbe essere forse un altro indizio. Ai vv. 575 sgg. delle *Nuvole* sono vantati i benefici che le nuvole apportano all'umanità ed è ricordato un episodio:

¹⁷ Il merito di aver valorizzato questa testimonianza è di WELSH 1979; contro l'ipotesi delle sopracciglia come tratto realistico-caricaturale della maschera di Cleone si schiera OLSON 1999; vd. anche le puntualizzazioni di SOMMERSTEIN 2001, p. 242.

¹⁸ In questo senso la ripetuta comparazione di Cleone con un mostro mitologico pluricorpore, quale è rappresentato nelle *Vespe* e nella *Pace*, potrebbe essere un ulteriore indizio a favore dell'ipotesi di BROWN 1974 che ravvisa il riferimento parodico a Cleone in una caricatura della Sfinge, con sopracciglia sporgente e chioma disordinata, su una coppa corinzia; vd. anche WORTHINGTON 1990. Nella descrizione del mostro Tifone e specialmente in quella di Esiodo (*Theog.* 824 sgg.) a cui s'ispira la spaventosa descrizione di Cleone nelle *Vespe* e nella *Pace*, non manca la menzione delle sopracciglia sotto le quali gli occhi mandano bagliori di fuoco; cfr. Nonn. *Dion.* 1, 507.

Quando volevate eleggere stratego quel conciapelli Paflagone nemico agli dei, noi abbiamo aggrottato le ciglia (τὰς ὀφρῦς ξυνήγομεν) scatenando tremendi flagelli, e vi fu schianto di tuoni e fulmini (βροντὴ δ'ἔρράγη δι'ἄστραπῆς)¹⁹.

Il cipiglio delle nuvole, ovvero il formarsi di un'oscura perturbazione nuvolosa, doveva servire a sospendere l'elezione di Cleone, poiché i fenomeni atmosferici, com'è noto, erano ritenuti *omina* inviati dagli dei. Ma, oltre a segnalare l'addensarsi temporalesco delle nuvole, l'immagine delle sopracciglia aggrottate, cui segue il terribile scoppio di tuoni e fulmini in opposizione a Cleone, potrebbe riflettere in senso comico alcuni tratti della personalità del *leader* ateniese. Se Cratino faceva cenno alle sopracciglia, in più passi di Aristofane si fa riferimento all'iracondia e all'impetuosa eloquenza che nei *Cavalieri* (v. 626) è paragonata proprio all'esplosione del tuono²⁰. Nella commedia antica, il riferimento alle sopracciglia aggrottate è normalmente utilizzato per esprimere malumore²¹. Tuttavia, nello specifico contesto, non è da escludere in linea d'ipotesi che, nell'immagine delle nuvole accigliate e turbolente, alle quali poco prima Socrate aveva riconosciuto proprio la facoltà di saper imitare chiunque²², il pubblico cogliesse un rimando speculare e burlesco, 'agonistico', rispetto alla persona di Cleone di cui si voleva evitare l'elezione.

Nel prologo dei *Cavalieri* le maschere personali potrebbero aver adempiuto a una funzione drammatica di più ampio valore. L'opera si apre col dialogo tra due servitori di Demos, ministri del popolo, cioè uomini pubblici della polis ateniese. I loro nomi non sono mai pronunciati. A un certo punto, uno di essi dice a proposito di Paflagone/Cleone:

L'altro giorno, ad esempio, avevo impastato a Pilo una focaccia spartana, quand'ecco quel delinquente mi passa accanto di corsa, mi scippa e serve lui la focaccia che avevo impastato²³.

Sulla scorta del racconto storico di Tucidide (IV 29-38) è parso inevitabile riferire la battuta a Demostene, lo stratego, che pochi mesi prima aveva guidato l'assedio a Sfacteria contro gli Spartani, ma che alla

¹⁹ Aristoph. *Nub.* 581 sgg. (trad. di Dario Del Corno in GUIDORIZZI 1996). L'ultima frase è citazione paratragica dal *Teucro* (fr. 520 Radt) di Sofocle.

²⁰ Sul carattere violento e scomposto dell'oratoria di Cleone cfr. Thuc. III 36, 6; Aristot. *Athen. Pol.* 28, 3; Theop. *FGrHist* 115 F 92; Plut. *Nic.* 8, 6.

²¹ Vd. OLSON 1999, p. 321.

²² Aristoph. *Nub.* 348; cfr. *schol. Nub.* 582.

²³ Aristoph. *Eq.* 54 sgg. (trad. di MASTROMARCO 1983).

fine fu clamorosamente ‘scippato’ del merito della vittoria da Cleone. E, nel gioco a tre fra i servitori di Demos che costituisce il prologo, è parso naturale individuare nel secondo schiavo l’altro personaggio pubblico coinvolto nell’*affaire* di Pilo e sminuito dal successo di Cleone, ossia Nicia, lo stratego e politico non esente da responsabilità nel trionfo del suo avversario a Sfacteria con un comportamento imprevedente e irresoluto, nel segno di tratti caratteriali che conosciamo da altre testimonianze e che sembrano convergere nella figura del secondo servo²⁴.

Un triangolo politico-strategico e una vicenda storico-militare, il cui svolgimento e le cui conseguenze erano l’attualità viva della realtà e del dibattito pubblico ad Atene ai tempi della composizione e della rappresentazione dei *Cavalieri*. Di qui, due importanti sviluppi critici. In primo luogo, in accordo con la tradizione manoscritta, diversi editori designano i due servitori con le didascalie Demostene e Nicia, e non con le sigle anonime Οικέτης α’ e Οικέτης β’. In secondo luogo, si è pensato che gli attori indossassero maschere ‘ritratto’ di Demostene e Nicia.

I due assunti sono oggetto di discussione²⁵. In particolare la questione delle maschere fisionomiche è destinata, per la sua stessa natura performativa, a rimanere aperta. Non vi è prova della loro presenza o assenza. Tuttavia, anche in questo caso, alcune considerazioni inducono a ritenere possibile, se non probabile, il loro uso. Se nei due servi del prologo sono da individuare – come ritengo altamente verisimile – Demostene e Nicia, è presumibile che essi siano riconoscibili anche grazie a elementi visivi e, in particolare, alla rappresentazione del volto, tanto più che non sono mai chiamati per nome. L’uso di tali maschere per i primi due schiavi spiegherebbe meglio perché, poco dopo, ai vv. 230 sgg., Aristofane indugia, in modo insolito, sulla maschera (tanto più se non fisionomica) del terzo servo in procinto di entrare.

Se così è, le maschere – naturalmente insieme con altre componenti della semiotica teatrale per noi soltanto immaginabili²⁶ – svolgevano un ruolo importante nel gioco comico di riconoscimento e caratterizzazione dei personaggi nel prologo dei *Cavalieri*. Ma tornando dunque alla questione di partenza, Paflagone portava una maschera caricaturale di Cleone? E quali conclusioni generali si possono ricavare dalla lettura dei vv. 230 sgg.? Sulla base della sola evidenza testuale è difficile prendere

²⁴ Convincenti, a mio parere, i confronti addotti da SOMMERSTEIN 1980, pp. 46 sg.; 1981, p. 3: timidezza, religiosità, pessimismo e, in particolare, l’anomala non propensione di questo schiavo al vino.

²⁵ Per lo stato della questione si rinvia a TAMMARO 1991 e HENDERSON 2003 (non condivido, però, lo scetticismo rispetto all’identificazione con Nicia e Demostene).

²⁶ In un frammento di Frinico (62 K.-A.), per esempio, si prende in giro la camminata di Nicia, curvo su se stesso. Sui segni scenico-spettacolari che potevano contraddistinguere Cleone nella recitazione dei *Cavalieri* vd. CANNATÀ 1995.

una posizione certa; e purtroppo nulla si può dire sulla presenza scenica di Cleone in altre opere di Aristofane (o di altri commediografi), a cominciare dai *Babilonesi* del 426. Tuttavia la prima impressione, che l'analisi fin qui svolta ha consolidato nell'ipotesi più plausibile, è che nei *Cavalieri* il commediografo prepari il pubblico a una maschera non riprodotte le sembianze di Cleone. L'assenza della maschera caricaturale necessita di alcune parole di giustificazione da parte del poeta, perché va contro un possibile accorgimento scenico in uso e contro le aspettative del pubblico in tal senso, tanto più se Nicia e Demostene portavano maschere connotanti. In subordine, non è del tutto da escludere, sebbene sia più improbabile, una sorta di *aprosdoketon* visivo: il personaggio entrante – è preannunciato ai vv. 230 sgg. – non porta una maschera 'ritratto' per la paura dei mascherai di fabbricarla e, invece, subito dopo, fa il suo ingresso la caricatura di Cleone orrenda e mostruosa, ma non tanto orrenda e mostruosa, si sottintende, quanto Cleone in persona. Nel primo caso (più plausibile) l'uso della maschera personale sarebbe presupposto (ma, contro le attese, non praticato); nel secondo sarebbe applicato. In ogni caso, il gioco del prologo dei *Cavalieri* risulta davvero efficace e intelligibile se si ammette la pratica della maschera caricaturale.

Altri casi di maschere 'ritratto'?

Un'altra testimonianza, inerente l'argomento e normalmente menzionata, riguarda le *Nuvole* di Aristofane. Eliano racconta che, durante la messa in scena della commedia, la folla degli spettatori non ateniesi si chiedeva chi fosse quel Socrate così deriso; allora Socrate si alzò e rimase in piedi per tutto lo spettacolo (*Var. Hist.* 2, 13). Eliano aggiunge che l'attore portava una maschera 'ritratto'. Questa è la versione del testimone antico, ma va detto che la storia potrebbe funzionare anche senza la maschera: levandosi e restando in piedi, Socrate renderebbe chiaro a tutti, al di là della somiglianza somatica, chi sia la persona presa in giro sulla scena.

Se ci atteniamo alle parole dei suoi allievi Senofonte e Platone, Socrate aveva naso camuso, occhi sporgenti, bocca larga con denti grossi e probabilmente era calvo²⁷. Queste caratteristiche sono sintetizzate nella somiglianza col Sileno. Certamente il paragone ha anche un valore allegorico per significare la natura straordinaria di Socrate²⁸, ma è un esercizio ipercritico ritenere, come oggi taluni ritengono, che il paralle-

²⁷ Xen. *Symp.* 5, 5 sgg.; 4, 19; Plat. *Theaet.* 143e; *Symp.* 215 a-b; cfr. anche *Meno* 80a; *Phaedon* 117b; per l'evidente bruttezza vd. infine l'episodio narrato da Diog. Laert. 2, 105; Aul. Gell. *Noct. Att.* 2, 18; Cic. *De fato* 5, 10.

²⁸ ZANKER 1995, pp. 32 sgg.; GIULIANI 1997, pp. 1000 sgg.

lo tutto metaforico abbia generato poi l'immagine fisica leggendaria di Socrate simile al Sileno. Lo stesso ironico gioco di rovesciamenti, di cui vive il finale del *Simposio*, tra Alcibiade e Socrate, tra bello e brutto, tra oggetto del desiderio e ritrosia amorosa risulterebbe svuotato senza un vero riscontro nella realtà. Socrate doveva essere brutto, e di una bruttezza i cui tratti rientravano nella tipologia tradizionale del brutto nella Grecia antica, ovvero quella di esseri semiferini quali appunto i satiri²⁹. Comunque, a fronte di ciò e della ripresa di taluni elementi del Socrate reale nelle *Nuvole*³⁰, non va taciuto che dal testo aristofaneo non emergono evidenti riferimenti fisionomici. Ci sono alcuni appigli, segnalati dagli scoli, forse non impossibili, ma alquanto forzati³¹. In relazione all'assenza di tali tratti nelle *Nuvole*, non è da sottovalutare neppure il tenore programmatico dell'opera, così come esposto nella parabasi: una commedia giudiziosa che non affida le proprie ambizioni di successo a triti espedienti farseschi quali l'esibizione del fallo di cuoio, «la derisione dei calvi» o balli indecenti (vv. 537 sgg.).

Numerosi furono i personaggi viventi, e quindi potenziali maschere 'ritratto', sulla scena comica³². Nella produzione superstita sono conservati qua e là riferimenti alla maschera, ma sono rari gli elementi riconducibili alle fisionomie dei singoli. Può accadere, tra le altre cose, che tratti appartenenti a un individuo possano sovrapporsi a tipologie più ampie. Cherefonte, amico e discepolo di Socrate, è spesso sbeffeggiato, per esempio, a causa dell'aspetto pallido e malsano: un segno distintivo dell'uomo in carne (poca) e ossa (molte), che rientra anche nella caratterizzazione degli intellettuali³³.

Qualche riflessione in più merita l'apparizione di Cherefonte nelle *Vespe*. Il grottesco colorito giallastro della maschera contraddistingue fin dall'ingresso in scena (v. 1388) il personaggio che, però, è nominato esplicitamente solamente dopo una serie di battute (v. 1412). Cherefonte era subito riconoscibile dalla maschera? Oppure la presenza muta e anonima crea un effetto di attesa nel pubblico che culmina nella risata

²⁹ Ancora illuminanti sull'argomento le considerazioni di SCHWEITZER 1940.

³⁰ E.g. l'abitudine di camminare a piedi nudi (su questi elementi vd. GUIDORIZZI 1996, p. 221); sull'assenza di riferimenti fisionomici insiste DOVER 1968, pp. XXXII sg.

³¹ Vd. v. 145 sg. con lo *schol. ad loc.* che suppone un gioco sulla calvizie di Socrate e sulle sopracciglia frondose di Cherefonte (vd. GUIDORIZZI 1996, pp. 210 sg.); v. 362 (citato anche da Plat. *Symp.* 221b), a cui lo scolio affianca *Phaedon* 117b, con riferimento alla fisionomia dello sguardo di Socrate. Poco o niente plausibile un gioco sul naso di Socrate al v. 344 (cfr. GUIDORIZZI 1996, p. 241).

³² Un elenco in STONE 1984, p. 37; di particolare utilità anche il catalogo dei *komodoumenoi* in SOMMERSTEIN 1996.

³³ Vd., tra gli altri, *Nub.* 102 sgg.; 503 sg.; *Av.* 1296; per una rassegna completa dei passi in cui Cherefonte è deriso si rinvia a GUIDORIZZI 1996, p. 203, oltre che SOMMERSTEIN 1996, p. 347. Sugli intellettuali nella commedia vd. IMPERIO 1998, spec. pp. 109 sgg. e TOTARO 1998, p. 163.

al momento della rivelazione del nome? Due elementi sono a sostegno della prima ipotesi. L'incarnato cereo ed esangue di Cherefonte era motivo comico, ampiamente diffuso e quasi paradigmatico, nell'opera di Aristofane e di altri commediografi: una sorta di epiteto formulare visivo e connotativo, per così dire, del personaggio. Non va taciuto che, nel testo delle *Nuvole* a noi noto, Cherefonte è spesso nominato e tirato in ballo, ed è probabile che nelle *Nuvole* prime, allestite solo dieci mesi prima delle *Vespe*, egli apparisse direttamente sulla scena rivestendo un ruolo di rilievo³⁴: un caso di interdrammaturgia al livello delle maschere? In secondo luogo, come i commentatori non mancano di osservare, nella scena ci doveva essere un'allusione a qualche fatto concreto, a noi ignoto, che rendeva buffo il ruolo di Cherefonte come testimone di una fornaia. Dunque, la specificità del rimando, in connessione con il grottesco volto giallastro (recentemente e ricorrentemente burlato sulla scena), avrebbe potuto favorire il riconoscimento. Ma non escluderei una terza possibilità che tiene conto di ambedue le ipotesi e che, come meccanismo generale, è – a mio parere – troppo spesso trascurata. La maschera (insieme con il riferimento alla fornaia e alla testimonianza) era sufficiente alla rapida identificazione di Cherefonte, almeno per una parte del pubblico. Poi, per gli spettatori (per esempio i non ateniesi) che non erano in grado di riconoscere il personaggio da questi dati, il nome interveniva a risolvere l'enigma comico. La perspicuità della scena era così garantita a tutti e chiaramente. Ma il tempo scenico, intercorrente tra la comparsa del personaggio e il disvelamento dell'identità mediante il nome, creava un efficace gioco di complicità con il pubblico (almeno con una sua parte, la più avveduta o informata), fino all'esplosione finale con la rivelazione esplicita e il coinvolgimento di tutti.

Una commedia, alla quale diversi uomini dell'Atene contemporanea partecipano come πρόσωπα, sono le *Tesmoforiazuse*. La presenza di figure maschili in abiti femminili innerva tutta la pièce. Agatone e Clistene trasferiscono sulla scena la natura effeminata (ovviamente esasperandola) che a essi è attribuita nella realtà quotidiana. Il Parente, invece, da uomo si traveste in donna, e lo stesso Euripide, nel finale, è costretto ad assumere le vesti di una vecchia mezzana. Nel testo troviamo diversi riferimenti alle maschere, che svolgevano un'importante funzione nel gioco delle identificazioni e delle trasformazioni dei personaggi, anche sulla scena sotto lo sguardo diretto del pubblico³⁵. Sono cenni al colorito

³⁴ Vd. Russo 1984, pp. 161 sgg.

³⁵ Vd. il cenno alla maschera bianca di Agatone (v. 191; cfr. vv. 31 sgg.), la guancia liscia di cui Clistene fa mostra (v. 575) o il Parente sbarbato sulla scena (vv. 215 sgg.), la cui maschera rozzamente spelacchiata sembra trovare, come ha giustamente osservato CSAPO 1986, p. 387, un puntuale riscontro iconografico nella ripresa della scena del Parente ostaggio (vv. 687 sgg.) sul

più o meno chiaro del viso, alla presenza o assenza della barba, alla tenera levigatezza della guancia, nel segno di una tipizzazione di genere (femminile, maschile, efebica)³⁶. Tuttavia, in relazione a Clistene, si può dire di più. Clistene, noto effeminato e *komodoumenos*, entra in scena al v. 571³⁷. È subito chiaro che, nonostante le vistose sembianze femminili, si tratta di un uomo, come rivela il genere maschile dell'aggettivo φίλος e dei participi. Il nome, però, è pronunciato solo al v. 634 *en passant*. Quindi, per l'efficace funzionamento della scena, bisogna concludere che il personaggio era già riconoscibile al pubblico (o, anche qui, almeno a una sua parte consistente) attraverso l'aspetto. Difficilmente le sole guance imberbi saranno bastate a questo scopo. Sembra del tutto probabile che qualche altro tratto personale, anche della maschera, avrà reso possibile l'identificazione.

In definitiva, in linea generale è valida l'osservazione secondo cui le figure storiche introdotte sulla scena sono regolarmente precedute o accompagnate dalla dichiarazione del nome: una forma di identificazione esplicita, al di là di eventuali segnali visuali³⁸. Tuttavia, non va taciuta la natura convenzionale di tale modulo di presentazione dei personaggi in tutto il teatro greco³⁹. E soprattutto non si può trascurare che alcuni casi si discostano chiaramente da questa norma o consuetudine. Così per Clistene nelle *Tesmofoiazuse* e Cherefonte nelle *Vespe*, e per qualcun altro. Un espediente che si apre alle diverse possibilità comiche che il gioco del riconoscimento offre. L'anonimato può servire a costruire un carattere come ridicolo e quindi suscitare la risata con l'attribuzione finale di quel carattere ridicolo a una persona reale⁴⁰. Ma la non immediata menzione del nome può essere funzionale ad altri meccanismi comici, dall'esilarante evidenza di un personaggio come Clistene a un divertente e progressivo gioco di riconoscimento, al quale il pubblico partecipa, anche mediante situazioni sceniche ed elementi visivi, che

celebre cratere apulo di Würzburg (H 5697); lo sbarbamento del Parente ai vv. 221 sgg. è realizzato concretamente con un cambio di maschera (TAPLIN 1993, p. 40) o, forse meglio, staccando la barba incollata alla maschera, come altri passi lasciano supporre (AUSTIN, OLSON 2004, p. 128).

³⁶ Ci si può chiedere se e quanto queste maschere anticipassero quelle standard del giovinetto sbarbato, tipiche della commedia di mezzo e nuova (WEBSTER 1970, p. 60).

³⁷ Sul personaggio di Clistene vd. PRATO 2001, pp. 202 sg., 259 e OLSON 2002, pp. 109 sg.

³⁸ OLSON 1992, pp. 316 sgg.

³⁹ L'immediata citazione del nome si realizza, per esempio, anche là dove sembrerebbe inutile e l'iconografia del personaggio (in particolare dèi ed eroi) sarebbe del tutto sufficiente a rivelarne l'identità. Così negli *Uccelli* l'intervento di Eracle è subito preceduto dal suo nome al v. 1574, mentre lo stesso Eracle è identificato senza essere mai nominato in tutta la prima parte delle *Rane* e, sempre nella stessa scena menzionata degli *Uccelli*, Posidone è chiaramente riconosciuto (vd. il gioco del giuramento su se stesso al v. 1614) pur essendo nominato soltanto al v. 1638, evidentemente grazie ai suoi attributi iconografici.

⁴⁰ OLSON 1992, p. 317.

vanno dagli attributi distintivi del personaggio ad aspetti della persona, compresa la maschera⁴¹.

Un'ultima notazione sulle *Tesmoforiazuse*. A un certo punto Euripide afferma di non potersi intrufolare nella festa delle donne perché lo conoscono tutti, «ha i capelli grigi e la barba bianca» (v. 190). Un'indicazione generica, anche se è difficile sfuggire alla tentazione di associarla a quanto si legge nella *Vita Euripidis*: «Si diceva che [Euripide] avesse anche una fitta barba»⁴². Una lunga folta barba sulla maschera (personalizzata) di Euripide? Uno specifico gioco di barbe (glabri, sbarbati da poco, barboni) nell'identificazione e caratterizzazione dei πρόσωπα sulla scena delle *Tesmoforiazuse*⁴³?

Dobbiamo ammettere i limiti delle nostre conoscenze e dei nostri strumenti interpretativi; neppure i documenti archeologici, allo stato attuale, ci sono di concreto aiuto⁴⁴. È suggestivo, per esempio, immaginare che nelle *Vespe* (vv. 899 sgg.) i cani Labes, caricatura di Lachete, e Kyon, *alter ego* canino di Cleone, avessero nella maschera qualcosa che ricordava le due persone⁴⁵. Ma ciò non può basarsi su nessun elemento

⁴¹ Gli *Uccelli* contengono due casi di breve differita menzione del nome. Nella prima serie dei profittatori che tentano di infiltrarsi in Nefelococcigia, l'unica figura storica è Metone, matematico e astronomo famoso ad Atene. Egli entra in scena brandendo strumenti che qualificano la sua attività quali la squadra e il compasso (vv. 992 sgg.); il nome è pronunciato soltanto alcuni versi dopo il suo ingresso (v. 997). Nel secondo gruppo di intrusi, l'altro solo personaggio reale è il plurisbeffeggiato ditirambografo Cinesia (vd. tra gli altri Aristoph. fr. 156, 10 K.-A.; Plat. fr. 200 K.-A.; Stratt. fr. 17 K.-A.) che al v. 1372 entra cantando un'aria alla tipica maniera 'alata' e al v. 1378 è salutato col suo nome cui si accompagna l'epiteto φιλόρινος ('tiglioso'). Perché Cinesia sia paragonato al tiglio era discusso fin dall'antichità: o per il colorito pallido o per la magrezza (*schol. ad Av.* 1378; Athen. 12, 551d; vd. DUNBAR 1995, p. 667). Non sappiamo se e come davvero qualcosa dell'aspetto di Metone e Cinesia contribuì a delinearne l'identità, ma appare evidente che elementi visuali e inerenti all'agire scenico (gli attrezzi di Metone, la figura esile o persino la maschera di Cinesia o la sua *performance* poetica ecc.) guidassero il pubblico (o una parte di esso) nel gioco del riconoscimento, sancito – dopo pochi versi – dalla dichiarazione esplicita del nome. Sul significato identitario degli strumenti di lavoro in un'operazione ritrattistica cfr. la statua di Teodoro di Samo (Plin. *Nat. Hist.* XXXIV, 83).

⁴² Test. IA 7, p. 47, 22 Kannicht.

⁴³ Il fatto che, nei versi immediatamente successivi, venga opposta la guancia morbida e bianca di Agatone non esclude di per sé che la barba di Euripide fosse di particolare evidenza; anzi, una barba vistosa potrebbe tornare utile nel finale, creando palesi contrasti comici, quando Euripide si travestirà da vecchia.

⁴⁴ Anche un frammento del dramma satiresco *Theoroi o Isthmiastai* di Eschilo (fr. 78a Radt), talvolta citato nella discussione, non è decisivo. Dinanzi al santuario di Poseidone i satiri offrono εἶδωλα di loro stessi. Le immagini sono talmente orripilanti nella loro somiglianza ai soggetti originali che ingannerebbero persino la madre dei satiri. Che queste immagini abbiano a che fare con maschere votive di terracotta o addirittura con le maschere teatrali è un'ipotesi, che in tempi recenti ha perso consensi (vd. STIEBER 1994, p. 86 n. 4; sul frammento da ultimo IOVINE 2013). Meno discutibile, tuttavia, il valore che la testimonianza ha in relazione all'interesse crescente verso il realismo fisionomico. La scena rinvia alla somiglianza tra gli εἶδωλα votivi e l'aspetto che in quel momento i satiri mostrano, compresa la maschera. Una traccia del rapporto di rispecchiamento tra soggetto e rappresentazione mimetica, anche se solo parzialmente confrontabile con le maschere caricaturali: i satiri sono figure mitiche e tipiche, non persone storiche.

⁴⁵ Inclina all'ipotesi che il cane Cleone indossi una maschera con tratti caricaturali della

concreto né, d'altro canto, è necessario per il funzionamento della scena. Si è postulato anche che Eupoli, portando in scena celebrità del tempo quali Pericle, Nicia, Alcibiade e Callia, si sia servito di maschere con tratti personali⁴⁶. Ma anche qui il discorso non può che essere ipotetico. Tuttavia, fortunatamente, per uno di questi personaggi, Pericle, le testimonianze consentono riflessioni più articolate e positive.

Pericle fu uno dei bersagli preferiti della satira ateniese. Molte le voci e gli scherzi sulla natura tirannica del suo potere, sulle relazioni amoro-se, sulle frequentazioni intellettuali, ma anche su un particolare difetto anatomico: la testa dalla forma oblunga e asimmetrica. Una rassegna di vari passi della commedia, in cui il suo cranio è oggetto di derisione, si trova nel capitolo 3 della *Vita di Pericle* di Plutarco. Cratino, nei *Chironi* (fr. 258, 4 K.-A.), lo insigniva dell'epiteto κεφαληγερέτης («adunatore di teste») con calco storpicante dell'attributo νεφεληγερέτης («adunatore di nubi») di Zeus e, nella *Nemesi* (fr. 118 K.-A.), alludeva di nuovo alla sua famosa testa, come assicura il contesto della citazione⁴⁷. Teleclide (fr. 47 K.-A.) affermava che a Pericle, impegnato negli affari pubblici, talvolta il capo si faceva pesante, talaltra sorgeva un grosso boato «dalla sua testa grande undici letti», con possibile rimando alla nascita di Atena (e forse allusione erotica in riferimento ai letti). Ancora a distanza di anni dalla morte dello statista, Eupoli nei *Demi* (fr. 115 K.-A.) giocava sul celebre capo come tratto distintivo di Pericle, quando, immaginando quattro leader popolari che risalivano dall'Ade, così scherzava: «Il capo (κεφάλαιον) di quelli di laggiù hai ricondotto». Infine, tornando a Cratino, è plausibile che una maschera macrocefala fungesse da segno di riconoscimento del leader ateniese, attraverso i vari travestimenti, nel *Dionisalessandro*⁴⁸. E, soprattutto, il commediografo canzonava Pericle nelle *Tracie* con inequivocabili parole: «Ecco avanza lo Zeus testa di cipolla, con l'*Odeion* sul capo, ché è appena sfuggito all'ostracismo»⁴⁹.

In quest'ultimo caso non ci sono dubbi sull'ingresso in scena di un personaggio la cui maschera, nella sua conformazione di base o grazie all'applicazione di un copricapo, giocasse visivamente sullo sproporzionato

persona storica, in particolare le fitte sopracciglia, è STOREY 1995, p. 17.

⁴⁶ PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 300.

⁴⁷ Probabilmente il riferimento era nell'epiteto καραιός; per le difficoltà, che il testo presenta, si rinvia a K.-A. *ad loc.*

⁴⁸ Vd. ora, anche alla luce della *hypothesis*, REVERMANN 1997, p. 199 e IMPERIO 2011, pp. 296 sg.

⁴⁹ ὁ σχινοκέφαλος Ζεὺς ὁδὶ προσέρχεται | <ὁ> Περικλέης, τῷδεῖον ἐπὶ τοῦ κρανίου | ἔχων, ἐπειδὴ τοῦστρακον παροίχεται (Crat. fr. 73 K.-A. *ap.* Plut. *Per.* 13, 10; cfr. 3, 4); per un'interpretazione politica vd. da ultimo MOSCONI 2011. MEINEKE 1839, p. 415, ipotizzava che anche la testa «a forma di zucca» in un frammento di Ermippo (= 69 K.-A.) possa essere in relazione a Pericle (diversamente K.-A. *ad loc.*).

cranio di Pericle⁵⁰. Dagli altri testi non è possibile ricavare indicazioni altrettanto esplicite. Tuttavia non va taciuto che, in diversi casi, l'insistenza sulla peculiarità somatica del capoccione si accompagna a una concreta visività dell'enunciato. Conformazione e dimensioni abnormi della testa sono di facile rappresentazione su una maschera, si prestano a divertenti invenzioni sul tema e risultano facilmente visibili e identificabili da parte del pubblico. Nei manuali per caricaturisti uno dei primi insegnamenti riguarda proprio l'attenzione alla volumetria e alla forma della testa. Maschere, che esasperavano la particolare struttura cranica rendendola, per esempio, in forma di cipolla o supportante l'*Odeion*, connotarono certamente Pericle sulla scena.

Conclusioni. La maschera, il ritratto e la caricatura

È ragionevole ripensare, anche sullo stimolo delle osservazioni di Dover e di altri studi più recenti, all'idea di maschera 'ritratto' sulla base di alcune restrizioni oggettive, delle convenzioni teatrali e, direi, di una diversa definizione dell'identità personale nella società antica. La rigidità della maschera, insieme con le evidenti deformazioni di occhi e bocca, impediva l'espressività affidata alla mimica facciale e limitava la possibilità di fissare i particolari del volto. La stessa distanza di una parte degli spettatori dagli attori – aggiungono altri – avrebbe reso impercettibili i dettagli del viso in senso individuale, anche se va detto che le dimensioni e la capienza del teatro di Dioniso verso la fine del V secolo a.C. sono discusse e, comunque, minori rispetto alle seguenti fasi di edificazione⁵¹.

Ma se è giusto riconoscere queste limitazioni, è eccessivo e sostanzialmente sbagliato dedurre che la maschera con tratti personali fosse rarissima o addirittura non in uso. Il teatro antico fu un teatro di parola, differente da esperienze artistico-mimetiche, alle quali le nostre consuetudini culturali ci hanno abituati e nelle quali una componente primaria è affidata alla plasticità espressiva del viso (dal teatro moderno alle arti

⁵⁰ In questo senso la funzione di connotazione e riconoscibilità non scomparirebbe, anche se si accogliesse la recente ipotesi di RUSTEN 2013 che, nel frammento di Cratino, legge ὁ περικλῆς con valore di epiteto («molto famoso») e lo riferisce a Zeus che sarebbe il personaggio sulla scena (sempre, comunque, con allusione a Pericle), anche sulla base di rappresentazioni vascolari a soggetto comico nelle quali Zeus è caratterizzato dal *polos* (o copricapi simili). In ogni caso l'interpretazione tradizionale, a cominciare da Plutarco, resta la più convincente. L'attributo σχινοκέφαλος appare una sottolineatura maggiormente calzante in relazione alla figura scenica di Pericle piuttosto che di Zeus, oltre al fatto che si parla di scampato ostracismo del personaggio, certamente più appropriato per l'uomo politico ateniese. Se non si suppone una vera e propria parodia mitologica, il rapporto comparativo tra il leader attico e il re degli dèi sembra funzionare meglio trasferendo comicamente le prerogative del dio su quelle reali del 'tyrannos democratico', e non viceversa (cfr. e.g. Aristoph. *Ach.* 530). Lo stesso materiale iconografico, addotto in maniera originale e pertinente da Rusten, funziona molto bene proprio nel senso che Pericle è lo Zeus dalla testa di cipolla il quale, al posto del tipico *polos* del dio, porta nientemeno che l'*Odeion* sul capo.

⁵¹ Cfr. SIDWELL 2009, p. 68.

figurative alla fotografia e al cinema ecc.). Ma ciò non significa che non esistesse un sistema di riconoscibilità della persona sulla scena e nella vita. E non significa che, in un tale sistema di riconoscibilità, il volto non svolgesse alcun ruolo. Liberare l'analisi dai pregiudizi anacronistici delle nostre convenzioni, ovvero il primato dell'espressività facciale nella rappresentazione di una persona, implica anche un movimento in senso opposto, ovvero liberarla dal pregiudizio che la maschera della figura storica sulla scena, per risultare personale, identitaria e intelligibile, dovesse corrispondere a un ritratto nell'accezione moderna, conforme nei dettagli e persino connotato psicologicamente.

Negli ultimi anni la complessa questione del ritratto nella Grecia antica è giunta a importanti acquisizioni critiche. Per tutta l'età arcaica e gran parte di quella classica, fu operante la tendenza a identificare la persona non tanto mediante la riproduzione dei tratti fisionomici individuali quanto mediante la combinazione dei caratteri del singolo con quelli più generali, durevoli e socialmente condivisi della realtà inerente allo stesso soggetto (la classe d'età, lo status familiare e sociale, le azioni pubblicamente rilevanti). Tuttavia è dimostrato che nel V secolo a.C. si assiste a sviluppi della rappresentazione personale, in particolare nel senso caricaturale⁵². La caricatura esagera e rende ancora più cospicui alcuni elementi prominenti di un individuo. Diversamente dal ritratto cosiddetto realistico, essa si fonda sull'accentuazione di uno o pochi tratti caratteristici che, in una somiglianza di massima, sono rappresentativi e identificativi del soggetto. Una conformazione e una funzione assolutamente compatibili con quelle della maschera nella semiotica drammaturgica. La maschera caricaturale amplifica in senso visivo tratti già evidenti e noti, fissa il personaggio e lo rende più facilmente riconoscibile, e ovviamente fa ridere.

È chiaro che si scelgono gli aspetti più vistosi e i più significativi nella definizione antica della persona, ma anche, e al tempo stesso, i più adatti a essere realizzati sulla maschera in relazione sia alla sua struttura materiale (anche con semplici accessori come copricapi, parrucche, barbe posticce, e comunque non va dimenticato che le maschere indossate erano più plastiche dei modelli in terracotta) sia al suo uso in uno spazio ampio quale quello teatrale: sopracciglia marcate, forma della testa, colorito, barba e capelli. Tratti macroscopici che abbiamo incrociato

⁵² Nella sterminata bibliografia si rimanda per un'introduzione a PICOZZI 1996, GIULIANI 1997 e CATENACCI 2014. L'impossibilità di raffigurazioni fisionomiche nel V sec. a.C. era uno dei presupposti teorici di CORNFORD 1914, p. 170, contro le maschere personali. Il pittore Pausone, che Aristotele accusava di dipingere gli uomini in maniera peggiore dell'aspetto reale, è solitamente annoverato come uno dei primi artisti caricaturisti (Aristot. *Poet.* 1448a6; *Pol.* 1340a36; cfr. Aristoph. *Ach.* 854; *Thesm.* 949 con le osservazioni di Prato 2001, pp. 308 sg.; Eup. fr. 99, 5 K.-A.).

nella nostra rassegna, dalle sopracciglia di Cleone alle guance chiare e glabre degli effeminati, al colorito giallastro di Cherefonte sino al capoccione di Pericle. La loro sottolineatura è costante nella storia della caricatura fin dalle prime attestazioni in Grecia, come confermano, per esempio, i dipinti vascolari sulla ceramica attica tra VI e V secolo a.C., che insistono puntualmente su cranio e produzioni pilifere (anomale, eccessive, assenti) del volto di personaggi quotidiani⁵³ e anche di ritratti immaginari o di ricostruzione⁵⁴. Un rapporto tra maschera e raffigurazione caricaturale che, col passare del tempo, andrà non solo dalla seconda verso la prima, ma anche – si può presumere – in direzione inversa.

Anche in riferimento al contesto storico-culturale, è dunque lecito concludere, non diversamente da quanto affermano le fonti antiche, che la maschera richiamante sembianze personali fu, se non proprio di uso comune, comunque abbastanza frequente nella commedia antica, almeno in relazione a uomini noti quali le celebrità ateniesi parodiate sulla scena. Non sorprende che pochi siano i passi da cui ricavare notizie eloquenti. La funzione della maschera si esplica sul piano del codice scenico e iconico⁵⁵. Essa aderisce al corpo dell'attore e alle azioni di quest'ultimo, ha l'evidenza di un fatto che 'parla' nel contesto teatrale senza l'ausilio del testo verbale, se non in situazioni speciali.

Lo statuto performativo e la penuria di documenti archeologici e letterari rendono generalmente sfuggenti e ipotetiche le deduzioni sul suo uso. La prudenza resta consigliabile. Tuttavia, alcuni preziosi casi specifici e la riconsiderazione globale dei materiali permettono di abbandonare conclusioni troppo negative. La commedia antica non mancò di usare maschere che si rifacevano alla fisionomia di figure storiche e che, mediante la riproposizione di tratti macroscopici della persona, concorrevano al riconoscimento e alla beffa. La maschera 'ritratto' o, meglio, caricaturale era uno degli strumenti a disposizione dell'autore di teatro comico per la sua opera di mimesi, deformazione e trasfigurazione della realtà. Uno strumento che contribuiva alla costruzione dell'identità scenica e al funzionamento della macchina comica attraverso un gioco di complicità col pubblico che, non diversamente da altri strumenti drammatici, poteva realizzarsi a vari livelli espressivi e a vari livelli di ricezione.

⁵³ Vd. e.g. il coperchio di pisside attica del 510 a.C. ca (Boston, Museum of Fine Arts 10.216), la *kylix* attica del 500 a.C. ca (New York, Metropolitan Museum 07.286.47) o l'*askos* attico del 440 a.C. ca (Paris, Musée du Louvre G 610); le immagini sono in GIULIANI 1997, p. 989; LISSARRAGUE 2000, p. 138.

⁵⁴ Così nel caso di Esopo, se davvero l'immagine caricaturale su una *kylix* attica a figure rosse, ora ai Musei Vaticani (Museo Gregoriano Etrusco 16552), rinvia al favolista (cfr. LISSARRAGUE 2000).

⁵⁵ Per un primo orientamento nella vasta questione della maschera, delle sue valenze e dei suoi usi, si rinvia a MAZZONI 2005.

ENGLISH ABSTRACT

The ancient comedy used to bring on stage characters representing real contemporary Athenians. What was the degree of physiognomical resemblance between the historical person and the comic transposition? And above all, were portrait masks in use? Some ancient witnesses assert that practice expressly. The last decade studies have seriously questioned it. It is a question that does not allow absolute and univocal results because of its very performance nature. Anyway the analysis of the main passages of the plays where we can find information leads us to believe that physiognomical or better to say caricatural masks were used, of course in the material and conventional limits of the ancient theatre. The phenomenon finds a considerable cultural background in the contemporary expansion of person and caricature forms of portrayal in the figurative arts. The cases of Cleon, Demosthenes and Nicias in the Equites, of Socrates in the Nubes, of Chaerephon in the Vespae, of Cleisthenes in the Thesmophoriazusae and Pericles in several works are taken in particular consideration.



KEYWORDS

*Old Greek comedy – Historical persons on stage – Caricatural mask –
Portrait and caricature in ancient Greece*



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AUSTIN, OLSON 2004

Colin Austin, S. Douglas Olson (eds.), *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford, Clarendon Press, 2004.

BROWN 1974

Edwin L. Brown, *Cleon caricatured on a Corinthian cup*, «The Journal of Hellenic Studies», 94, 1974, pp. 166-170.

CALAME 2005

Claude Calame, *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poésie grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 2005.

CANNATÀ 1995

Fabio Cannatà, *La resa scenica del Paflagone in Aristofane*, «Materiali e discussioni», 35, 1995, pp. 118-133.

CATENACCI 2014

Carmine Catenacci, *Protostoria del ritratto ad Atene tra VI e V sec. a.C.: tiranni e poeti*, in Paola Angeli Bernardini (a c. di), *La città greca: gli spazi condivisi. Atti del convegno del Centro Internazionale di Studi sulla Cultura*

Greca Antica (Urbino, 26-27 settembre 2012), Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 55-73.

CORNFORD 1914

Francis M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London, E. Arnold, 1914.

CSAPO 1986

Eric Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H 5697* ("Telephus Travestitus"), «Phoenix», 40, 1986, pp. 379-392.

DOVER 1967

Kenneth J. Dover, *Portrait-Masks in Aristophanes*, in ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ. *Studia Aristophanea Viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam, Hakkert, 1967, pp. 16-28 (anche in Hans-Joachim Newiger (Hrsg.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, pp. 155-169 e in Kenneth James Dover, *Greek and the Greeks: Collected Papers*, I, Oxford-New York, Blackwell, 1987, pp. 267-278).

DOVER 1968

Kenneth J. Dover (ed.), *Aristophanes. Clouds*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

DUNBAR 1995

Nan Dunbar (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

GIULIANI 1997

Luca Giuliani, *Il ritratto*, in Salvatore Settis (a c. di), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, vol. II.2, Torino, Einaudi, 1997, pp. 983-1011.

GUIDORIZZI 1996

Giulio Guidorizzi (a c. di), *Aristofane. Le Nuvole*, introd. e trad. di Dario Del Corno, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1996.

HENDERSON 2003

Jeffrey Henderson, *When an Identity Was Expected: The Slaves in Aristophanes' Knights*, in Geoffrey W. Bakewell, James P. Sickinger (eds.), *Gestures. Essays in Ancient History, Literature, and Philosophy presented to Alan Boegehold*, Oxford, Oxbow, 2003, pp. 63-73.

IMPERIO 1998

Olimpia Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in Anna M. Belardinelli, Olimpia Imperio, Giuseppe Mastromarco, Matteo Pellegrino, Piero Totaro (a c. di), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, Adriatica, 1998, pp. 43-130.

IMPERIO 2011

Olimpia Imperio, *Satira politica e leggi ad personam nell'archaia: Pericle e il Dionisalessandro di Cratino*, in Anna Beltrametti (a c. di), *La storia sulla*

scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato, Roma, Carocci, 2011, pp. 291-314.

IOVINE 2013

Giulio Iovine, *Sugli oggetti di scena nei Theoroi eschilei (fr. 78a R²)*, «Eikasmos», 24, 2013, pp. 67-76.

K.-A.

Rudolf Kassel, Colin Austin (eds.), *Poetae Comici Graeci*, voll. I-VII, Berolini et Novi Eboraci, de Gruyter, 1983-2001.

VAN LEEUWEN 1900

Jan van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Equites*, Lugduni Batavorum, Sijthoff, 1900.

LISSARRAGUE 2000

François Lissarrague, *Aesop, Between Man and Beast: Ancient Portraits and Illustrations*, in Beth Cohen (ed.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden, Brill, 2000, pp. 132-149.

MASTROMARCO 1983

Giuseppe Mastromarco (a c. di), *Commedie di Aristofane*, vol. I, Torino, Utet, 1983.

MAZZONI 2005

Stefano Mazzoni, *Maschera: storie di un oggetto teatrale*, «Dioniso», 4, 2005, pp. 158-183.

MEINEKE 1839

Augustus Meineke (ed.), *Fragmenta Comicarum Graecorum*, vol. II.1, Berlin 1839.

MOSCONI 2011

Gianfranco Mosconi, *L'Odeion di Pericle, emblema di tirannide e medismo (Cratino, fr. 73 K.-A.)*, «Rivista di Cultura Classica e Medievale», 53, 2011, pp. 63-85.

OLSON 1992

S. Douglas Olson, *Names and Naming in Aristophanes*, «The Classical Quarterly», 42, 1992, pp. 304-319.

OLSON 1999

S. Douglas Olson, *Kleon's Eyebrows (Cratin. fr. 228 K.-A) and Late 5th-Century Comic Portrait-Masks*, «The Classical Quarterly», 49, 1999, pp. 320-321.

OLSON 2002

S. Douglas Olson (ed.), *Aristophanes. Acharnians*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

PERUSINO 1989

Franca Perusino (a c. di), *Platonio. La commedia greca*, Urbino, Quattroventi, 1989.

PICKARD-CAMBRIDGE 1996

Arthur Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene [The dramatic Festival of Athens*, Oxford, Oxford University Press, 1968²], trad. di Andrea Blasina, Firenze, Le Monnier, 1996.

PICOZZI 1996

Maria G. Picozzi, *Ritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, secondo supplemento, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, pp. 742-750.

PRATO 2001

Carlo Prato (a c. di), *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*, trad. di Dario Del Corno, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2001.

REVERMANN 1997

Martin Revermann, *Cratinus' Διονυσιαλέξανδρος and the Head of Pericles*, «The Journal of Hellenic Studies», 117, 1997, pp. 197-200.

RUSSO 1984

Carlo F. Russo, *Aristofane autore di teatro*, Firenze, Sansoni, 1984².

RUSTEN 2013

Jeffrey S. Rusten, 'The Odeion on His Head': *Costume and Identity in Cratinus' Thracian Women fr. 73, and Cratinus' Techniques of Political Satire*, in George W. M. Harrison, Vayos Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 279-290.

SCHWEITZER 1940

Bernhard Schweitzer, *Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse 91, 4)*, Leipzig, 1940.

SIDWELL 2009

Keith Sidwell, *Aristophanes the Democrat: the Politics of Satirical Comedy during the Peloponnesian War*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2009.

SOMMERSTEIN 1980

Alan H. Sommerstein, *Notes on Aristophanes' Knights*, «The Classical Quarterly», 30, 1980, pp. 46-56.

SOMMERSTEIN 1981

Alan H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, vol. II, *Knights*, Warminster, Aris and Phillips, 1981.

SOMMERSTEIN 1996

Alan H. Sommerstein, *How to avoid being a komodoumenos*, «The Classical Quarterly», 46, 1996, pp. 327-356.

SOMMERSTEIN 2001

Alan H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, vol. XI, *Wealth*, Warminster, Aris and Phillips, 2001.

SOMMERSTEIN 2004

Alan H. Sommerstein, *Harassing the Satirist: The Alleged Attempts to Prosecute Aristophanes*, in Ineke Sluiter, Ralph M. Rosen (eds.), *Free Speech in Classical Antiquity*, Leiden, Brill, 2004, pp. 145-174.

STIEBER 1994

Mary Stieber, *Aeschylus' Theoroi and Realism in Greek Art*, «Transactions of the American Philological Association», 124, 1994, pp. 85-119.

STONE 1984

Laura M. Stone, *Costume in Aristophanic Poetry*, New York, Arno Press, 1984.

STOREY 1995

Ian C. Storey, *Wasps 1284-91 and the Portrait of Kleon in Wasps*, «Scholia», 4, 1995, pp. 3-23.

TAMMARO 1991

Vinicio Tammaro, *Demostene e Nicia nei «Cavalieri»? «Eikasmos»*, 2, 1991, pp. 143-152.

TAPLIN 1993

Oliver Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

TOTARO 1998

Piero Totaro, *Amipsia*, in Anna M. Belardinelli, Olimpia Imperio, Giuseppe Mastromarco, Matteo Pellegrino, Piero Totaro (a c. di), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, Adriatica, 1998, pp. 133-194.

WEBSTER 1970

Thomas B. L. Webster, *Greek Theater Production*, London, Methuen and Co., 1970².

WELSH 1979

David Welsh, *Knights 230-3 and Cleon's Eyebrows*, «The Classical Quarterly», 29, 1979, pp. 214-215.

WILES 2008

David Wiles, *The Poetics of the Mask in Old Comedy*, in Martin Revermann, Peter Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 374-392.

WORTHINGTON 1990

Ian Worthington, *Aristophanic caricature and the Sam Wide group cups*, «Eranos», 88, 1990, pp. 1-8.

ZANKER 1995

Paul Zanker, *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1995.

FRANCESCO MOROSI

Prometeo comico. Un paradigma trascurato nella *Pace* di Aristofane*

È un fatto ormai pacificamente accertato dalla critica che in una valutazione completa della commedia aristofanea non si possa non prendere in seria considerazione la scrittura paratragica¹. La paratragedia è uno dei caratteri più pervasivi del dettato aristofaneo e, visti la sua estensione e il suo peso specifico, è necessario pensare che Aristofane le attribuisse un ruolo tutt'altro che marginale: essa è senz'altro un elemento indispensabile di comicità e buffoneria, ma è anche, per lo più, portatrice di significati intertestuali ed intratestuali. L'intrecciarsi di legami testuali e performativi tra la commedia e la tragedia, dunque, è non soltanto un raffinato *divertissement*, come sino a qualche tempo fa si era immaginato, ma un elemento portante della struttura semantica delle opere aristofanee. Detto altrimenti, nell'*ἀρχαία* a noi nota la parodia tragica ha quasi sempre una funzione duplice: a un livello superficiale la *detorsio in comicum* di un modello riconoscibilmente serio è *di per sé* strumento di ilarità molto efficace; ma a un livello più profondo il costante *interplay* (non necessariamente usato in senso antitetico) tra testo e paratesto aiuta il poeta a definire con maggiore precisione la caratterizzazione dei suoi personaggi, lo svolgersi di un'azione, il senso di una situazione. Come la critica ha giustamente capito, comprendere questo rapporto così fine equivale a comprendere meglio il significato del testo in analisi. Un rapporto che, è bene precisare, non è esclusivamente e necessariamente testuale: la parodia funziona anche per richiami performativi o anche più semplicemente per evidenti somiglianze narrative o caratterologiche².

Per questo l'attitudine degli studiosi nei confronti della *Pace* di Aristofane non è stata dissimile da quella mostrata nei confronti delle altre commedie a noi pervenute: un lavoro di scavo talora minuzioso per rin-

* Un ringraziamento di cuore ad Arianna Gullo, che ha letto e discusso con pazienza, amicizia e competenza questo lavoro. Alessandro Grilli mi ha dato consigli preziosi e mi ha salvato da alcuni errori; quelli che restano sono ovviamente mia unica responsabilità.

¹ Il primo, grande studio, ancora oggi molto utile, è l'ampia ricognizione di RAU 1967; la bibliografia in materia è sterminata: cfr. e.g. BONANNO 1987; GOLDHILL 1991; SILK 1993 e 2000; DOBROV 2001; MASTROMARCO 2006.

² Sul funzionamento polivalente della paratragedia aristofanea, cfr. soprattutto le preziose osservazioni di MASTROMARCO 2006.

tracciare e organizzare in uno schema di significati coerente i rimandi parodici presenti nel testo³. E da questo lavoro è emersa la convinzione piuttosto solida della forte letterarietà – non necessariamente solo tragica – della commedia, e specialmente del suo attacco: Trigeo si presenta in scena a cavallo di uno scarabeo, con cui dà l'assalto all'Olimpo, proprio come aveva fatto qualche anno prima, *mutatis mutandis*, il Bellerofonte euripideo⁴; la scelta dell'insetto è poi motivata dallo stesso vignaiolo (Aristoph. *Pax* 127-134) tramite un riferimento, non sempre valorizzato al meglio dalla critica, a un *logos* di Esopo (Aesop. *Fab.* 3 Perry) che ha per protagonista proprio uno scarabeo⁵. Tale sensazione di grande coscienza letteraria è ulteriormente rafforzata dal finale, dove Aristofane prima fa apertamente il verso alla poesia esametrica dei *chresmologoi* (vv. 1052-1126, attraverso un filtro linguistico e poetico che pare prevalentemente omerico), poi mette in scena una sorta di *certamen Homeri et Hesiodi* (vv. 1269-1297)⁶, infine mobilita massicciamente il repertorio lirico (vuoi quello dei giambografi – con la citazione del celebre frammento 5 West di Archiloco⁷ – vuoi quello dei lirici corali). Non a torto, credo, Edith Hall ha parlato della *Pace* come di un «comic prism» attraverso il quale vengono rifratte alcune delle più importanti e fortunate tradizioni poetiche dell'epoca⁸; non è forse pienamente condivisibile la posizione interpretativa di chi vede nella *Pace* una sorta di commedia metaletteraria⁹, ma lo spunto è senz'altro corretto e ben motivato

³ Cfr., tra i lavori più recenti (e soprattutto sulla scena parodiata dal *Bellerofonte*): MASTROMARCO 2012; TELÒ 2010; HALL 2006; DOBROV 2001. Per un inquadramento più complessivo del tema della parodia nella *Pace*, cfr. anche OLSON 1998, spec. pp. XXXII sgg.

⁴ È altamente problematico risalire alla struttura e alla trama di questa tragedia di Euripide (come pure, in gran parte, stabilire la sua datazione), tanto che la parodia aristofanea è in realtà uno dei principali puntelli delle ipotesi ricostruttive più fortunate. Per una ricognizione sullo stato delle nostre conoscenze, cfr. COLLARD, CROPP, LEE 1995, pp. 98-101 (con bibliografia); COLLARD, CROPP 2008, pp. 289-293, e il lavoro, non sempre condivisibile, di CURNIS 2003. Alcune possibilità di ricostruzione anche in RIEDWEG 1990 e DOBROV 2001, pp. 92-97, che dipende per lo più dai lavori di DI GREGORIO 1983a e 1983b; quest'ultimo, a sua volta, fonda il suo lavoro su un discusso epigramma dell'*Antologia Palatina* (AP III 15) consistente nell'*ekphrasis* di un rilievo del II sec. a.C., rinvenuto in un tempio a Cizico e che si è immaginato raffigurasse la vicenda di Bellerofonte così come era narrata nell'opera euripidea (sugli epigrammi ciziceni cfr. MALTOMINI 2002).

⁵ La vicenda è tramandata, con alcune differenze, anche dagli *sch. vet. ad Aristoph. Pac.* 129 e dalla *Vit. Aesop.* 135-139, secondo cui lo stesso Esopo avrebbe narrato la favola agli abitanti di Delfi, che lo sospettavano per il furto di una coppa d'oro (*Vit. Aesop.* 134). La storia racconta dell'atto di ribellione di uno scarabeo ai danni di un'aquila che lo vessava; stanca delle ritorsioni dell'insetto, l'ingiusta aquila si rifugia da Zeus (protettore delle aquile), che le accorda la sua protezione, concedendole di fare il nido nel suo grembo. Lo scarabeo, per ripicca, vola dal padre degli dèi e lo infastidisce a tal punto da costringerlo ad alzarsi di scatto dal suo trono, provocando la caduta del nido dell'aquila e la rottura delle sue uova.

⁶ Alcune osservazioni utili in HALL 2006, pp. 344-349.

⁷ Aristoph. *Pax* 1298-1299.

⁸ HALL 2006, p. 341.

⁹ Oltre a HALL 2006, anche DOBROV 2001 e TELÒ 2010.

da una 'iperletterarietà' che è singolare anche per un'opera aristofanea. Per questo è di grande importanza, per una comprensione piena dei meccanismi semantici, poetici e comici attivati dall'autore, riconoscere e capire appieno i paradigmi letterari messi in campo e la loro funzionalità all'interno della *Pace*.

Nel riconoscimento dei componenti della trama letteraria tessuta da Aristofane attraverso tutta la commedia mi pare, però, che alla critica sia sfuggito un paradigma di cui il poeta fa un uso estensivo e la cui decodifica può aiutare, come si diceva, nell'interpretazione complessiva dell'opera. Anni fa, in una nota che proponeva, a ragione, una rivalutazione complessiva della *Pace*, Umberto Albini segnalava, *en passant*, che era forse possibile istituire un parallelismo tra alcuni aspetti della vicenda di Trigeo e di quella di Prometeo, il titano ladro del fuoco¹⁰. A quanto mi consta, lo spunto dello studioso non è mai stato colto dagli interpreti¹¹ e la possibilità di riscontrare riferimenti parodici al figlio di Iapeto è rimasta lettera morta. Io credo invece che Aristofane abbia scandito parti della commedia con rimandi consapevoli alla figura di Prometeo, specialmente nella forma in cui essa viene delineata nel *Prometeo incatenato*.

L'opera, come noto, rappresenta uno dei casi più misteriosi e dibattuti dalla filologia del secolo scorso, e sul suo conto le nostre conoscenze sono lacunose e aperte al dubbio. Tanto per cominciare, è problematica la datazione: le fonti antiche non la ancorano a nessun fatto storico, e occorre dunque cercare nel testo e altrove riferimenti che valgano come termini *ante e post quem*. Correttamente, Griffith individua come limite *post quem* l'eruzione dell'Etna (475 o 479 a.C.) cui si fa riferimento, tramite una profezia *ex eventu*, ai vv. 366-369, che intrattengono tra l'altro rapporti intertestuali piuttosto evidenti con la descrizione del fatto contenuta in *P. P. I 14 sgg.*¹². Per un *terminus ante quem*, è proprio Aristofane a venire in aiuto: la tragedia è oggetto di parodia piuttosto insistita nei *Cavalieri* (424 a.C.)¹³. Si tratta dunque di un lasso di tempo molto ampio (circa cinquant'anni), anche se forse è più facile immaginare una datazione piuttosto bassa¹⁴. Ma il problema più annoso riguarda ovvia-

¹⁰ ALBINI 1971, p. 24: «Conservando distanze e misure, si può vedere in Trigeo il contraltare, la parodia di Prometeo».

¹¹ Salvo un accenno cursorio in CASSIO 1985, p. 30.

¹² GRIFFITH 1977, pp. 9-13. Cfr. soprattutto Aesch. *Pr.* 351-352 Κιλικίων οἰκήτορα | ἄντρων ~ *P. P. I 17* Κιλίκιον θρέψεν πολυώνυμον ἄντρον; Aesch. *Pr.* 368 ποταμοὶ πυρός ~ *P. P. I 22* ποταμοί; Aesch. *Pr.* 371 ἀπλάτου [...] πυρπνόου ζάλης ~ *P. P. I 21* ἀπλάτου πυρός.

¹³ Cfr. e.g. Aesch. *Pr.* 613 ὃ κοινὸν ὠφέλημα θνητοῖσιν φανείς ~ Aristoph. *Eq.* 836 ὃ πᾶσιν ἀνθρώποις φανείς μέγιστον ὠφέλημα, Aesch. *Pr.* 59 δεινὸς γὰρ εὐρεῖν καὶ ἀμηχάνων πόρον ~ Aristoph. *Eq.* 758-759 ποικίλος γὰρ ἀνήρ | καὶ τῶν ἀμηχάνων πόρους εὐμήχανος πορίζειν (cfr. anche Aesch. *Pr.* 308 καίπερ ὄντι ποικίλῳ).

¹⁴ Questa ipotesi di datazione pare confermata da fattori strutturali e formali: cfr. JENS 1971, *passim* e PATTONI 1987, 170 sgg.

mente l'attribuzione del *Prometeo*: le fonti antiche offrono per lo più notizie molto superficiali, anche se danno per scontato che l'autore della tragedia sia Eschilo. L'autorialità eschilea è stata però in tempi più recenti messa in dubbio, in un dibattito molto acceso su cui non è questo il luogo per diffondersi¹⁵. Ma a prescindere da tali pur seri problemi critici, la tragedia deve avere avuto una vasta risonanza nell'Atene del V secolo a.C., tanto da motivare, tra l'altro, Aristofane a un'estesa operazione parodica – onore concesso soltanto ai testi tragici più fortunati¹⁶. E la *Pace* può rappresentare un'altra prova convincente, ancorché ignorata, di questa risonanza: si trovano qui i segni di un ampio, anche se piuttosto fine, riuso della figura di Prometeo.

La presenza dell'*Incatenato* nella *Pace* è anzitutto testimoniata, in modo netto e indubitabile, dalla citazione di Aesch. *Pr.* 994:

[...] κυκάτω πάντα καὶ ταρασσέτω¹⁷.

Aristofane lo riprende, mettendolo in bocca al Coro e come da consuetudine comica sovraccaricandolo di un *double entendre*, che questa volta è, in consonanza con lo spirito della scena di Polemos in cui è inserito, culinario¹⁸ (Aristoph. *Pax* 320):

ὥς κυκάτω καὶ πατείτω πάντα καὶ ταραττέτω¹⁹.

La parodia, che anticipa la parziale identificazione tra Polemos e Zeus²⁰, è anche utilissima testimonianza del fatto che l'interesse aristofaneo nei

¹⁵ Una ricognizione bibliografica completa è contenuta in PATTONI 1987, pp. 15-32; una sintesi della questione anche in PODLECKI 2005, pp. 195-200. I più recenti e importanti studi in materia sono comunque (per l'atetesi eschilea) quelli di GRIFFITH 1977 (con una breve sintesi anche in GRIFFITH 1983, pp. 31-35); TAPLIN 1977; WEST 1979 e con aggiornamenti WEST 1990, pp. 51-72; mentre, tra gli altri, CONACHER 1980; PATTONI 1987; PODLECKI 2005 sono per la conferma dell'autorialità eschilea. La questione è molto complicata, ma mi pare che specialmente il lavoro di Maria Pia Pattoni abbia perlomeno dimostrato che parte degli argomenti di chi è contrario all'attribuzione a Eschilo non è conclusiva. In questo lavoro si considererà il *Prometeo incatenato* un dramma autenticamente eschileo.

¹⁶ L'interesse aristofaneo per Prometeo non si esaurirà mai, se è vero che la figura del titano funge da modello anche per il dio della ricchezza nel *Pluto* (cfr. e.g. BOWIE 1993, pp. 278 sgg.).

¹⁷ Il testo del *Prometeo Incatenato* impiegato nel corso del lavoro è, salvo in casi segnalati, quello di WEST [1990] 1998².

¹⁸ Il verbo κυκάω è una metafora culinaria: cfr. TAILLARDAT 1963 § 597, p. 348, LSJ s.v., I; lo stesso vale per ταρασσώ (cfr. e.g. Aristoph. *Eq.* 214; TAILLARDAT 1963 § 597, p. 348, che però non annovera il passo della *Pace* in esame); e πατέω è detto anche dell'azione del pigiare i grappoli d'uva (cfr. LSJ s.v., II).

¹⁹ Il testo della *Pace* impiegato nel corso del lavoro è, salvo in casi segnalati, quello di WILSON 2007a. Qui non ritengo la *paradosis* corrotta e pertanto ometto la *crux* iniziale apposta da Wilson: cfr. OLSON 1998, *ad loc.* (*contra*, WILSON 2007b).

²⁰ Così anche OLSON 1998, *ad loc.*: «[...] A foreshadowing of the more explicit identification between the king of the gods and War at 368-381».

confronti della tragedia era ancora vivo dopo i *Cavalieri*. Il riuso del tema di Prometeo, comunque, non si limita a questo solo verso; è molto più esteso all'interno della commedia, e funziona per rimandi testuali, tematici e caratterologici; si tratta come sempre di un riuso non casuale ma sempre presieduto da un principio poetico e semantico molto forte, attraverso il quale comprendere le linee di sviluppo imposte da Aristofane alla sua commedia. L'analisi qui condotta seguirà il più possibile il testo della *Pace* cercando di illuminare di volta in volta gli elementi comuni al *Desmotes*.

È noto, anzitutto, che alla base del *Prometeo incatenato* sta un rapporto a dir poco problematico tra il protagonista e il padre degli dèi, Zeus. Tale antagonismo è per la verità la marca distintiva dell'intera vicenda di Prometeo, ed è già in funzione nella *Teogonia* di Esiodo, la prima narrazione completa dell'episodio di cui abbiamo testimonianza²¹. Prima, nel racconto della sorte toccata a Prometeo, è Zeus il soggetto che compie l'incatenamento (Hes. *Th.* 521-525):

δῆσε δ' ἄλυκτοπέδησι Προμηθεῖα ποικιλόβουλον,
 δεσμοῖς ἀργαλέοισι, μέσον διὰ κίων' ἐλάσσας,
 καὶ οἱ ἐπ' αἰετὸν ὤρσε τανύπτερον· αὐτὰρ ὃ γ' ἦπαρ
 ἦσθιεν ἀθάνατον, τὸ δ' ἀέξετο ἴσον ἀπάντη
 νυκτός, ὅσον πρόπαν ἦμαρ ἔδοι τανυσίπτερος ὄρνις²². 525

Ma soprattutto, poco più avanti, il racconto del furto del fuoco (reso necessario da una ritorsione di Zeus proprio contro un inganno ordito a sue spese dallo stesso Prometeo: vv. 535 sgg.) mostra con grande forza una dialettica molto accesa tra il padre degli dèi e il figlio di Iapeto (vv. 558-569):

τὸν δὲ μέγ' ὀχθήσας προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·
 “Ἰαπετιονίδη, πάντων πέρι μῆδεα εἰδώς,
 ὦ πέπον, οὐκ ἄρα πω δολίης ἐπελήθεο τέχνης.” 560
 ὡς φάτο χωόμενος Ζεὺς ἄφθιτα μῆδεα εἰδώς.
 ἐκ τούτου δῆπειτα χόλου μεμνημένος αἰεὶ
 οὐκ ἐδίδου μελίησι πυρὸς μένος ἀκαμάτοιο
 θνητοῖς ἀνθρώποις οἱ ἐπὶ χθονὶ ναιετάουσιν.
 ἀλλὰ μιν ἐξαπάτησεν εὖς πάϊς Ἰαπετοῖο, 565
 κλέψας ἀκαμάτοιο πυρὸς τηλέσκοπον αὐγῆν
 ἐν κοίλῳ νάρθηκι· δάκεν δ' ἄρα νειόθι θυμὸν
 Ζῆν' ὑψιβρεμέτην, ἐχόλωσε δὲ μιν φίλον ἦτορ,
 ὡς ἰδ' ἐν ἀνθρώποισι πυρὸς τηλέσκοπον αὐγῆν.

²¹ Sulla tradizione del mito prometeico nella letteratura e nel culto precedenti al *Desmotes*, cfr. le osservazioni di PODLECKI 2005, pp. 2 sgg.

²² Qui e nel passo successivo seguo l'edizione di WEST 1966.

La doppia menzione del χόλος (vv. 562, 567) accresce la sensazione di una vera e propria lite tra i due, di un'inimicizia durissima. Proprio tale inimicizia sarà sfruttata al suo massimo nell'*Incatenato*, dove una caratterizzazione molto abile oppone al νέος τύραννος Zeus un antagonista di pari peso, Prometeo²³:

Against this unseen, but all-seeing and ever-threatening Zeus, the dramatist has pitted [*sic.*] a hero of unusual stature [...] In *Prom.*, P.'s knowledge and cleverness appear to rival or excel Zeus'. [...] P. may be criticized for his 'mistakes' [...], for his lack of foresight in bringing disaster on himself, and for his inability to 'cure' his own troubles [...]: but he himself insists that he knew just what he was doing, if not the precise details of his punishment²⁴.

In una tragedia senza *peripeteia*, l'unità organica che in molti hanno riscontrato essere assente nella tragedia è in realtà fornita dalla figura stessa di Prometeo, certamente nelle sue «profonde implicazioni 'simpatetiche'» con il Coro, ma anche nella sua opposizione ferma e salda al nuovo tiranno²⁵. Il furto del fuoco è una colpa (Aesch. *Pr.* 9 ἀμαρτία) di cui Prometeo deve pagare il fio; ma nel corso della tragedia è impossibile liberarsi dalla sensazione della superiorità del titano rispetto a Zeus. E anzi, Prometeo conosce un segreto da cui può dipendere la durata del regno stesso di Zeus: egli è in una posizione subalterna, di dolore, ma al tempo stesso di netta supremazia rispetto all'avversario. È proprio su questo polo di inferiorità-superiorità che si gioca gran parte della tenuta drammatica del testo; e anche l'attenta costruzione della coppia antitetica Zeus-Polemos ne fa, come si è visto, il vero fulcro dell'opera. Come ha osservato molto correttamente Griffith, infatti:

The personalities of Zeus and P. have much in common. Both are 'harsh', 'bold', 'unbending', full of rage and pride; the same epithets are applied to both (35, 42, 64-65, 79-80, 404-405, 907-908). The one relies mainly on his physical power (Κράτος καὶ Βία, cfr. 1-87, 10, 150-151, 736-737), the other on his cunning and foresight (514).

²³ Aesch. *Pr.* 310, 942. La negatività della figura di Zeus nel *Prometeo incatenato* è una *vetatissima quaestio* su cui si è molto discusso: per un inquadramento generale cfr. CONACHER 1980, pp. 120-137 e PODLECKI 2005, pp. 34-37; per un'analisi approfondita sono ancora utili LLOYD-JONES 1956 (con una persuasiva dimostrazione della sostanziale immutabilità della caratterizzazione di Zeus nell'opera eschilea a noi pervenuta) e SAÏD 1985, specialmente pp. 233 sgg.; una prospettiva aggiornata anche ai più recenti indirizzi della critica si trova in LLOYD-JONES 2003, soprattutto pp. 66 sgg. Utili osservazioni sul carattere di novità del dominio di Zeus anche in PADUANO 2004.

²⁴ GRIFFITH 1983, pp. 8-9.

²⁵ PATTONI 1987, p. 154.

Cosmic order requires that the two be combined. But now they are in conflict, and both parties have some claim to being in the right²⁶.

Viene insomma a crearsi, seppure *in absentia*, un polo di opposizioni che innerva tutta la tragedia, e che trova il suo parossismo nelle parole, sempre più dure e violente, che il titano pronuncia contro il nemico, come ad esempio queste (Aesch. *Pr.* 975-976, 1002-1006):

ἀπλῶι λόγῳι τοὺς πάντας ἐχθαίρω θεοὺς,	975
ὅσοι παθόντες εὖ κακοῦσι μ' ἐκδίκως.	
[...] εἰσελθέτω σε μήποθ' ὡς ἐγὼ Διός	
γνώμην φοβηθεῖς θηλύνουσι γενήσομαι	
καὶ λιπαρήσω τὸν μέγα στυγούμενον	
γυναικομίμοις ὑπτιάσμασιν χερῶν	1005
λύσαι με δεσμῶν τῶνδε τοῦ παντὸς δέω.	

Prometeo si presenta qui nella veste di μισόθεος, individua in Zeus il suo antagonista principe (v. 1004 τὸν μέγα στυγούμενον) e proclama il suo tratto caratteriale fondamentale, la resistenza a oltranza contro il suo nemico giurato. Un rapporto così difficile e contrastato tra un personaggio e il padre degli dèi, e l'uso di questo antagonismo come elemento primario della costruzione drammatica, è di fatto un *unicum* nel teatro ateniese del V secolo. Anche Bellerofonte, cui pure Aristofane fa riferimento proprio nella *Pace*, non pare mai, almeno dai frammenti euripidei in nostro possesso, chiamare in causa direttamente Zeus. Invocazioni, talora anche polemiche, al padre degli dèi sono certamente molto diffuse in tragedia²⁷, e «the assumption that Zeus deliberately makes things difficult and unpleasant for mankind is not uncommon»²⁸, ma il *Prometeo* rientra in una categoria a sé, in cui il conflitto con il padre degli dèi non è episodico ma strutturale: costituisce l'innescò del dramma e, se qualcosa si può dire sulla trilogia del *Desmotes*, forse anche la sua conclusione²⁹.

²⁶ GRIFFITH 1983, p. 10.

²⁷ Cfr. e.g. la casistica offerta da RAU 1967, p. 171 ad Aristoph. *Eq.* 1240.

²⁸ DOVER 1972, p. 202 n. 1.

²⁹ Sul problema della trilogia, cfr. e.g. GRIFFITH 1983, pp. 281-305 (con bibliografia), che parte dal presupposto che il *Desmotes* sia la seconda tragedia delle tre, e PODLECKI 2005, pp. 27-34, più incline invece a considerare l'*Incatenato* il primo testo. Sull'unicità dell'antagonismo Prometeo-Zeus, è problematico valutare sino a che punto occorra considerare simile al genere del *Desmotes* l'*Inaco* di Sofocle, che è sicuramente affine per tema e per vicenda mitica di riferimento, ma di cui ci sono rimasti frammenti troppo lacunosi per prendere una posizione conclusiva; a tutto ciò si aggiunge la difficoltà nella stessa definizione del dramma, su cui molti critici si sono esercitati. Tutt'ora non è stato accertato con sicurezza se si dovesse trattare di un dramma satiresco o di una tragedia (altri hanno addirittura ipotizzato, a mio giudizio con minore verisimiglianza, una parodia diretta del *Prometeo*). Per un quadro della questione, cfr. RADT 1977, pp. 247-248 e SUTTON 1979.

Ora, questo tipo di relazione che è alla base dell'*Incatenato* è esattamente il medesimo che Aristofane costruisce per l'attacco della *Pace*. Il vignaiolo Trigeo non ha il minimo dubbio, appena entrato in scena, che il suo obiettivo polemico debba essere Zeus. Sin dall'inizio, i suoi strali sono indirizzati esclusivamente al padre degli dèi (Aristoph. *Pax* 58-59):

[...] ὦ Ζεῦ, τί ποτε βουλευεῖ ποιεῖν;
κατάθου τὸ κόρημα· μὴ ἴκκορει τὴν Ἑλλάδα.

E subito dopo rincara la dose (vv. 62-63):

ὦ Ζεῦ, τί δρασεῖεις ποθ' ἡμῶν τὸν λεῶν;
λήσεις σεαυτὸν τὰς πόλεις ἐκκοκκίσας³⁰.

Il tono di Trigeo, dunque, è molto aggressivo, e sfiora persino la blasfemia: v. 57 λοιδορεῖται τῷ Δίῳ. Lo scopo del viaggio del vignaiolo è proprio quello di arrivare a colloquio con Zeus, e di sollevare davanti a lui le proprie rimostranze. Anche in questo non c'è nulla di pacifico (Aristoph. *Pax* 103-108):

TP.	τί δ' ἄλλο γ' ἦ	
	ὡς τὸν Δί' εἰς τὸν οὐρανόν;	
OI. B	τίνα νοῦν ἔχων;	
TP.	ἐρησόμενος ἐκεῖνον Ἑλλήνων πέρι	105
	ἀπαξάπαντων ὃ τι ποιεῖν βουλευέται.	
OI. B	ἐὰν δὲ μὴ σοι καταγορεύσῃ;	
TP.	γράφομαι	
	Μήδοισιν αὐτὸν προδιδόναι τὴν Ἑλλάδα.	

D'altronde, l'odio di Trigeo è, come nel caso di Prometeo, ricambiato. Non solo il trasloco degli dèi è motivato dall'ira nei confronti dei Greci (v. 204 Ἑλλησιν ὀργισθέντες), ma il vignaiolo incorre nella condanna a morte decretata dallo stesso Zeus contro il furto di Eirene (Aristoph. *Pax* 369-372):

³⁰ Qui come nei versi precedenti, probabilmente Aristofane sta parodiando uno dei versi chiave dell'*Edipo re* (Soph. *Oed. Tyr.* 738 ὦ Ζεῦ, τί μου δράσαι βεβούλευσαι πέρι); cfr. RAU 1967, p. 90 *ad loc.* Per la discendenza parodica sofoclea del v. 62 fa fede, a mio parere, l'uso aristofaneo della cesura mediana; questo *feature* metrico è tutt'altro che infrequente in commedia, ma qui è volto probabilmente a parodiare lo stesso effetto, rarissimo in tragedia, presente nel verso di Sofocle (per la cesura mediana in Soph. *Oed. Tyr.* 738 cfr. JEBB [1883] 1902³ *ad loc.* e soprattutto SCHEIN 1979, p. 38; per la cesura mediana in tragedia, cfr. WEST 1984, pp. 83 sgg. e MARTINELLI [1995] 1997², pp. 99 sgg.).

EP. καὶ μὴν ἐπιτέτριψαί γε.
 TP. κᾶτα τῷ τρόπῳ
 οὐκ ἠσθόμην ἀγαθὸν τοσοῦτονι λαβῶν; 370
 EP. ἄρ' οἴσθα θάνατον ὅτι προεῖψ' ὁ Ζεὺς ὃς ἂν
 ταύτην ἀνορύττων εὐρεθῆ;

È interessante osservare, inoltre, che, come Prometeo, il vignaiolo attico è isolato nella sua sfida al padre degli dèi. Nella tragedia, l'epirrema dei vv. 167-77 segna una svolta nella caratterizzazione del protagonista: «Scompare, infatti, il personaggio sofferente e al suo posto subentra il ribelle, che si leva con tono di sfida contro il dominatore dell'Olimpo»³¹. Le Oceanine, che sino ad allora erano rimaste solidali con il titano (cfr. e.g. vv. 162-163 τίς οὐ ξυνασχαλᾷ κακοῖς | τεοῖσι δίχα γε Διός;), ora non solo gli ritirano la loro solidarietà, ma lo condannano esplicitamente (Aesch. *Pr.* 178-185):

σὺ μὲν θρασύς τε καὶ πικραῖς
 δύαισιν οὐδὲν ἐπιχαλᾷς,
 ἄγαν δ' ἔλευθεροστομεῖς 180
 ἐμὰς δὲ φρένας ἠρέθισε διάτορος φόβος,
 δέδια δ' ἄμφι σαῖς τύχαις,
 ποῖ ποτε τῶνδε πόνων χρῆ σε τέρμα κέλσαντ'
 ἐσιδεῖν ἀκίχητα γὰρ ἦθεα καὶ κέαρ
 ἀπαράμυθον ἔχει Κρόνου παῖς. 185

E dopo la presa di distanze del Coro, anche il saggio Oceano lo sconsigliera dall'usare toni così aspri (Aesch. *Pr.* 311-314):

εἰ δ' ὦδε τραχεῖς καὶ τεθηγμένους λόγους
 ρίψεις, τάχ' ἂν σου καὶ μακρὰν ἀνωτέρω
 θακῶν κλύοι Ζεὺς, ὥστ' εἴ σοι τὸν νῦν ὄχλον
 παρόντα μόχθων παιδιὰν εἶναι δοκεῖν.

Il consiglio di Oceano diventa poi una pungente contestazione dei modi di Prometeo (vv. 317-323):

ἀρχαῖ ἴσως σοι φαίνομαι λέγειν τάδε·
 τοιαῦτα μέντοι τῆς ἄγαν ὑψηγόρου
 γλώσσης Προμηθεὺ τὰπίχειρα γίγνεται.
 σὺ δ' οὐδέπω ταπεινός, οὐδ' εἴκεις κακοῖς, 320
 πρὸς τοῖς παροῦσι δ' ἄλλα προσλαβεῖν θέλεις;
 οὐκ οὐκ ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
 πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς [...]

³¹ PATTONI 1987, p. 156.

E così il titano, cui pure tutti garantiscono solidarietà per il dolore, rimane una figura solitaria, proprio a causa della sua irriducibile inimicizia con Zeus. Allo stesso modo, l'isolamento di Trigeo (che di per sé non è un fatto strano: quasi mai in commedia lo spunto del protagonista è sostenuto da altri) è dovuto non tanto e non solo al suo progetto di volare sino all'Olimpo a cavallo di uno scarabeo, ma alle ingiurie che egli rivolge al padre degli dèi. Significativamente il servo, il principale critico del vignaiolo, quasi non obietta ai problemi tecnici del volo sull'insetto e, anzi, darà quasi per scontato l'esito dell'impresa: Aristoph. *Pax* 111-2 ὦ παιδί, ὁ πατήρ ἀπολιπὼν ἀπέρχεται | ὑμᾶς ἐρήμους εἰς τὸν οὐρανὸν λάθρα. La solitudine di Trigeo deriva dall'obiettivo iniziale del suo disegno, Zeus. Ciò lo rende, agli occhi del servo, un folle (Aristoph. *Pax* 54-55):

ὁ δεσπότης μου μαίνεται καινὸν τρόπον,
οὐχ ὄνπερ ὑμεῖς, ἀλλ' ἕτερον καινὸν πάνυ.

E ancora più chiaro è poco oltre (Aristoph. *Pax* 62-65):

TP. ὦ Ζεῦ, τί δρασεῖεις ποθ' ἡμῶν τὸν λεῶν;
λήσεις σεαυτὸν τὰς πόλεις ἐκκοκκίσας.
OI. B. τοῦτ' ἐστὶ τοῦτὶ τὸ κακὸν αὔθ' οὐγὰ ἔλεγον·
τὸ γὰρ παράδειγμα τῶν μανιῶν ἀκούετε.

La sola idea di potersi rivolgere al padre degli dèi in quel tono di sfida (vv. 62-63) costituisce, a giudizio del servo, che svolge qui il ruolo metateatrale di 'spettatore-guida', un sufficiente indizio (παράδειγμα) per una diagnosi di pazzia³². Egli non condivide l'eroismo di Trigeo e non può capire, dunque, che il suo atteggiamento è tutt'altro che quello di un pazzo, e che anzi c'è del metodo (comico) in quella follia. E più avanti, quando il padrone gli rivela di voler denunciare Zeus per tradimento della causa dei Greci (107 γράψομαι), il servo reagisce di nuovo duramente (v. 109):

μὰ τὸν Διόνυσον οὐδέποτε ζῶντος γ' ἐμοῦ.

³² Si potrebbero rilevare dei paralleli tra questa situazione di follia e quelle descritte in apertura di altre commedie aristofanee: in *V.* 71 Santia definisce la fissazione di Filocleone per i processi una malattia (νόσον γὰρ ὁ πατήρ ἀλλόκοτον αὐτοῦ νοσεῖ) e in *Av.* 31 EVELPIDE parla del desiderio di fuggire di Atene sempre nei termini di un disturbo (νόσον νοσοῦμεν). Ma rispetto alla situazione di Trigeo, credo, c'è una importante differenza. Quelle che aprono le *Vespe* e gli *Uccelli* sono 'malattie' effettive, trovare la soluzione alle quali costituisce l'intero sviluppo delle commedie; nella *Pace*, invece, la pazzia è evocata soltanto nel giudizio che il servo dà del comportamento di Trigeo, è un fatto soggettivo e non oggettivo come negli altri due casi.

Dunque la situazione di partenza di Trigeo è esemplata sulla falsariga di quella di Prometeo: l'odio nei confronti del padre degli dèi, la convinzione che egli sia il responsabile dei mali dell'umanità e la condizione di isolamento che l'inimicizia provoca sono tratti comuni a entrambi i personaggi. Questa generale caratterizzazione parallela di Trigeo e Prometeo ha ovviamente importanti conseguenze anche sulla figura di Zeus che si delinea nella prima parte della commedia; una figura che è, in modo drammaturgicamente funzionale, ingiusta e nemica: l'individuazione di un antagonista, ancorché apparente³³, contribuisce a chiarire anche i tratti e la difficoltà dell'impresa di Trigeo. D'altronde, il rimando a Prometeo non è il solo vettore della definizione così maligna del padre degli dèi come potente avversario di tutti gli uomini, non solo di Trigeo: vi contribuiscono anche, con esiti diversi, il richiamo al *Bellerofonte* e la menzione del *logos* esopico (cfr. *supra*, pp. 1-2), che al tempo stesso fornisce un'immagine di Zeus protettore di cause ingiuste (nello specifico, quella dell'aquila) e un suo coinvolgimento agonistico, tramite la sfida lanciategli dallo scarabeo³⁴. Il rimando al *Desmotes*, dove non solo Zeus è il consapevole aguzzino di Prometeo, ma sarebbe stato anche il vero responsabile della fine del genere umano se il titano non gli si fosse opposto (vv. 228-241), rafforza questa iniziale caratterizzazione di antagonista e contemporaneamente fornisce un paradigma tragico all'eroismo comico di Trigeo.

Un altro carattere molto tipico e insistito del Prometeo eschileo è la grande benevolenza nei confronti degli uomini, sancita a più riprese da quasi tutti i personaggi della tragedia: Kratos (e.g. Aesch. *Pr.* 11), Efesto (v. 30 βροτοῖσι τιμὰς ὥπασας πέρα δίκης), le Oceanine (e.g. vv. 543-544 σέβη | θνατοὺς ἄγαν), Io (v. 613 ὃ κοινὸν ὠφέλημα θνητοῖσιν φανείς), Prometeo stesso (*passim*). Quello del titano è quasi un sacrificio, viste soprattutto le pene cui è sottoposto. E quella del dolore è una delle principali dimensioni in cui viene connotato il protagonista della tragedia, che nel corso dell'*Incatenato* è raffigurato secondo tutti i crismi dell'eroe sofferente. Così si presenta in scena (vv. 88-95):

ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
 ποταμῶν τε πηγαὶ ποντίων τε κυμάτων
 ἀνήριθμον γέλασμα παμμήτωρ τε γῆ,
 καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ-
 ἴδεσθὲ μ'οἶα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.
 δέρχθηθ' οἷαις αἰκείαισιν διακναιόμενος
 τὸν μυριέτη χρόνον ἀθλεύσω.

90

³³ Lo Zeus della *Pace* andrebbe, come quello del *Pluto*, a buon diritto iscritto nell'elenco dei «divine opponents» stilato da GIVEN 2009, pp. 112 sgg.

³⁴ Anche se forse l'attenzione di Aristofane, nel richiamo esopico, è, più che alla morale della favola, al solo viaggio dello scarabeo verso il re degli dèi.

Il primo verbo usato per se stesso, subito dopo quello dell'invocazione (v. 91 καλῶ) è, significativamente, πάσχω (v. 92): e questo dà il tono dell'intera tragedia. D'altronde, la sopportazione di molti dolori è tema tra i più tipici della tragedia. Ma questa sofferenza – il poeta lo sottolinea più di una volta – è una sofferenza altruista, che cioè Prometeo si è consapevolmente procurato in difesa degli uomini; i πόνοι cui il titano si sottopone sono scelti coscientemente, e hanno come causa non un tornaconto personale, ma la salvezza degli uomini. Glielo ricorda appena prima, irridendolo, Kratos (vv. 82-84):

ἐνταῦθα νῦν ὕβριζε καὶ θεῶν γέρα
 συλῶν ἐφημέροισι προστίθει. τί σοι
 οἰοί τε θνητοὶ τῶνδ' ἀπαντλήσαι πόνων;

Ma lo riconosce anche lo stesso figlio di Iapeto (Aesch. *Pr.* 237-238):

τῷ τοι τοιαῖσδε πημονῆσι κάμπτομαι,
 πάσχειν μὲν ἀλγεῖνῆσιν, οἰκτῶσιν δ' ἰδεῖν.

E poco dopo chiarisce ulteriormente il concetto (Aesch. *Pr.* 266-267):

ἐκῶν ἐκῶν ἤμαρτον, οὐκ ἀρνήσομαι,
 θνητοῖς δ' ἀρήγων αὐτὸς ἠύρομην πόνους.

Anche questo tratto è impossibile non rivedere riverberato nel Trigeo della *Pace*, che sin dall'inizio dice di agire ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων (Aristoph. *Pax* 93), in difesa e a beneficio di una causa comune³⁵. E come l'impresa di Prometeo, anche quella di Trigeo comporta rischi e dolori, che lui però si sobbarca volentieri per il bene della collettività. Così, è difficile non pensare a Prometeo quando il vignaiolo, congedandosi dalle figlie e rivolgendosi, in un altro intervento metateatrale, al pubblico – rappresentante dei Panelleni ma, nel contesto di scontro uomini-dèi prefigurato nella prima parte della commedia, anche del genere umano tutto – dice (Aristoph. *Pax* 150-151):

ὕμεις δέ γ', ὑπὲρ ὧν τοὺς πόνους ἐγὼ πονῶ,
 μὴ βδεῖτε μηδὲ χέζεθ' ἡμερῶν τριῶν.

³⁵ Ciò fa già di per sé del vignaiolo un personaggio piuttosto particolare nel panorama della prima produzione aristofanea a noi nota, soprattutto se confrontato con il suo referente primario, il Diceopoli degli *Acarnesi*. Cfr. THIÉRCY 1986, p. 207: «Le héros individualiste et égoïste qui fait sécession de la cité, et recherche son salut personnel, come Dicéopolis et – à un moindre degré – Pisétaire, fait place ici à un héros beaucoup plus altruiste».

Se è vero che la figura etimologica πονεῖν ~ πόνος è stilema genericamente tragico³⁶, è però altrettanto vero che l'associazione della sopportazione dei dolori con un'azione in nome e in difesa dell'umanità è ben più rara, e contribuisce ancor più ad avvicinare nella sua caratterizzazione Trigeo al titano filantropo.

Ma i tratti di somiglianza non si limitano a una generica affinità strutturale. In un momento di grande importanza per l'economia del testo, la presentazione da parte di Trigeo del proprio piano, il vignaiolo si spiega così (Aristoph. *Pax* 92-4):

OI. B ποῖ δῆτ' ἄλλως μετεωροκοπεῖς;
 TP. ὑπὲρ Ἑλλήνων πάντων πέτομαι,
 τόλμημα νέον παλαμησάμενος.

Non è difficile trovare in commedia termini afferenti al campo semantico della τόλμα, il coraggio ma anche la sfacciataggine. E però il sostantivo τόλμημα è piuttosto sorprendente. Nelle opere aristofanee, in effetti, gli eroi parlano spesso e volentieri del loro disegno, per esporlo al pubblico o per convincere della sua bontà altri personaggi. Normalmente però, per designarlo, il poeta opta per termini piuttosto neutri, come βούλευμα, di gran lunga il più invalso nell'*usus* aristofaneo (cfr. e.g. Aristoph. *Ach.* 837, *Eq.* 108, *Av.* 162, *Lys.* 706, *Ec.* 17, *Pl.* 493), o μηχανή (cfr. e.g. Aristoph. *Lys.* 111, *Th.* 87)³⁷. Al contrario, è rarissimo l'impiego di un sostantivo come τόλμημα per definire la natura del piano comico³⁸. Perché Trigeo sente invece la necessità di ricorrere a un sostantivo così particolare, che si presta anche a essere inteso *in malam partem*? Credo che qui si possa immaginare un riferimento tragico. In un punto altrettanto cruciale dell'*Incatenato*, Prometeo sta narrando alle Oceanine come è arrivato a guadagnarsi l'odio di Zeus, e illustra dunque il cuore della sua azione (Aesch. *Pr.* 228-236):

ὅπως τάχιστα τὸν πατρῷον εἰς θρόνον
 καθέζετ', εὐθύς δαίμοσιν νέμει γέρα
 ἄλλοισιν ἄλλα, καὶ διεστοιχίζετο
 ἀρχήν· βροτῶν δὲ τῶν ταλαιπώρων λόγον
 οὐκ ἔσχεν οὐδέν', ἀλλ' αἰστώσας γένος
 τὸ πᾶν ἐχρηζεν ἄλλο φιλῦσαι νέον.

230

³⁶ Cfr. e.g. Soph. *Ph.* 1419 πονήσας [...] πόνους; E. *Or.* 1615 πόνους πονήσας μυρίου.

³⁷ In merito cfr. anche DUNBAR 1995 ad Aristoph. *Av.* 162a.

³⁸ Un caso simile, a quanto mi consta, si trova soltanto molto più tardi nella produzione aristofanea, Aristoph. *Ec.* 106: τόλμημα τολμῶμεν. Ad Aristoph. *Lys.* 284 e *Pl.* 419, invece, il termine ha evidentemente connotazione negativa (LSJ s.v.: 'shameless act'; cfr. e.g. Eur. *Ba.* 1222), e non fa dunque testo: nella *Lisistrata* sono gli anziani a lamentarsi della sfacciataggine delle donne, mentre nel *Pluto* è Penia a contestare e criticare il disegno di Cremilo.

καὶ τοῖσιν οὐδεὶς ἀντέβαινε πλὴν ἐμοῦ,
 ἐγὼ δ' ἐτόλμησ' ἔξελυσάμην βροτούς
 τὸ μὴ διαρραισθέντας εἰς Αἴδου μολεῖν³⁹.

235

Dinanzi all'ingiustizia di Zeus e al rischio mortale per l'umanità (la medesima situazione in cui versano gli uomini all'inizio della *Pace*), Prometeo è l'unico a essere intervenuto, e il suo è stato, come quello di Trigeo, un atto di τόλμα, di coraggio appunto. Aristofane pare voler stringere un legame caratterologico tra il titano e il suo eroe, che passa attraverso la sfida al potere iniquo di Zeus, la solitudine nella propria battaglia e il coraggio nell'affrontare l'impresa. Peraltro, anche il verbo scelto dal comico, παλαμᾶσθαι (Aristoph. *Pax* 94), potrebbe non essere scevro di un gioco intertestuale con il *Desmotes*. Aristofane lo impiega già in *Ach.* 659-660 πρὸς ταῦτα Κλέων καὶ παλαμάσθω | καὶ πᾶν ἐπ' ἐμοὶ τεκταινέσθω, dove è una parodia tragica, probabilmente del *Telefo* (E. fr. 918 *TrGF*); già in quel contesto il verbo si presta a un'interpretazione figurata, come spiega Taillardat: «Παλαμᾶσθαι, proprement créer quelque chose de ses mains, s'emploie figurément, dans le style noble, comme synonyme du banal μηχανᾶσθαι, *combiner* un projet, un complot, ecc.»⁴⁰. E il sostantivo collegato, παλάμη, si presta alla medesima interpretazione figurata, come in Aristoph. *V.* 644-645 δεῖ δέ σε παντοίας πλέκειν | εἰς ἀπόφευξιν παλάμας. Taillardat considera, credo giustamente, il παλαμησάμενος di *Pax* 94 come una parodia dello stile tragico; forse Aristofane pensava a un altro luogo del *Prometeo*, dove le Oceanine, parlando di Zeus, menzionano la fine del suo regno, e lo fanno utilizzando proprio παλάμη (Aesch. *Pr.* 163-167):

[...] ὃ δ' ἐπικότως αἰεὶ
 θέμενος ἄγναμπτον νόον
 δάμναται Οὐρανίαν γένναν, οὐδὲ λήξει
 πρὶν ἂν ἡ κορέσει κέαρ ἢ παλάμαι τινὶ
 τὰν δυσάλωτον ἔλῃ τις ἀρχάν.

165

La scelta del verbo παλαμᾶσθαι è già di per sé molto significativa, e conferisce alla missione che lo stesso Trigeo si propone di compiere una carica sovversiva molto forte; ma se qui il comico avesse voluto veramente rimandare a questo passo del *Desmotes*, il quadro si completerebbe con un ulteriore e più chiaro rinvio non solo al contesto prometeico ma anche al rovesciamento del regno di Zeus.

³⁹ Al v. 235 condivido la scelta di WEST [1990] 1998²; cfr. le motivazioni fornite da GRIFITH 1983, *ad loc.*

⁴⁰ TAILLARDAT 1963, § 417, 232.

Dunque, Prometeo e la sua vicenda sono il paradigma più indicato (ancor più che il *Bellerofonte* e il *logos* di Esopo) per illustrare letterariamente la situazione che Aristofane vuole mettere in scena all'inizio della commedia. La *Pace* si apre con un conflitto tra uomini e divinità, provocato – almeno a dire di Trigeo – da queste ultime (e specialmente da Zeus), che, agendo ingiustamente, rischiano di causare danni immani all'umanità; allo stesso modo, nel *Desmotes* si narra dell'insediamento sul trono di Zeus, sovrano violento (v. 35 τραχύς), arrogante (v. 907 αὐθάδη φρενῶν) e ingiusto (v. 1093 ἔκδικα), e del suo disegno per distruggere l'umanità. Contro questo progetto soltanto uno ha il coraggio di levarsi (e di soffrirne le conseguenze, la solitudine e il dolore), Prometeo. Non solo: la ribellione del titano contro Zeus consiste nel riconsegnare agli uomini qualcosa che avevano ma che era stato loro ingiustamente tolto; allo stesso modo, nella *Pace*, Trigeo finisce col liberare – contro i divieti del Cronide – Eirene, che un tempo si trovava tra gli uomini ma che è stata poi intrappolata – sempre con la complicità divina – nell'antro. Il titano, insomma, è un sofferente benefattore dell'umanità, esattamente come il vignaiolo attico, e al suo pari catalizza su di sé la simpatia dell'uditorio⁴¹.

Modello migliore di Prometeo, dunque, non poteva esistere per il Trigeo aristofaneo, che ha le medesime peculiarità: lui solo, tra lo scetticismo generale, si ribella al dominio di Zeus, lui solo sopporta dolori in nome dell'umanità, lui solo, con il suo volo comico a cavallo di uno scarabeo, riesce a colmare la frattura tra la realtà mortale e realtà immortale. Ecco spiegata anche l'insistenza che a molti è parsa sospetta sulla dialettica Trigeo-Zeus⁴²: oltre a un forte senso intratestuale, essa mi pare avere anche un forte senso intertestuale. Attraverso i riferimenti prometeici, cioè, si delinea e si approfondisce anche il contesto agonistico uomini-dèi che tanta parte ha nella costruzione drammatica della *Pace*. Dunque non è insensato, credo, pensare che la figura del vignaiolo sia stata pensata intenzionalmente per collegarla a quella del titano. I rimandi letterari, stilistici e linguistici nella definizione di Trigeo, beninteso, sono molteplici e si sovrappongono, come sempre in commedia, uno all'altro; ma tutti sono in certo senso 'presieduti' e 'coordinati' dal paradigma-base, che mi pare essere quello di Prometeo, paradossalmente il più difficile da cogliere, anche perché è quello su cui Aristofane gioca meno esplicitamente a livello testuale.

⁴¹ Cfr. PADUANO 2004, p. 183: «[...] Nel *Prometeo* nessuna ulteriore generalizzazione può scavalcare la medesima condizione umana, che Prometeo difende dalla minaccia di essere annientata secondo i voleri di Zeus (vv. 231-233). Non si vede davvero come il teatro attico, soprattutto nella sua natura di istituzione sociale, potesse considerare questa difesa diversamente da un valore». Così anche GRIFFITH 1983, p. 9: «[...] To a human audience, this 'wrong' (8-9) is morally defensible, even praiseworthy, as the action of a compassionate and generous spirit».

⁴² Cfr. e.g. CASSIO 1985, p. 35: «[...] L'elemento "opposizione" non manca nella prima parte; solo che i contrasti non hanno consistenza».

La sensazione di una forte presenza prometeica nel disegno stesso del personaggio è accresciuta e confermata dallo sviluppo dell'azione comica: dovendo scegliere un dio da mettere in scena e da contrapporre a Trigeo, Aristofane non a caso sceglie Hermes, che svolge nel *Desmotes* un ruolo molto importante come avversario di Prometeo, in rappresentanza di Zeus. Come noto, l'intera ultima scena della tragedia (Aesch. *Pr.* 941-1079) che precede l'intervento diretto del padre degli dèi (vv. 1080-1093) consiste in un duro scontro, prima a due (Hermes-Prometeo) e infine a tre (con l'aggiunta del Coro). Io credo che la scena della *Pace* subito precedente l'*anodos* di Eirene sia un rifacimento comico di quel punto dell'*Incatenato*. Ancora una volta, in realtà, i punti di contatto testuali sono molto scarni; sono l'impostazione della scena e la *mechané* scelta da Trigeo per uscire dall'*impasse* a suggerire un raffronto. Colpisce anzitutto la caratterizzazione di Hermes: nel *Prometeo* il dio arriva in scena annunciato dallo stesso titano, che subito lo definisce τὸν Διὸς τρόχιν, il portaordini di Zeus (v. 941). Lo stesso avviene nella *Pace*: Hermes era già comparso, e aveva sì informato Trigeo sul trasloco degli dèi, ma senza particolari riferimenti al padre; più che come araldo, compariva lì come portiere. Al suo rientro, invece, veste i panni del *keryx* e immediatamente si fa latore dei divieti di Zeus (Aristoph. *Pax* 371-372)⁴³. Il suo tono è, in entrambi i testi, molto brusco: nell'*Incatenato* si rivolge a Prometeo definendolo τὸν ἑξαμαρτόντα (v. 945), e poi addirittura κλήπτῃς (v. 946); anche l'ordine è espresso con durezza: ἕκαστα φράζε (v. 950), con tanto di minaccia finale (vv. 951-952). Così nella *Pace* Hermes, che già in precedenza era stato a dir poco scostante con Trigeo ma che sul finale dell'incontro si era ammansito, riprende i suoi modi più scontroso e apostrofa il vignaiolo con ὦ μίαρὲ καὶ τόλμηρε (Aristoph. *Pax* 362), e poi, con una pochezza lessicale che ha giustamente sorpreso Olson ma che è importante nel conferire al dio un carattere inutilmente violento, insiste sulle minacce (v. 364 ἀπόλωλας, v. 366 ἀπόλωλας, ἑξόλωλας)⁴⁴. Anche l'atteggiamento di Trigeo e di Prometeo è affine, almeno inizialmente: il titano si fa beffe di Hermes, lo ingiuria definendolo ὑπηρέτης, servo (Aesch. *Pr.* 954)⁴⁵. E conclude il primo intervento con parole sprezzanti (vv. 959-963):

⁴³ Sulla natura di Hermes come araldo degli dèi nella *Pace* cfr. l'ottima analisi di CASSIO 1985, pp. 61-64. Sulla figura di Hermes, cfr. tra gli altri EITREM *RE*, s.v.; NILSSON 19612 [1950], pp. 501-510; CASSOLA 1975, pp. 153-166. Sul suo impiego in Aristofane, cfr. EITREM 1909; KLEINKNECHT 1967; HORN 1975, pp. 153-166. Sul suo impiego in Aristofane, cfr. EITREM 1909; KLEINKNECHT 1967; HORN 1970; CASSIO 1985; BOWIE 1993, soprattutto pp. 138-142.

⁴⁴ OLSON 1998, pp. 366-367: «Hermes' lack of verbal inventiveness is again striking».

⁴⁵ GRIFFITH 1983, *ad loc.*: «Hermes is a herald: to call him ὑπηρέτης is an unfair, but effective put-down».

[...] μή τί σοι δοκῶ
 ταρβεῖν ὑποπτήσσειν τε τοὺς νέους θεοὺς; 960
 πολλοῦ γε καὶ τοῦ παντὸς ἐλλείπω. σὺ δέ
 κέλευθον ἦνπερ ἦλθες ἐγκόνει πάλιν·
 πεύση γὰρ οὐδὲν ὦν ἀνιστορεῖς ἐμέ.

Similmente, anche Trigeo inizialmente non tiene in nessun conto le minacce di Hermes, e anzi le volge tutte ironicamente contro chi le aveva pronunciate (Aristoph. *Pax* 364-370):

EP. ἀπόλωλας, ὦ κακόδαιμον.
 TP. οὔκ, ἦν μὴ λάχω.
 Ἑρμῆς γὰρ ὦν κλῆρον ποιήσεις οἶδ' ὅτι. 365
 EP. ἀπόλωλας, ἐξόλωλας.
 TP. εἰς τίν' ἡμέραν;
 EP. εἰς αὐτίκα μάλ'·
 TP. ἀλλ' οὐδὲν ἠμπόληκά πω,
 οὔτ' ἄλφιτ' οὔτε τυρόν, ὡς ἀπολούμενος.
 EP. καὶ μὴν ἐπιτέτριψαί γε.
 TP. κᾶτα τῷ τρόπῳ
 οὔκ ἠσθόμην ἀγαθὸν τοσοῦτονι λαβῶν; 370

La violenza verbale serve ad Aristofane a far sì che lo scontro Trigeo-Hermes, e dunque, sotto la sua specie, anche quello uomini-dèi raggiunga qui il parossismo: il rinvio alla scena eschilea, però, rafforza ulteriormente il contesto di inimicizia, proprio poco prima della liberazione di Eirene e della sua riconsegna ai mortali.

Ma se a Eschilo era necessario che la situazione rimanesse ferma nella sua *impasse*, per mantenere alto il grado di conflittualità, l'interesse poetico di Aristofane è tutt'altro: la pace tra Trigeo ed Hermes, e tra uomini e dèi, deve essere conclusa presto, per procedere così alla liberazione di Eirene e far avanzare l'azione verso Atene. Nel *Desmotes*, dunque, il duello Hermes-Prometeo si protrae sino in fondo, senza arrivare a una soluzione, e soltanto la mano di Zeus farà proseguire il dramma (in una direzione tutt'altro che lieta, peraltro). Nella *Pace*, invece, l'opposizione apparentemente insormontabile tra mortali e immortali deve trovare presto uno scioglimento. Ed ecco quindi il *renversement* comico; nel giro di pochi versi, tutte le premesse e le minacce si risolvono in un nulla e si arriva a un accordo tra il vignaiolo e l'araldo. Ma come si raggiunge l'intesa? Proprio attraverso il ribaltamento delle condizioni narrative dell'ultima scena del *Prometeo*. Davanti alle proposte di Hermes, anzi tutto, Prometeo non recede, e anzi si dice pronto a sopportare qualunque patimento da parte di Zeus, pure il tuono che anche l'Hermes comico aveva minacciato invocando Ζεὺς κεραυνοβρόντης (Aristoph. *Pax* 376).

A differenza di Trigeo, eroe comico, lui, eroe tragico, non teme la morte (Aesch. *Pr.* 1043-1053):

πρὸς ταῦτ' ἐπί μοι ῥιπτείσθω μὲν πυρὸς ἀμφήκης
 βόστρυχος, αἰθῆρ δ' ἔρεθιζέσθω 1045
 βροντῆι σφακέλωι τ' ἀγρίων ἀνέμων,
 χθόνα δ' ἔκ πυθμένων αὐταῖς ῥίζαις
 πνεῦμα κραδαίνοι,
 κῦμα δὲ πόντου τραχεῖ ῥοθίωι ζυγχώσειεν
 τῶν οὐρανίων ἄστρον διόδου· 1050
 εἰς δὲ κελαινὸν Τάρταρον ἄρδην ῥίψει δέμας
 τοῦμὸν ἀνάγκης στερραῖς δίναις·
 πάντως ἐμέ γ' οὐ θανατώσει.

Al contrario, il vignaiolo cambia radicalmente il suo comportamento arrogante, e da un momento all'altro passa dall'irrisione alla supplica, per evitare una brutta fine (Aristoph. *Pax* 374-377):

TP. εἰς χοιρίδιόν μοί νυν δάνεισον τρεῖς δραχμάς·
 δεῖ γὰρ μνηθῆναι με πρὶν τεθνηκέναι. 375
 EP. ὦ Ζεῦ κεραυνοβρόντα—
 TP. μή, πρὸς τῶν θεῶν,
 ἡμῶν κατείπησ, ἀντιβολῶ σε, δέσποτα.

Anche il comportamento del Coro ora muta. Nell'*Incatenato* le Oceanine si intromettono, per consigliare al figlio di Iapeto di accettare l'accordo propostogli dall'araldo (Aesch. *Pr.* 1036-1039); quando però Hermes ingiunge loro di abbandonare Prometeo al suo destino, il Coro resta fermo nel rifiuto (vv. 1063-1067):

ἄλλο τι φώνει καὶ παραμυθοῦ μ' ὅτι καὶ πείσεις·
 οὐ γὰρ δήπου τοῦτό γε τλητὸν παρέσυρας ἔπος.
 πῶς με κελεύεις κακότητ' ἄσκεῖν; 1065
 μετὰ τοῦδ' ὅτι χρῆ πάσχειν ἐθέλω.

Comportamento molto diverso da quello dei Panelleni della *Pace*. Trigeo, preoccupatissimo per la propria sorte, li fa intervenire per aiutarlo a intercedere presso l'Argifonte (Aristoph. *Pax* 383-384):

εἰπέ μοι, τί πάσχετε, ὦνδρες; ἔστατ' ἐκπεπληγμένοι.
 ὦ πόνηροι, μὴ σιωπᾶτ'· εἰ δὲ μή, λακήσεται.

Ed essi, che prima, proprio usando le parole del *Desmotes*, si mostravano sicuri di sé (v. 320, cfr. *supra*, p. 62), diventano di colpo mansueti

e propongono all'araldo qualunque cosa in cambio del suo silenzio (vv. 385-388, 390-399), in maniera così spudorata da suscitare anche la *pointe* di Trigeo (v. 402 κλέπται τὰ νῦν γὰρ μᾶλλον εἰσιν ἢ πρὸ τοῦ)⁴⁶.

Ma il rovesciamento più sorprendente consiste nella *mechané* che Trigeo decide di impiegare per convincere definitivamente Hermes ad aiutarlo. L'elemento di *suspence* di tutto il *Prometeo incatenato* è, come noto, il segreto che Prometeo conosce e da cui sembra dipendere la durata del regno di Zeus. Il titano, presentandosi al pubblico, dichiara di conoscere il futuro (Aesch. *Pr.* 101-102 πάντα προϋξεπίσταμαι | σκεθρῶς τὰ μέλλοντ'(α)), e poco dopo riconosce beffardo che il suo nemico giurato avrà bisogno di lui (vv. 168-171):

ἢ μὴν ἔτ' ἐμοῦ καίπερ κρατεραῖς ἐν γυιοπέδαις
 ἀικιζομένου χρεῖαν ἔξει μακάρων πρύτανις,
 δεῖξαι τὸ νέον βούλευμ' ὑφ' ὄτου 170
 σκῆπτρον τιμᾶς τ' ἀποσυλάται.

Il mistero che il titano cela riguarda l'avversario che spodesterà il νέος τύραννος e lo sottoporrà a pene durissime (vv. 907-915):

ἢ μὴν ἔτι Ζεὺς, καίπερ αὐθάδη φρονῶν,
 ἔσται ταπεινός, οἶον ἐξαρτύεται
 γάμον γαμεῖν, ὃς αὐτὸν ἐκ τυραννίδος
 θρόνων τ' αἴστον ἐκβαλεῖ πατρὸς δ' ἀρά 910
 Κρόνου τότ' ἤδη παντελῶς κρανθήσεται
 ἦν ἐκπίτων ἠρᾶτο δηναίων θρόνων.
 τοιῶνδε μόχθων ἐκτροπήν οὐδεὶς θεῶν
 δύναιτ' ἂν αὐτῷ πλὴν ἐμοῦ δεῖξαι σαφῶς
 ἐγὼ τὰδ' οἶδα χῶι τρόπωι. 915

L'intenzione di Prometeo, ribadita a più riprese (Aesch. *Pr.* 172-177, 522-525, 915-940), è onvviamente quella di non rivelare nulla, per vendetta ma anche per spirito di conservazione: fintantoché sarà utile a Zeus, non potrà subire i patimenti più gravi. La sortita di Hermes ha appunto lo scopo di far svelare al figlio di Iapeto il suo segreto, per permettere al padre di mettere al sicuro il proprio trono (vv. 947-952):

πατὴρ ἄνωγέ σ' οὔστινας κομπεῖς γάμους
 αὐδᾶν, πρὸς ὧν γ' ἐκείνος ἐκπίπτει κράτους·
 καὶ ταῦτα μέντοι μηδὲν αἰνικτηρίως,
 ἀλλ' αὐθ' ἕκαστα φράζε. μηδ' ἐμοὶ διπλᾶς 950
 ὁδοὺς Προμηθεῦ προσβάλης ὄραϊς δ' ὅτι
 Ζεὺς τοῖς τοιούτοις οὐχὶ μαλθακίζεται.

⁴⁶ Non condivido l'attribuzione del verso a Hermes stampata da Wilson.

L'araldo sembra proporre (anche se non lo farà mai esplicitamente) un patto: in cambio del segreto, Zeus si ammansirà (μαλθακίζεται). Ma il titano, nonostante i consigli delle Oceanine, resta fermo nella sua opposizione: non dirà nulla. Prometeo, insomma, rifiuta ogni possibilità di accordo con gli dèi e non recede dal suo proposito iniziale, anche a costo di subire mali ancora più aspri.

È invece proprio a un accordo con Hermes e, per suo tramite, con gli dèi che Trigeo punta insistentemente: non solo un patto di non belligeranza, ma addirittura un'intesa di cooperazione armoniosa nella liberazione di Eirene (v. 416 ξύλλαβε, v. 417 ξυνέλκυσον). Inizialmente il *keryx* sembra sordo alle richieste; e così il vignaiolo gioca la *mechané* comica per eccellenza, il raggio. E il raggio ordito per Hermes e per tutte le divinità prevede proprio ciò che Prometeo ha negato per tutto il corso del *Desmotes*: rivelare la congiura segreta che minaccia di uccidere gli dèi (Aristoph. *Pax* 403-404):

καί σοι φράσω⁴⁷ τι πρᾶγμα δεινὸν καὶ μέγα,
ὃ τοῖς θεοῖς ἅπασιν ἐπιβουλεύεται.

Basta questo accenno per accendere l'interesse dell'araldo: ἴθι δὴ κάτειπ' ἴσως γὰρ ἂν πείσαις ἐμέ (v. 405). Ottenuta l'attenzione di Hermes (che nel modello tragico arrivava in scena proprio per conoscere le trame segrete note al solo Prometeo: Aesch. *Pr.* 944-952), Trigeo inventa una storia piuttosto arzigogolata sulla Luna e il Sole (vv. 406-413):

TP.	ἡ γὰρ Σελήνη χά πανοῦργος Ἥλιος ὕμιν ἐπιβουλεύοντε πολὺν ἤδη χρόνον τοῖς βαρβάροισι προδίδοτον τὴν Ἑλλάδα.	
EP.	ἵνα δὴ τί τοῦτο δρᾶτον;	
TP.	ὅτι νῆ Δία ἡμεῖς μὲν ὑμῖν θύομεν, τούτοισι δὲ οἱ βάρβαροι θύουσι. διὰ τοῦτ' εἰκότως βούλονται ἂν ἡμᾶς πάντας ἐξολωλέναι, ἵνα τὰς τελετὰς λάβοιεν αὐτοὶ τῶν θεῶν.	410

Sembra, da tanti riferimenti comici, tragici e non solo, di poter affermare che anche i Greci del V secolo consideravano Selene ed Helios delle divinità. Era però molto più rara l'istituzione di veri e propri culti (che comportassero dunque sacrifici) ai due, come giustamente sottolinea Slings: «There is [...] no doubt that the Greeks of the classical era generally acknowledged Sun and Moon as gods, although there were very

⁴⁷ Cfr. Aesch. *Pr.* 950 ἕκαστα φράζε.

few cities in which they were worshiped in a cult»⁴⁸. In Aristofane, secondo una sequenza logica non proprio limpida, il vignaiolo narra dunque che la Luna e il Sole, che si giovano dei sacrifici dei popoli orientali (οἱ βάρβαροι), vorrebbero far fuori i Greci, che invece sacrificano agli dèi dell'Olimpo, per essere i soli beneficiari dei culti. Ciò alla lunga si dimostra essere una congiura contro gli stessi dèi che, privati dei propri fedeli, sarebbero privati anche dei sacrifici, dunque del nutrimento, e sarebbero quindi spacciati⁴⁹ (sull'importanza comica dei sacrifici per il sostentamento degli dei cfr. e.g. Aristoph. *Pl.* 1111-1143). La storiella, ben poco verosimile, fa però breccia in Hermes, che fa mostra di crederci (Aristoph. *Pax* 414-415):

ταῦτ'ἄρα πάλαι τῶν ἡμερῶν παρεκλεπτέτην
καὶ τοῦ κύκλου παρέτρωγον ὑφ' ἁμαρτωλίας.

Il vignaiolo può così sferrare il colpo definitivo: Hermes, già tentennante, viene convinto dalla coppa d'oro che riceve in dono (vv. 423-425).

Dunque Trigeo si conferma anche qui *alter ego* comico del Prometeo eschileo: millanta di essere venuto a conoscenza di una congiura contro gli dei, e di essere il solo a custodire il segreto. Ma ecco il ribaltamento di cui si diceva: mentre il personaggio tragico non utilizza, almeno nel *Desmotēs*, le propria posizione di superiorità per comporre lo scontro con Zeus, e anzi si intestardisce in un silenzio orgoglioso, il suo corrispettivo comico, che della pace ha bisogno per donarla agli uomini, pur di salvarsi e di giungere a una riconciliazione con gli dèi è disposto a negoziare, barattando anche il famigerato segreto. L'evoluzione del rapporto intertestuale tra la *Pace* e il *Desmotēs*, fra la caratterizzazione del vignaiolo e quella del titano, segue l'evoluzione dell'azione comica: l'attacco, che metteva in scena una situazione di contrasto apparentemente irriducibile tra Trigeo e Zeus, richiedeva un parallelismo piuttosto semplice tra il vignaiolo e il titano; ma lo sviluppo della vicenda, che prevede invece una pacificazione e una collaborazione fra i Panelleni e gli dèi rappresentati da Hermes,

⁴⁸ DE STRICKER, SLINGS 1994, p. 121. Il passo dell'*Apologia* lì in analisi (*Pl. Ap.* 26d 1-3) mi pare una prova già di per sé sufficiente di quanto affermato: οὐδὲ ἥλιον οὐδὲ σελήνην ἄρα νομιζῶ θεοὺς εἶναι, ὥσπερ οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι; cfr. anche NILSSON [1950] 1961², I, p. 839: «In der griechischen Religion treten im Gegensatz zu den Religionen vieler anderer Völker die Himmelskörper im Kult ganz zurück. Selene hatte keinen Kult und Helios einen sehr unbedeutenden». Una sintesi della questione in OLSON 1998 *ad loc.*

⁴⁹ Anche se il procedimento logico è piuttosto macchinoso e i passaggi sono spesso sottintesi, credo sia questa la giusta interpretazione, e che pertanto il testo trådito dai manoscritti per il v. 412 sia da mantenere, senza modificare ἡμᾶς in ὑμᾶς («vorrebbero uccidervi tutti», riferito agli dèi), che dà un senso migliore solo in apparenza (*contra* MARZULLO 1970-1972, pp. 89-91): accettando ὑμᾶς, non si capirebbe la ragione della menzione nel discorso di Trigeo della consegna della Grecia ai barbari (v. 408), che pare invece motivata dall'intento di Sole e Luna di uccidere i Greci e di conseguenza gli dèi Olimpici, che si cibano soltanto delle offerte degli Elleni.

necessita di un *renversement* che parta da Prometeo ma lo rovesci, che ne faccia una sorta di παράδειγμα κατ'ἐναντίον. Quello della *Pace*, dunque, è rifatto sul modello di Prometeo, ma è un Prometeo comico, piegato come sempre avviene in commedia alle esigenze narrative e poetiche dei giochi di Aristofane.

Ma non basta: il ribaltamento del paradigma prometeico non si ferma qui, e diventa ancora più esteso e spericolato. Nel momento decisivo in cui Hermes decide di aiutare gli uomini nell'impresa della liberazione di Eirene e la riconciliazione fra i due campi è completa, il dio, che prima appariva come ostile portinaio e poi come vero e proprio oppositore, non viene annullato, ma anzi equiparato nel suo status a quello di Trigeo. Si forma cioè una coppia comica cui il Coro demanda le medesime mansioni di supervisione: come aveva chiesto al vignaiolo πρὸς τὰδ' ἡμῖν, εἴ τι χρῆ δρᾶν, φράζε κάρχιτεκτόνει (v. 305), allo stesso modo a Hermes domanderà σὺ δ' ἡμῖν, θεῶν σοφώτατε, ἅττα χρῆ ποιεῖν ἐφεστῶς φράζε δημιουργικῶς⁵⁰ (vv. 428-429). Non sorprende che questa equiparazione sia segnalata anche dalla trama intertestuale, e che il poeta giochi ancora una volta con Prometeo. Per illuminare l'avvenuta pacificazione tra i due e la formazione di una vera e propria coppia di eroi, cioè, Aristofane decide di attribuire anche all'Argifonte, che sino a poco prima era stato, come antagonista del piano comico, in tutto e per tutto l'Hermes del *Desmotes*, caratteri che nella tragedia sono invece tipici del titano e che nella commedia erano del suo *alter ego* Trigeo; il dio finisce cioè con l'essere definito con tratti propri dei personaggi che avversava nei due testi.

E così, proprio quando l'araldo degli dèi sta per cedere alle lusinghe degli uomini, il Coro gli si rivolge così (vv. 393-399):

ἀλλὰ χάρις', ὦ φιλαν-
θρωπότατε καὶ μεγαλο-
δωρότατε δαιμόνων,
εἴ τι Πεισάνδρου βδελύττει τοὺς λόφους καὶ τὰς ὀφρῶς, 395
καὶ σε θυσίαισιν ἰε-
ραῖσι προσόδοις τε μεγά-
λαισι διὰ παντός, ὦ
δέσποτ', ἀγαλοῦμεν ἡμεῖς αἰεί.

⁵⁰ Non condivido il parere di chi vede in questo verso l'offerta a Hermes di «un intervento, malgrado tutto, subordinato» rispetto a quello di Trigeo (MARZULLO 1983, pp. 102-103): tanto l'avverbio δημιουργικῶς (formato sì a partire da δημιουργός ma da interpretare come indicazione di una superiorità pratica: «like a pro», OLSON 1998 *ad loc.*) quanto soprattutto il participio ἐφεστῶς (cfr. e.g. Aristoph. *Ach.* 628 ἐφέστηκεν; *V.* 955 ἐφεστάναι) rinviano senz'altro a un ruolo di sovrintendente pari a quello del vignaiolo.

La φιλάνθρωπία (detta di divinità, la clemenza e la benevolenza nei confronti dell'uomo) è un tratto comune ad alcune divinità (Eracle, Asclepio, talora Zeus), ma non è affatto una caratteristica di Hermes⁵¹: di lui si dice che ama la compagnia dei mortali (*Il.* XXIV, 334-335), ma difficilmente se ne menziona il sincero amore per gli uomini, complice anche la sua natura di *go-between*, che fa sì che le sue azioni siano per lo più dettate dagli altri dei. I termini legati alla sfera semantica della φιλάνθρωπία, peraltro, sono rarissimi nel teatro di V secolo: al di fuori del *Desmotes*, se ne trova una sola attestazione in un frammento di discussa attribuzione⁵², in cui si chiede a Zeus di avere χάριν δικαίαν καὶ φιλάνθρωπον (E. fr. 953.41 N² = Adesp. fr. 1000.41 K.-A.). Tranne questa occorrenza, l'aggettivo φιλάνθρωπος ritorna nel teatro soltanto altre due volte; ed è riferito, non a caso, a Prometeo. La φιλάνθρωπία è proprio il carattere distintivo del titano, che, come si è visto, sceglie coscientemente di andare incontro ai più aspri patimenti per pietà (Aesch. *Pr.* 239 θνητοὺς δ' ἐν οἴκῳ προθέμενος) della sorte che Zeus aveva riservato ai mortali e che sconta poi questo amore eccessivo (v. 123 διὰ τὴν λίαν φιλότητα βροτῶν). Essa è anzi il tratto concettualmente più pregnante nella definizione di Prometeo ed è erede di una lunga considerazione filosofica sul progresso umano che sfocia appunto nel protagonista dell'*Incatenato*⁵³. Non sorprende quindi che il primo aggettivo a lui riferito in tutta la tragedia sia proprio φιλάνθρωπος, e che la punizione cui lo sottopone Kratos sia volta a fargli deporre proprio il suo atteggiamento caritatevole nei confronti dei mortali (Aesch. *Pr.* 8-11):

[...] τοιαῦδέ τοι
 ἄμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,
 ὡς ἂν διδαχθῆι τὴν Διὸς τυραννίδα
 στέργειν, φιλάνθρωπου δὲ παύεσθαι τρόπου.

10

E poco più avanti, anche dalle parole di Efesto, si comprende che il crimine imputato a Prometeo dagli dèi è appunto la φιλάνθρωπία (vv. 26-30):

ἄει δὲ τοῦ παρόντος ἀχθηδὼν κακοῦ
 τρύσει σ', ὁ λωφήσων γὰρ οὐ πέφυκέ πω.
 τοιαῦτ' ἀπηύρω τοῦ φιλάνθρώπου τρόπου·
 θεὸς θεῶν γὰρ οὐχ ὑποπτήσων χόλον
 βροτοῖσι τιμὰς ὥπασας πέρα δίκης.

30

⁵¹ Cfr. LSJ s.v. 2. Uno studio, ancorché datato, sulla storia del termine e del suo impiego, in TROMP DE RUITER 1931.

⁵² Nauck lo considerava un frammento euripideo e lo faceva quindi rientrare nella sua raccolta; oggi il testo in questione è considerato comico, e fa parte dei *Poetae Comici Graeci*.

⁵³ In merito si vedrà utilmente l'analisi di PODLECKI 2005, pp. 16-27.

La φιλανθρωπία, parola altrimenti rara nella poesia tragica (cfr. *supra*, p. 17), assurge insomma nel *Desmotes* quasi a termine tecnico per definire non soltanto il comportamento del titano, ma anche il suo capo d'accusa principale, e diventa quindi la marca di riconoscimento più importante del figlio di Iapeto.

Anche l'altro attributo che nella *Pace* il Coro attribuisce a Hermes, μεγαλοδωρότατος, strano perché mai detto del *keryx* e perché rarissimo nel V secolo a.C.⁵⁴, è a mio parere facilmente spiegabile con un riferimento a Prometeo. Nell'*Incatenato*, infatti, il furto del fuoco e la sfida al dominio degli dèi sono soltanto una parte, ancorché la più importante, della caratterizzazione di Prometeo. In effetti, le sue benemerenze nei confronti dei mortali non si fermano a quella singola impresa, e anzi coinvolgono una molteplicità di aspetti quasi esagerata. In una struggente *rhexis* (Aesch. *Pr.* 436-506, con un intervento del Coro ai vv. 472-475) egli si dice inventore per gli uomini della maggior parte dei loro beni: il fuoco, la mantica, la cura delle malattie, la costruzione di edifici in mattoni, la conoscenza delle stagioni, i numeri, l'addomesticamento degli animali, la navigazione; e a buon diritto Prometeo stesso conclude (Aesch. *Pr.* 506): πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως. Ciò mette bene in rilievo la dimensione fortemente oblativa delle azioni del titano nei confronti degli uomini: una serie quasi infinita di doni per cui non pretende nulla in cambio. Proprio in termini di dono gratuito il Coro parla, ad esempio, del più grande merito del titano, la soppressione della paura della morte (vv. 249-251):

XO.	τὸ ποῖον εὐρῶν τῆσδε φάρμακον νόσου;	
PR.	τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώικισα.	250
XO.	μέγ' ὠφέλημα τοῦτ' ἔδωρήσω βροτοῖς.	

Nella *Pace*, insomma, i Panelleni si rivolgono a Hermes utilizzando per apostrofarlo le due caratteristiche più distintive di Prometeo: la φιλανθρωπία e l'attitudine al dono nei confronti degli uomini. Proprio nel momento in cui Hermes sta per accettare la proposta di Trigeo e gli si sta per affiancare nella liberazione della Pace, e proprio nel momento in cui il conflitto uomini-divinità di cui Prometeo ed Hermes sono i perfetti rappresentanti intertestuali sta per essere risolto, il paradigma prometeico, prima appannaggio unico del vignaiolo, si trasferisce anche alla sua controparte divina. Con la consueta spegiudicatezza, Aristofane manipola Prometeo, il suo referente letterario, fino a ribaltarlo com-

⁵⁴ Quella aristofanea è l'unica occorrenza nella poesia classica. L'aggettivo ricorre in un frammento democriteo (Democr. fr. 176.1 D.-K.) detto della τύχη ed è poi attestato solo in età più tarda: cfr. e.g. Plb. XXX, 25.1; Plu. *Alex.* 39.1; Demetr. 1.8; Ant. 4.7, 43.5; Luc. *Tim.* 21.3.

pletamente, e a fargli significare il contrario del suo originario valore. Sulla pace e la collaborazione tra Trigeo ed Hermes, tra gli uomini e gli dei, ora arriva anche il sigillo letterario: Prometeo, simbolo per antonomasia della lotta agli immortali in nome e in difesa dei mortali, viene comicamente applicato al suo antagonista, il *keryx* divino, e consente la riconciliazione fattiva tra le due parti, cioè l'esatto opposto di ciò che il titano ha sempre rappresentato nella tradizione letteraria greca.

Non sorprende quindi che, in un altro punto-chiave di questa pacificazione, l'eziologia della guerra proposta nello 'pseudo-agonè' da Hermes agli Ateniesi⁵⁵, per la connotazione del *keryx* il poeta ricorra ancora al paradigma prometeico. Introducendo con i due consueti tetrametri trocaici l'intervento del dio, il Coro gli si rivolge infatti così (Aristoph. *Pax* 601-602):

ἀλλὰ ποῦ ποτ' ἦν ἀφ' ἡμῶν τὸν πολὺν τοῦτον χρόνον
ἦδε; τοῦθ' ἡμᾶς δίδαξον, ὦ θεῶν εὐνοῦσταιτε.

L'imperativo δίδαξον è un modulo agonale piuttosto consueto in Aristofane (cfr. e.g. *V.* 519); il poeta però lo rifunzionalizza. La richiesta dei Panelleni, infatti, è esattamente identica a quella delle Oceanine, che introduce nell'*Incatenato* un'altra eziologia, quella inerente la sua condanna (Aesch. *Pr.* 193-196):

πάντ' ἐκκάλυψον καὶ γέγων' ἡμῖν λόγον,
ποίωι λαβὼν σε Ζεὺς ἐπ' αἰτιάματι
οὕτως ἀτίμως καὶ πικρῶς αἰκίζεται
δίδαξον ἡμας, εἴ τι μὴ βλάπτῃ λόγῳι. 195

E anche il contesto è molto simile: come nel *Desmotès* a Prometeo viene richiesto un lungo intervento (vv. 197-276) per chiarire gli antefatti di ciò che capita in scena (e più nello specifico della sua punizione), anche nella *Pace* l'araldo divino deve spiegare al Coro le ragioni dell'assenza prolungata di Eirene da Atene, e dunque le premesse dell'azione comica. È interessante anche l'attributo riferito ad Hermes, θεῶν εὐνοῦστατος (Aristoph. *Pax* 602), che pure non è tra i suoi tradizionali. La εὐνοία nei confronti dei mortali è un altro carattere tipico di Prometeo, che la sottolinea personalmente ricordando le proprie benemerenze (Aesch. *Pr.* 445-446):

⁵⁵ L'assenza di un agone propriamente detto nella *Pace* ha sorpreso la critica, a partire da GELZER 1960, spec. pp. 169 sgg. Una risposta in gran parte condivisibile alle questioni suscitate dallo studioso tedesco è stata fornita da CASSIO 1982, poi rielaborato e ampliato in *Id.* 1985, pp. 79-103.

λέξω δέ, μέμψιν οὐτιν' ἀνθρώποις ἔχων,
ἀλλ' ὧν δέδωκ' εὖνοιαν ἐξηγούμενος.

Tra l'altro, del fatto che la εὖνοια fosse una marca ben riconoscibile del carattere del titano abbiamo un'indiretta conferma da un altro riferimento aristofaneo. Nella lunga scena degli *Uccelli* in cui compare il figlio di Iapeto (di cui anche lì si evidenzia l'amore per i mortali, anche a costo di inimicarsi gli altri dei), lui stesso, tra i suoi tanti tratti, sottolinea proprio la benevolenza verso gli uomini (Aristoph. *Av.* 1544-1545):

τούτων ἔνεκα δεῦρ' ἦλθον, ἵνα φράσαιμί σοι.
αἰεὶ ποτ' ἀνθρώποις γὰρ εὖνους εἶμ' ἐγώ⁵⁶.

Questo ribaltamento del paradigma letterario resta dunque in funzione per tutta la durata della sezione in cui Aristofane rappresenta la cooperazione tra Trigeo ed Hermes, e per loro tramite tra uomini e dei, e si somma agli altri strumenti narrativi e poetici messi in campo per formare la lunga scena dello scioglimento del problema comico con cui si apriva la *Pace*. Ma come normale, dopo che quella parte si è conclusa, gli immortali sono usciti di scena e l'azione è tornata ad Atene, il modello prometeico torna ad applicarsi al solo Trigeo. Altrettanto significativamente, però, tra le peculiarità di Prometeo cui può attingere per il suo protagonista, Aristofane sceglie di non mettere più in risalto il carattere di μισόθεος che aveva invece selezionato per la prima parte della commedia, ma si limiterà a utilizzare il paradigma del benefattore dell'umanità, scollegato da ogni riferimento alla disputa con Zeus. Nella sezione della commedia ambientata ad Atene, Trigeo è celebrato come *optimus civis*, secondo solo agli dei, altruista e filantropo (Aristoph. *Pax* 910-921):

XO.	ἢ χρηστός ἀνὴρ πολί- ταις ἔστιν ἅπασιν ὅς- τις ἔστι τοιοῦτος.	910
TP.	ὅταν τρυγᾶτ', εἴσεσθε πολλῶ μάλλον οἴός εἰμι.	
XO.	καὶ νῦν σύ γε δῆλος εἶ σωτήρ γὰρ ἅπασιν ἀν- θρώποις γεγένησαι.	915
TP.	φήσεις <γ'>, ἐπειδὴν ἐκπίης οἴνου νέου λεπαστήν.	
XO.	καὶ πλήν γε τῶν θεῶν αἰεὶ σ' ἡγησόμεσθα πρῶτον.	
TP.	πολλῶν γὰρ ὑμῖν ἄξιος Τρυγαῖος Ἄθμονεὺς ἐγώ, δεινῶν ἀπαλλάξας πόνων τὸν δημότην ὄμιλον καὶ τὸν γεωργικὸν λεῶν, Ὑπέρβολόν τε παύσας.	920

⁵⁶ Un riferimento, questo, alla benevolenza verso gli uomini tanto più sorprendente nella misura in cui in realtà Prometeo sta offrendo aiuto a Pisetero e alla sua polis di uccelli (cfr. DUNBAR 1995, *ad loc.*).

Anche in questa ‘apoteosi’ che attraversa tutta la seconda metà della commedia è attivo il modello di Prometeo. Prima, con minor vigore, quando il vignaiolo è appena accolto dai concittadini e, dinanzi alle lodi del Coro, pronuncia queste parole (Aristoph. *Pax* 865-867):

οὐκουν δικαίως; ὅστις εἷς ὄχημα κανθάρου ῥπιβὰς
 ἔσωσα τοὺς Ἑλληνας, ὥστ’ ἐν τοῖς ἀγροῖσιν αὐτοῦ
 ἄπαντας ὄντας ἀσφαλῶς κινεῖν τε καὶ καθεῦδεν.

Se, come mi pare preferibile, il testo da stampare è quello con la correzione proposta da Nenci (εἷς in luogo della sovrabbondante preposizione *νε* εἷς)⁵⁷, la sottolineatura dell’unicità dell’impresa e della solitudine nel compierla – a fronte del beneficio generale tratto da tutti i Greci – è un buon rinvio all’isolamento prometeico di cui si diceva sopra⁵⁸. Trigeo utilizza inoltre un termine di ascendenza tragica, ὄχημα⁵⁹, e parodia il nesso ὄχημα + gen. (specialmente + ναός)⁶⁰, volgendolo, *parà prosdokian*, in burla tramite l’applicazione della *tournaire* al ben più prosaico mezzo di trasporto di Trigeo, lo scarabeo; Prometeo impiega proprio il medesimo nesso per descrivere una delle sue invenzioni donate ai mortali, la navigazione (Aesch. *Pr.* 467-468):

θαλασσόπλαγκτα δ’ οὐτίς ἄλλος ἀντ’ ἐμοῦ
 λινόπτερ’ ἤρρε ναυτίλων ὀχήματα.

Ancora più chiara per la caratterizzazione prometeica del vignaiolo è la scena di poco successiva che descrive la cerimonia della *hidrysis* della Pace, e l’accensione del fuoco per la cottura delle carni del sacrificio (Aristoph. *Pax* 1023-1038):

XO.	σέ τοι θύρασι χρῆ μένοντα †τοίνυν† σχίζας δευρι τιθέναι ταχέως τά τε πρόσφορα πάντ’ ἐπὶ τούτοις.	1025
TP.	οὐκουν δοκῶ σοι μαντικῶς τὸ φρύγανον τίθεσθαι;	
XO.	πῶς δ’ οὐχί; τί γάρ σε πέφενγ’ ὄσα χρῆ σοφὸν ἄνδρα; τί δ’ οὐ σὺ φρονεῖς ὅπόσα χρε-	1030

⁵⁷ NENCI 1979. La proposta di Nenci non è accettata da Wilson e dagli altri editori più recenti, ma presenta molti vantaggi: la reggenza con la preposizione *εις* per *ἐπιβαίνω* è rarissima (solo un caso in D. S. XIV 84.1) e il semplice accusativo restituirebbe una reggenza più regolare; la correzione è massimamente economica; la sottolineatura della solitudine nell’impresa è molto a proposito, anche nella sua opposizione a τοὺς Ἑλληνας (*contra* OLSON 1998 *ad loc.*).

⁵⁸ Più ancora che al culto di Asclepio, come voleva NENCI 1980. Nel suo contributo del 1979 lo stesso studioso riconosce però che è probabile si tratti di un rimando a Prometeo (p. 83).

⁵⁹ Cfr. RAU 1967, p. 194 e LA PENNA 1976.

⁶⁰ Cfr. e.g. S. *Tr.* 655-656 μὴ σταιή | πολύκωπον ὄχημα ναὸς αὐτῶ.

ὦν ἔστιν τὸν γε σοφῆ δόκιμον 1030
 φρενὶ πορίμῳ τε τόλμῃ;
 TP. ἢ σχίζα γοῦν ἐνημμένη τὸν Στιλβίδην πιέζει.
 καὶ τὴν τράπεζαν οἴσομαι, καὶ παιδὸς οὐ δεήσει.
 XO. τίς οὖν ἂν οὐκ ἐπαινέσει-
 εν ἄνδρα τοιοῦτον, ὅσ-
 τις πόλλ' ἀνατλάς ἔσω- 1035
 σε τὴν ἱερὰν πόλιν;
 ὥστ' οὐχὶ μὴ παύσει ποτ' ὦν
 ζηλωτὸς ἅπασιν.

Trigeo sta maneggiando il fuoco, il dono più celebre di Prometeo; e lo sta facendo per cuocere le carni da sacrificare. Quella di ardere la carne a fini rituali è un'arte che il titano dichiara di avere insegnato agli uomini (Aesch. *Pr.* 496-499):

κνίσῃ τε κῶλα ξυγκαλυπτὰ καὶ μακρὰν
 ὀσφῦν πυρώσας δυστέκμαρτον εἰς τέχνην
 ὤδωσα θνητούς, καὶ φλογωπὰ σήματα
 ἐξωμάτωσα πρόσθεν ὄντ' ἐπάργεμα.

Si tratta di una disciplina che ha, oltre che valore sacrificale, anche funzione oracolare: «The manner in which the fat cooked and burned was carefully watched for 'signs' (σήματα) of divine approval or disapproval»⁶¹. E così, anche Trigeo si attegge a sapiente profeta (Aristoph. *Pax* 1026)⁶²: οὐκουν δοκῶ σοι μαντικῶς τὸ φρύγανον τίθεσθαι; L'avverbio μαντικῶς è molto inusuale, e questa della *Pace* è la sua unica attestazione nella poesia del V secolo. Ma proprio l'invenzione della mantica è un altro merito che nel *Desmotes* il titano si attribuisce (Aesch. *Pr.* 484):

τρόπους τε πολλοὺς μαντικῆς ἐστοίχισα.

L'abilità con cui Trigeo manovra il fuoco a fini rituali e vaticinatori è dunque un rimando piuttosto chiaro ad alcune delle principali benemerienze di Prometeo verso gli uomini. Ma anche le parole del Coro per descrivere il vignaiolo riprendono alcune caratteristiche essenziali del personaggio del titano nell'*Incatenato*. Il vignaiolo, per prima cosa, è sapiente, conosce tutto ciò che è necessario conosca un σοφὸς ἀνήρ e possiede una σοφὴ φρήν. Sin qui, Aristofane non aveva mai insistito sulla *sophia* di Trigeo – che era stato anzi presentato all'inizio della

⁶¹ GRIFFITH 1983, *ad loc.* Cfr. anche PODLECKI 2005, *ad loc.*

⁶² Cfr. anche OLSON 1998 *ad* Aristoph. *Pac.* 1026.

commedia come un pericoloso folle (cfr. *e.g.* Aristoph. *Pax* 54-55) – e dopo questo passo non vi farà più riferimento. L’inserimento del tema della *sophia* del vignaiolo proprio in questi versi (vv. 1030-1031) così carichi di riferimenti prometeici non può essere casuale: come noto, il titano è apertamente descritto come un σοφιστής, e il fine ingegno è uno dei suoi tratti salienti⁶³. Sin dall’inizio si insiste sulla sapienza di Prometeo; Kratos, ad esempio, cerca di umiliare proprio la sua intelligenza (Aesch. *Pr.* 61-62):

καὶ τήνδε νυν πόρπασον ἀσφαλῶς, ἵνα
μάθῃ σοφιστῆς ὦν Διὸς νωθέστερος.

Con la medesima definizione gli si rivolge anche Hermes, ed è questo il primo termine che apre la breve descrizione con cui comincia il discorso dell’araldo (Aesch. *Pr.* 944-946):

σὲ τὸν σοφιστήν, τὸν πικρῶς ὑπέρπικρον,
τὸν ἔξαμαρτόντ’ εἰς θεοὺς ἐφημέροις
πορόντα τιμάς, τὸν πυρὸς κλέπτῃν λέγω. 945

E su questa linea connotativa sono anche le Oceanine, per cui Prometeo è περισσόφρων (v. 328), e che, nell’ultimo tentativo di convincerlo a venire a patti con Zeus, gli dicono (Aesch. *Pr.* 1039):

πεῖθου· σοφῶι γὰρ αἰσχρὸν ἔξαμαρτάνειν.

Ma alla *sophia* i contadini della *Pace* aggiungono, riproponendola, un’altra caratteristica per Trigeo: al v. 1030 della commedia torna, quasi a *Ringkomposition*, un altro tema che, dopo l’iniziale riferimento al v. 94 (cfr. *supra*, pp. 71-72), era poi scomparso, quello della τόλμα. Il suo rientro in questo punto, oltre che illuminare ancora più chiaramente l’uso che il poeta ne aveva fatto in apertura, è ovviamente un altro significativo tassello nella connotazione prometeica di questo passaggio. Peraltro, in questo caso, a τόλμα è associato l’aggettivo πόριμος (LSJ *s.v.*: «resourceful, inventive», in grado cioè di trovare un πόρος), il cui impiego non può non far pensare a un altro luogo molto celebre dell’*Incatenato* (Aesch. *Pr.* 58-59):

ἄρασσε μᾶλλον, σφίγγε, μηδαμῆι χάλα·
δεινὸς γὰρ εὐρεῖν κάξ ἀμηχάνων πόρον.

⁶³ Il tema è stato ampiamente approfondito dalla critica: cfr. *e.g.* gli studi di SAÏD 1985 e di MARZULLO 1993.

Dopo quello della τόλμα, viene ripreso infine anche il motivo della sofferenza di Trigeo necessaria per la realizzazione della causa comune, la salvezza della Grecia (Aristoph. *Pax* 1035 πόλλ'ἀνατλάς); non sfuggirà quanto si è osservato prima a proposito di Prometeo, la cui sofferenza è la vera protagonista del *Desmotes* e al quale infatti Io si rivolge con il vocativo τλήμων Προμηθεῦ (v. 614).

Tornato sulla terra, insomma, Trigeo si riappropria in via esclusiva di un paradigma prometeico differente da quello iniziale, declinato per ovvie ragioni di convenienza poetica secondo le nuove necessità: Trigeo-Prometeo non è più simbolo della lotta agli dèi, ma compare, sotto la specie del vignaiolo, come benefattore dell'umanità, suo eroico salvatore.

L'uso che Aristofane ha fatto del modello letterario proveniente dalla tragedia eschilea è spregiudicato e raffinatissimo. La figura del titano attraversa tutta la commedia, e ne scandisce i momenti salienti: l'iniziale conflitto uomini-dèi, la riconciliazione per il tramite di Hermes, la celebrazione sulla terra. A ognuno di questi punti corrisponde un Prometeo diverso, sempre piegato alle esigenze comiche e narrative del testo: il titano è prima un paradigma parallelo (di generosità per gli uomini e di ostilità per Zeus), facilmente sovrapponibile a Trigeo; diventa poi un paradigma *kat'enantion*, ribaltato nel punto in cui è necessario mettere in scena una rappacificazione e non uno scontro; torna infine un modello simmetrico al vignaiolo, ancorché sotto vesti differenti (non più il nemico giurato di Zeus, ma solo il benefattore dell'umanità).

La complessità della trama intertestuale che fa capo all'*Incatenato* non fa ovviamente che accrescere anche il rammarico per l'impossibilità di leggere le altre due tragedie della trilogia, da cui forse Aristofane attinse con uguale attenzione, e da cui potrebbero giungere altri indizi per un'interpretazione più completa della *Pace*⁶⁴. Ciò che possediamo dà però un campione già di per sé abbastanza significativo di un rapporto letterario molto più profondo di quanto si credesse e di una trama poetica e parodica di enorme complessità.

⁶⁴ La ricognizione dei pochi frammenti rimasti non ha fatto emergere alcun risultato rilevante.

ENGLISH ABSTRACT

Peace is one of Aristophanes' most poetically resonant comedies. This work provides an analysis of a paratragic feature hitherto almost neglected by scholars, the figure of Prometheus, especially as characterised in Aeschylus' Prometheus Bound. In his poetical and parodistic texture, Aristophanes uses some of Prometheus' most evident peculiarities to describe Trygaeus and Hermes, once he has accepted to join the Greeks in the release of Peace; the observation of the different uses that Aristophanes makes of this paradigm throughout the comedy helps to understand the progression of action and characterization in Peace.



KEYWORDS

Aristophanes – Peace – Trygaeus – Prometheus – Aeschylus – Hermes – Paratragedy.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBINI 1971

Umberto Albinì, *La Pace di Aristofane una commedia minore?*, «Parola del Passato», 26, 1971, pp. 14-25.

BONANNO 1987

Maria G. Bonanno, Παράτραγωδία in *Aristofane*, «Dioniso», 57, 1987, pp. 135-167.

BOWIE 1993

Angus M. Bowie, *Aristophanes: Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

CASSIO 1982

Albio C. Cassio, *Arte compositiva e politica in Aristofane: il discorso di Ermete nella Pace (603-648)*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», 110, 1982, pp. 22-44.

CASSIO 1985

Albio C. Cassio, *Commedia e partecipazione. La Pace di Aristofane*, Napoli, Liguori, 1985.

CÀSSOLA 1975

Filippo Càssola (a c. di), *Inni omerici*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1975.

COLLARD, CROPP 2008

Christopher Collard, Martin Cropp (eds.), *Euripides*, vol. VII: *Fragments. Aegaeus-Meleager*, Cambridge Mass.-London, Loeb, 2008.

COLLARD, CROPP, LEE 1995

Christopher Collard, Martin Cropp, Kevin H. Lee (eds.), *Euripides. Selected fragmentary plays*, vol. I, Warminster, Aris & Phillips, 1995.

CONACHER 1980

Desmond J. Conacher, *Aeschylus' Prometheus Bound. A literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press, 1980.

CURNIS 2003

Michele Curnis (a c. di), *Il Bellerofonte di Euripide: edizione e commento dei frammenti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

DE STRICKER, SLINGS 1994

Emile de Stricker, Simon R. Slings, *Plato's Apology of Socrates. A Literary and Philosophical Study with a Running Commentary*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1994.

DI GREGORIO 1983a

Lamberto Di Gregorio, *Il Bellerofonte di Euripide. I. Dati per una ricostruzione*, «Civiltà classica e cristiana», 4, 1983, pp. 195-214.

DI GREGORIO 1983b

Lamberto Di Gregorio, *Il Bellerofonte di Euripide. II. Tentativi di ricostruzione*, «Civiltà classica e cristiana», 4, 1983, pp. 365-382.

DOBROV 2001

Gregory B. Dobrov, *Figures of Play: greek drama and metafictional play*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

DOVER 1972

Kenneth J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London, University of California Press, 1972.

DUNBAR 1995

Nan Dunbar (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

EITREM 1909

Samson Eitrem, *De Mercurio Aristophaneo*, «Philologus», 68, 1909, pp. 344-367.

EITREM RE

Samson Eitrem, *Hermes*, «Real-Encyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft», s.v., pp. 738-792.

GELZER 1960

Thomas Gelzer, *Der epirrematische Agon bei Aristophanes*, München, Beck, 1960.

GIVEN 2009

John Given, *When Gods don't appear: Divine Absence and Human Agency in Aristophanes*, «Classical World», 102, 2009, pp. 107-127.

GOLDHILL 1991

Simon Goldhill, *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

GRIFFITH 1977

Mark Griffith, *The authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge-London-New York, Cambridge University Press, 1977.

GRIFFITH 1983

Mark Griffith (ed.), *Aeschylus. Prometheus bound*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

HALL 2006

Edith Hall, *The Theatrical Cast of Athens. Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

HORN 1970

Wilhelm Horn, *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes*, Nürnberg, Carl, 1970.

JEBB [1883] 1902³

Richard C. Jebb (ed.), *Sophocles. The Oedipus Tyrannus*, Cambridge, Cambridge University Press, [1883] 1902³.

JENS 1971

Walter Jens (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München, Fink, 1971.

KLEINKNECHT 1967

Hermann Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Hildesheim, Olms, 1967.

La PENNA 1976

Antonio La Penna, *I pigmei guerrieri e le loro cavalcature (commento a Ecateo 328 J.)*, «Parola del Passato», 31, 1976, pp. 228-231.

LLOYD-JONES 1956

Hugh Lloyd-Jones, *Zeus in Aeschylus*, «Journal of Hellenic Studies», 76, 1956, pp. 55-67.

LLOYD-JONES 2003

Hugh Lloyd-Jones, *Zeus, Prometheus and Greek Ethics*, «Harvard Studies in Classical Philology», 101, 2003, pp. 49-72.

MALDOMINI 2002

Francesca Maltomini, *Osservazioni sugli epigrammi di Cizico (AP III)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, vol. VII.1, 2002, pp. 17-33.

MARTINELLI [1995] 1997²

Maria C. Martinelli, *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna, Cappelli, [1995] 1997².

MARZULLO 1970-1972

Benedetto Marzullo, *Note alla Pace e agli Uccelli di Aristofane*, «Museum Criticum», 5-7, 1970-1972, pp. 86-118.

MARZULLO 1983

Benedetto Marzullo, *Aristoph. Pax 400-519*, «Museum Criticum», 18, 1983, pp. 93-121.

MARZULLO 1993

Benedetto Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

MASTROMARCO 2006

Giuseppe Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in Enrico Medda, Maria S. Mirto, Maria P. Pattoni (a c. di), ΚΩΜΩΙΔΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. *Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, pp. 137-191.

MASTROMARCO 2012

Giuseppe Mastromarco, *Dal Bellerofonte di Euripide alla Pace di Aristofane*, in Antonio Melero, Mikel Labiano, Matteo Pellegrino (a c. di), *Textos fragmentarios del teatro griego antiguo: problemas, estudios y nuevas perspectivas*, Lecce, Pensa, 2012, pp. 93-118.

NENCI 1979

Giuseppe Nenci, *Aristophanes, Pax 865-867*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 30, 1979, pp. 81-84.

NENCI 1980

Giuseppe Nenci, *Un'allusione al culto di Asclepio in Atene nella Pace di Aristofane (v. 914 sgg.)*, in *Perennitas. Studi in onore di A. Brelich*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1980, pp. 343-347.

NILSSON [1950] 1961

Martin P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion. Erster Band: Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, München, Beck, [1950] 1961².

OLSON 1998

S. Douglas Olson (ed.), *Aristophanes. Peace*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

PADUANO 2004

Guido Paduano, *Prometeo e l'abolizione del tempo nel canone teologico*, in Pietro Bria, Fiorangela Oneroso (a c. di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 182-198.

PATTONI 1987

Maria P. Pattoni, *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Pisa, Edizioni della Normale, 1987.

PODLECKI 2005

Anthony J. Podlecki (ed.), *Aeschylus. Prometheus Bound*, Oxford, Aris & Phillips, 2005.

RADT 1977

Stefan Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV, *Sophocles*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.

RAU 1967

Peter Rau, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München, Beck, 1967.

RIEDWEG 1990

Christoph Riedweg, *The «Atheistic» Fragment from Euripides' Bellerophon-tes (286 N²)*, «Illinois Classical Studies», 15, 1990, pp. 39-53.

SAÏD 1985

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

SCHEIN 1979

Seth L. Schein, *The Iambic Trimeter in Aeschylus and Sophocles. A study in metrical form*, Leiden, Brill, 1979.

SILK 1993

Michael S. Silk, *Aristophanic paratragedy*, in Alan H. Sommerstein, Stephen Halliwell, Jeffrey Henderson, Bernhard Zimmermann (eds.), *Tragedy, comedy and the polis: papers from the Greek drama conference. Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, Levante, 1993, pp. 477-504.

SILK 2000

Michael S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2000.

SUTTON 1979

Dana F. Sutton, *Sophocles' Inachus*, Meisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1979.

TAILLARDAT 1963

Jean Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

TAPLIN 1977

Oliver Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

TELÒ 2010

Mario Telò, *Embodying the Tragic Father(s): Autobiography and Intertextuality in Aristophanes*, «Classical Antiquity», 29, 2010, pp. 278-326.

THIERCY 1986

Pascal Thiercy, *Aristophane: Fiction et Dramaturgie*, Paris, Les Belles Lettres, 1986.

TROMP DE RUITER 1931

S. Tromp de Ruiter, *De vocis quae est ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΙΑ significatione atque usu*, «Mnemosyne» 59, 1931, pp. 271-306.

WEST 1966

Martin L. West (ed.), *Hesiod. Theogony*, Oxford, Clarendon Press, 1966.

WEST 1979

Martin L. West, *The Prometheus Trilogy*, «Journal of Hellenic Studies», 99, 1979, pp. 130-148.

WEST 1984

Martin L. West, *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

WEST 1990

Martin L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart, Teubner, 1990.

WEST [1990] 1998²

Martin L. West (ed.), *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart, Teubner, [1990] 1998².

WILSON 2007a

N. G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, «Oxford Classical Texts», 2007.

WILSON 2007b

N. G. Wilson, *Aristophanea: studies on the text of Aristophanes*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

Pistetero vs Zeus: strategie di assalto al cielo

τὸ μέλλον ἢ κρανοῖτο προυτεθεσπίζει,
ὡς οὐ κατ'ἰσχὺν οὐδὲ πρὸς τό καρτερόν
χρεῖη, δόλω δὲ τοὺς ὑπερσχόντας κρατεῖν
(Aesch. *Pr.* 211-213)

Occupare lo spazio

«**E**cco, sì, vedo un grande disegno per la stirpe degli uccelli, diventerete potenti, se mi date retta» (ἢ μέγ'ἐνορῶ βούλευμ'ἐν ὀρνίθων γένει, | καὶ δύναμιν ἢ γένοιτ'ἄν, εἰ πίθοισθέ μοι): a v. 162 Pistetero rompe un silenzio che perdurava dal v. 134¹ e, come colpito da una visione fulminante, annuncia di aver concepito un grande progetto: la fondazione di una città (v. 172b) che nelle sue intenzioni si configura come l'edificazione di una δύναμις², una potenza in grado di trasformare gli uccelli, esseri paradigmaticamente inetti e stupidi (cfr. vv. 19-20), ondivaghi e incostanti (ἀστάθμητος [...] | ἀτέκμαρτος, vv. 169-170), in uno stato con cui misurarsi³. Il moto che orientava i due protagonisti verso quella vita idilliaca che Euplide commentava entusiasta come «una vita da sposi» (v. 161), sottratta al movente economico (v. 157) e aperta a gratificazioni di quiete e felicità, a cui Pistetero stesso mostrava di aspirare nelle sue ultime parole (vv. 128-134), sembra ora invertire bruscamente il suo corso: di quello stato di natura egli è pronto a cogliere altre potenzialità. L'idea che darà forma alla commedia risiede nell'intuizione delle enormi possibilità offerte dall'occupazione dello

¹ Secondo il tradizionale schema di interlocuzione del prologo degli *Uccelli* (vv. 1-161), seguito da DUNBAR 1995 e WILSON 2007. Una diversa scansione delle battute, suggerita da MARZULLO 1970 e intesa a valorizzare i caratteri e la funzione scenica di Pistetero ed Euplide, era stata accolta da ZANETTO 1987 e da SOMMERSTEIN 1987 (con alcune riconsiderazioni in SOMMERSTEIN 2001, *Addenda*, pp. 286, 291).

² Un termine dalle connotazioni potenzialmente imperialistiche, come suggerisce anche Tecl. fr. 45, 3 K.-A. σπονδάς, δύναμιν, κράτος, εἰρήνην, πλοῦτόν τ'εὐδαιμονίαν τε.

³ L'opposizione tra natura e cultura, tra libertà sconfinata degli uccelli e ordine civilizzato è orientata in termini di elementare polarità, confine vs assenza di confine, stabilità vs movimento, *hic vs illic* (v. 167), da ricondurre a un'opposizione culturalmente funzionale tra stanziamenti poleici e gruppi nomadi; vd. KONSTAN 1995, p. 35.

spazio vuoto del cielo che, fisicamente intermedio tra gli uomini e l'etere divino, in quanto passaggio obbligato, può essere condizionatore e strategico. La volta celeste (πόλος) che, come illustra l'etimologia, ruota intorno al mondo e da tutto è attraversata (ὅτι δὲ πολεῖται τοῦτο καὶ διέρχεται | ἅπαντα διὰ τούτου, vv. 181-182), viene riconosciuta come luogo (τόπος v. 180b) in cui gli uccelli potranno stabilirsi munendolo di fortificazioni: da πόλος si trasformerà così in πόλις. Ancora una volta senza difficoltà il linguaggio con la sua potenza creativa risulta il tramite per dare forma al desiderio dell'eroe e da un gioco di parole attivato dalla contiguità fonica prende abbrivio un progetto grandioso: la trasformazione di uno spazio per sua natura infinito, mobile e permeabile in un campo percepito come territoriale, segnato da limiti di proprietà attraverso una barriera di fortificazione⁴. L'azione prende gradualmente la forma di una colonizzazione vera e propria, le cui varie fasi, intese come necessario movimento da uno stato di crisi alla sua risoluzione, attingono, distorte dall'invenzione comica, alle strutture dei tradizionali miti di fondazione⁵. Ma se l'atto coloniale comprende anche l'atto di denominare, dare nomi corretti alle cose in un ambiente estraneo⁶, non privo di rilievo è il fatto che Pistetero, facendo proprio uno schema tipico dell'esperienza coloniale, si attribuisca il diritto a nuovo spazio attraverso la decodificazione di un gioco linguistico. L'atto di fondazione è sovente associato all'interpretazione del linguaggio oscuro di un oracolo delfico e subordinato alla soluzione di un paradosso o di un enigma, che in forma di *adynaton*, enfatizza l'apparente impossibilità di fondare una colonia. Gli oracoli coloniali descrivono in genere il nuovo mondo come un luogo impossibile, dove le leggi dell'universo risultano capovolte⁷. Così Pistetero inaugura le sue ambizioni di ecista risolvendo, attraverso il *callembour* πόλος/πόλις⁸ da lui stesso coniato, l'apparente aporia dell'inusi-

⁴ Vd. ARROWSMITH 1973, p. 139, KONSTAN 1990, pp. 193-194.

⁵ Vd. KONSTAN 1990 e in dettaglio BOWIE 1993, pp. 152-166.

⁶ Sull'importanza attribuita da Colombo al significato dei nomi e della denominazione delle cose all'atto della colonizzazione del Nuovo Mondo vd. TODOROV [1982] 1984, pp. 26-28.

⁷ È il caso di Alcmeone, figlio di Anfiarao e matricida, cui l'oracolo delfico, per liberarsi dai suoi terrori, vaticinò di andare a vivere in quel paese che, mentre compiva il delitto, non era ancora visto dal sole né ancora era terra (Thuc. II 102, 5 = 202 P.-W.). Locro, nipote di Anfizione, individuò grazie alla soluzione di una metafora il sito coloniale ove fondare le città della Locride Ozolia: il dio gli aveva prescritto un posto dove sarebbe stato ferito da un cane ligneo ed egli si fermò dove trovò una rosa canina (κυνόσβατος), Plut. *Aet. Graec. et Rom.* 294 e-f = 323 P.-W.; nel caso di Taranto l'oracolo indicava a Falanto «un posto dove la capra ama l'acqua salata, bagnandovi la punta della sua barba grigia» (Diod. VIII 21, 3 = 46 P.-W.), ove τράγος (capra) è metafora per ἐρینهός (fico selvatico); altri esempi in DOUGHERTY 1993, pp. 47-53.

⁸ Ἦν δ'οἰκίσθητε τοῦτο καὶ φάρξηθ' ἅπαξ, | ἐκ τοῦ πόλου τούτου κεκλήσεται πόλις, vv. 183-184. Il termine πόλος è qui re-etimologizzato dal linguaggio scientifico coevo, ove indicava «firmamento», «asse della sfera terrestre», per creare un corto circuito etimologico con il successivo πολεῖται (v. 181). Osserva la DOUGHERTY 1993 (p. 46): «The puzzle of a pun temporarily obscures the correct meaning of a word or name, and being able to appreciate the pun depends

tato scenario coloniale (un non luogo che non è terra ma aria). In questo ‘spostamento’ linguistico apparentemente innocuo, con cui l’aspirante colonizzatore sospende e manipola il valore referenziale della parola, per tradurla in termini di istituzioni e pensiero familiari, si annida una struttura simbolica profonda della fondazione coloniale: se decifrata, la metafora è un tropo narrativo emblematico dell’esperienza coloniale, in quanto è di per sé un atto linguistico di colonizzazione – tropologico e topologico insieme – di un territorio estraneo propriamente a quel termine⁹. Nel caso peculiare della nuova fondazione celeste l’atto coloniale non trova sanzione o autorizzazione che nell’eroe stesso, le origini stesse della comunità appaiono diretta espressione della sua volontà, non di una disposizione divina attraverso la mediazione oracolare¹⁰.

Fortificare lo spazio demarcandone i confini comporta da parte degli uccelli un processo di riorientamento della propria identità alle spinte centripete di appropriazione e difesa impresse dal progetto coloniale. Le loro resistenze ai due nuovi arrivati, due uomini e in quanto tali percepiti come nemici atavici da respingere, sono rintuzzate blandamente dalla mediazione dell’Upupa, l’uomo uccello, che interviene prospettando loro l’utilità del nemico come stimolo progettuale e propulsivo: «le città imparano dai nemici, non dagli amici, a edificare mura possenti e ad allestire navi da guerra» (v. 378-379)¹¹. Il processo di autodefinizione coartata dall’inedito sodalizio tra uomini e uccelli si va ancorando all’impulso che il confronto antagonistico può offrire alla costruzione della propria identità¹². Le potenzialità aggressive insite nella nuova fondazione, che aspira a occupare politicamente (e militarmente) ogni coordinata spaziale, si indirizzano fin da subito nei confronti delle popolazioni finitime, uomini e dèi, con intenzione di lucrare sulla propria posizione regolandone ogni contatto.

Nel processo di definizione del nuovo spazio Pistetero si muove da coordinate politiche peculiarmente ateniesi, ridisegnando un paesaggio

upon one’s ability to see through it to the word’s straight or true meaning».

⁹ Secondo Arist. *Po.* 1457b 7 sgg. la metafora consiste nel trasferimento a un oggetto di un termine estraneo (ἀλλότριος), proprio di un altro. In questo spostamento da una categoria all’altra (o da genere a specie o da specie a genere o da specie a specie o per analogia), una parola colonizza lo spazio di un’altra usurpando un nome e un posto precedentemente occupati dal termine proprio; vd. DOUGHERTY 1993, p. 161.

¹⁰ Quanto alla funzione di Delfi come pubblico mediatore tra le comunità poleiche e gli dèi in ogni atto coloniale vd. MALKIN 1989, pp. 151-153.

¹¹ Lungi dal condurre la vita edenica e disordinata dello stato di natura vagheggiata dagli uomini, gli uccelli mostrano qui di conoscere una forma di armonia e coesione pre-civica sottolineata dall’ampio uso negli interventi del Coro dei composti di σὺν- (vv. 704, 851, 852, 858; PERKELL 1993, p. 7). Del resto il linguaggio militaresco con cui il corifeo li schiera a combattimento e la formazione oplitica del loro attacco ai due nuovi arrivati (v. 402, cfr. 448-450) presuppongono una preesistente solidarietà sociale, esemplata su un modello civico.

¹² GRILLI 2006, p. 60.

politico che riscatti il paradigma dei contemporanei rapporti di forza interstatali: se l'accesso a Delfi attraverso la Beozia in tempo di guerra poteva risultare per gli Ateniesi precario in quanto regolato dalla concessione di un permesso temporaneo (v. 189 δίοδος)¹³, Pistetero ne rifonda le condizioni invertendo i termini: è agli dèi, i destinatari del sacrificio, che sarà rilasciato un salvacondotto per il libero flusso ascendente dei fumi sacrificali, ma dietro pagamento di un tributo (v. 191 φόρος). L'uso di un termine che connota il 'tributo' per eccellenza, la contribuzione finanziaria imposta da Atene agli alleati (stando a Thuc. I 96, 2; cfr. *Vesp.* 657 e *Telecl.* fr. 45, 1 K.-A.), è una marca del carattere violento e intimidatorio della richiesta: il suo pagamento implica ideologicamente un rapporto di subordinazione politica. Il disegno di Pistetero sembra inteso a riprodurre un modello ateniese che fonda il suo potere interno su una strategia di politica estera aggressiva: oltre all'utile materiale dal fiume di denaro che si concentrerà in città, la confluenza dei tributi garantirà ai nuovi abitanti, gli uccelli suoi interlocutori (v. 191 ὑμῖν), importanti riflessi sul piano dell'egemonia anche simbolico-religiosa della nuova città: il rastrellamento delle risorse impegnerà gli dèi a pagare per la propria sopravvivenza. Ma poiché nessuna trattativa o consultazione è contemplata nell'applicazione del pagamento del tributo, la stretta sulla circolazione del fumo sacrificale produrrà l'effetto di far capitolare gli dèi. All'idea della riscossione del φόρος non è dato infatti più seguito, offuscata dalle potenzialità simboliche sottese nel λυμός divino. Nel piano chiaro e preciso che si viene delineando, il sacrificio viene impugnato come un'arma¹⁴: per gli dèi la sorte è segnata da una fame «melia» (v. 186)¹⁵.

¹³ I Beoti infatti si rifiutarono di sottoscrivere una delle prime clausole richieste dalla pace di Nicia (Thuc. V 17, 2 e 18, 2), il diritto di transito secondo le norme consuetudinarie ἀδύλωσ καὶ ἀδέωσ (Thuc. IV 118, 1-3) per quanti si recavano ai santuari panellenici e si riservarono di rispettare un armistizio separato precariamente retto da una tregua fissata nella sua prima applicazione per dieci giorni e revocabile in altrettanti (Thuc. V 26, 2).

¹⁴ A differenza della *Pace* in cui Trigeo con la sua denuncia di trame degli dèi stranieri sui sacrifici dei Greci prefigurava agli Olimpici il pericolo del digiuno per accattivarsi Hermes e sollecitarne l'aiuto (vv. 406-413), la minaccia dell'intercettazione dei sacrifici qui si traduce in un puro atto di forza, non traendo né gli uccelli né Pistetero alcun giovamento dal fumo, di cui secondo la grammatica sacrificale si nutrono solo gli dèi.

¹⁵ L'espressione è generalmente intesa in riferimento al noto assedio cui gli Ateniesi strinsero Melo nel 416-415 per il suo rifiuto di assoggettarsi al pagamento del *phoros* ad Atene. Dopo la sottomissione delle Cicladi meridionali e una prima incursione a Melo operata da Nicia nel 426, la guerra aperta fu cagionata dalla resistenza dei Meli ad accettare lo status di tributari (ὀποτελεῖς Thuc. V 111, 4) di 15 talenti, di cui risultano debitori dal 425 (*IG I³* 71, 65). Nel dettagliato racconto di Tuciddide (V 84-116) durante gli otto-dieci mesi di assedio i Meli ebbero modo in due occasioni di attraversare il blocco ateniese e fare rifornimenti (Thuc. V 116, 2): cruciale per la capitolazione dell'isola non fu la fame quanto un tradimento interno. Se l'*arché* ateniese prima che zona di dominio geopolitico era intesa come un'area di libera circolazione garantita dagli Ateniesi ai loro alleati (PÉBARTHE 2000), il mancato pagamento del tributo comportava di fatto quasi un embargo commerciale, non avendo i Meli negli anni 426-416 a.C. più libero accesso

Sullo sfondo di un'esperienza religiosa come quella greca, in cui la dimensione antropomorfa dell'universo divino resta il passaggio obbligato della costruzione rituale e della comunicazione con esso, la paradossale minaccia (affamare chi è immortale) si innesca come proiezione letterale dalla deduzione – operante anche nella *Pace* (vv. 378-379, 386-388, 409-413) e nel *Pluto* (vv. 1113-1138a) – che, se sono i mortali a 'nutrire gli dèi', il potere contrattuale del sacrificio pertiene del tutto agli offerenti, non ai sùperi, recettori passivi delle offerte. Le esigenze alimentari così imperiose sul piano pragmatico da indirizzare su di sé tutte le rappresentazioni del trionfo eroico, convogliano a livello simbolico una grandiosa metafora delle relazioni di potere, del rapporto che si instaura tra governante e governato, tra chi dispensa cibo e chi chiede di essere costantemente alimentato, esente da ogni altra responsabilità: anche i rapporti tra Olimpo e terra, asimmetrici per definizione e non negoziabili, si dipanano nella commedia attraverso i fumi della carne arrostita. Dietro la logica comica si sarebbe tentati di dedurre un inquietante corollario razionalistico: possono forse esistere delle divinità se nessuno largisce loro offerte sacrificali, ovvero se gli dèi saranno privati della prova più concreta con cui i mortali ne sanciscono l'esistenza, e in definitiva il potere su di loro¹⁶?

Occupare il tempo

Il punto di svolta per la realizzazione del progetto comico è codificato – com'è noto – nel dibattito agonale, nucleo dinamico delle commedie aristofanee, in cui la conflittualità tra le forze in campo viene ricomposta dal protagonista che riesce a capovolgere la propria posizione di inferiorità e, facendo leva sui desideri frustrati dei suoi antagonisti, li induce a prendere atto della prevaricazione subita. Grazie anche alla mediazione dell'Upupa, Pistetero aveva prefigurato loro una «grande prosperità (v. 422 μέγαν τιν' ὄλβον) difficile da raccontare e da credere»¹⁷.

all'ampia zona controllata dall'impero marittimo ateniese. Il loro isolamento doveva comportare, in un'ottica tutta ateniese, precarietà di approvvigionamento e dunque restrizioni alimentari, pari a quelle cui erano sottoposti i Megaresi a causa dell'embargo di cui la commedia aristofanea rimarcava costantemente gli effetti (*Ach.* 533-537, 733 sg., 743, 751; *Pax* 483 e *schol. ad loc.*). La proverbiale fame «melia» che Pistetero vuole infliggere agli dèi non sarà dunque l'esito di un'assedio agli dèi, quanto dell'impedimento alla libera circolazione delle esalazioni sacrificali (BONNIN 2010, pp. 349-350).

¹⁶ ROMER 1994, p. 358. Il motivo del blocco sacrificale e dei suoi riflessi sul mondo divino trova suoi precedenti nella letteratura orientale e nell'omerico *Inno a Demetra* (vv. 314-323), in cui figura ancora Iride come inviata di Zeus per una mediazione riguardo a un problema alimentare (AUFFARTH 1994).

¹⁷ Ove il termine ὄλβος è forse ancora un'eco dell'abbondanza attesa in virtù della nuova fondazione; il termine del resto figura come *catchword* negli oracoli di colonizzazione (cfr. 8, 1; 148, 1; 206, 1; 382, 5; 428, 4; 497, 1; 498, 1 P.-W.).

Con scarti e trapassi tutt'altro che lineari ora egli dà avvio a un nuovo processo che convoglia sul terreno dialettico le confuse ed erratiche attese degli uccelli. A questo fine occorre modificare negli uccelli la percezione del reale, suscitare in loro un senso di mancanza, di nostalgia per un dominio illimitato ormai perso (vv. 424-425), occorre in sostanza colonizzarne l'immaginario, orientandone le attese ancora incerte verso qualcosa da desiderare, che procuri loro quella potenza di essere da cui si sentono ora esclusi¹⁸. Chiave d'accesso e modello è il suo stesso ἔρως (v. 412), quella vertiginosa energia propulsiva dell'eroismo comico¹⁹. Iscrivere nel flusso della storia in un grandioso progetto prende la forma di un'iniziazione al desiderio che è affermato su una memoria coscientemente costruita come un mito di originaria completezza²⁰. Proiettando in un remoto passato le origini della loro caduta, Pistetero fa appello a un antico potere degli uccelli affondato in un tempo precedente a quello di Crono, dei Titani e della Terra, qui giustapposti in un ordine genealogico inverso a marcare il vertiginoso affondo nei primordi. Nella legittimazione della loro sovranità, di cui si incarica di trovare con abili paralogismi indizi ancora nel presente²¹, fa aggio il principio di coincidenza tra anteriorità e diritto al potere: gli uccelli governarono il cosmo ἀρχαιότεροι πρότεροί τε Κρόνου καὶ Τιτάνων ἐγένεσθε | καὶ Γῆς (vv. 469-470). «Se gli uccelli sono nati prima della terra e degli dèi, e sono più antichi di tutti, non sono loro i sovrani di diritto?» (vv. 477-478). La via del riscatto dall'attuale degradata condizione di vittime di cacciatori e oggetto di piacere gastronomico deve quindi passare per la costruzione di un nuovo ordine che si incarichi di rivendicare le prerogative perdute (vv. 531-538). La violenta urgenza che ora li spinge a riconquistare la sovranità universale a tutti i costi, perché senza essa «la vita per noi non ha più senso» (v. 548), è giustificata da un appassionato appello a quella sorta di capitale simbolico che esprime la continuità e la memoria del lignaggio, la solidarietà delle generazioni²², dalla volontà

¹⁸ Faccio qui riferimento alla nota teoria sulla dimensione triangolare del desiderio, elaborata da GIRARD (1961, pp. 11-33), che presuppone all'origine del desiderio l'esistenza di un Altro, un modello-rivale e concorrente sui cui desideri conformare mimeticamente i propri (vd. GRILLI 2006, p. 65).

¹⁹ «Sapere ciò che pertiene al desiderio, ecco il progetto che fonda l'utopia, e anche quello di ogni potere che non ha altra utopia che se stesso, che punta a cancellarsi come potere per meglio controllare il desiderio» DEMOULIÉ [1999] 2002, pp. 302-303.

²⁰ Vd. KONSTAN 1997, p. 11

²¹ E.g. l'esistenza tra gli uccelli di eroi fondatori o l'associazione culturale di alcune divinità con uccelli (vv. 481-521). Procedendo per dimostrazioni esemplari (483 ἐπιδείξω) che si appellano al loro utile (χρήσιμον, cfr. vv. 372-373, 382) «Peisetairos realizes the dream of every sophist and his elite pupils since the days of Pericles: he actually persuades the demos to acknowledge his superiority and grant him power» (HENDERSON 1997, pp. 140-141; vd. HUBBARD 1991, pp. 162-163).

²² KONSTAN 1995, p. 38; vd. TOSI 1978-1979.

di recuperare quelle τιμαί dei πρόγονοι che la viltà dei padri non aveva saputo conservare e tramandare (vv. 541-543).

È evidente come in uno spazio da occupare e rifondare anche la rifondazione del tempo proceda ora pari passo con un progetto di respiro inusitato che si va via via raffinando: contendere agli dèi il governo del cosmo. La potenza visionaria del suo discorso rende subito Pistetero naturale guida di un processo di riscatto (vv. 466 sgg., 548-549, 637-638) che prende avvio dalle argomentazioni di Pistetero e da un suo spunto teogonico (la favola dell'allodola che seppelli il padre morto nella testa, vv. 471-475)²³. Nella parabasi gli uccelli sono in grado di produrre un'estemporanea cosmogonia che proietta il loro passato eroico in un mondo degli «inizi», dei «primi», dei «migliori»²⁴, un «passato assoluto» che riformula l'intero genere di speculazioni intorno all'origine degli uomini e del cosmo (vv. 685-722)²⁵. È in questo passaggio centrale per l'intreccio drammatico che viene decodificato uno degli snodi della sua elaborazione ideologica: il processo psicologico che consolida le rivendicazioni politiche e forma le identità collettive attraverso l'appello a uno dei miti culturali più diffusi, il ricordo di un tempo delle origini investito di una canonizzazione valoriale forte e definita soprattutto per contrasto con l'attualità; un mito che ha evidenti spazi di sovrapposizione con i desideri e le ambizioni dei due ateniesi.

Ogni identità è un prodotto di opposizioni: come quella nazionale greca si consolida nell'emergere della polarità Elleni-barbari, così gli uccelli definiscono se stessi come una razza omogenea, in opposizione con l'Altro, con gli uomini e gli dèi²⁶. La costruzione di questa nuova consapevolezza, che segna una chiara linea di demarcazione tra natura e cultura, tra idillio naturalistico e nuove ambizioni egemoniche, passa attraverso la delimitazione dello spazio tutto all'intorno, tra terra e cielo con mura imponenti come quelle di Babilonia (vv. 551-552)²⁷, maestosa barriera tra cielo e terra, destinata a inglobare sia la dimensione orizzontale (τὸν ἀέρα πάντα κύκλω) che verticale (καὶ πᾶν τοῦτ' ἰσχυρῶς). La portata di un'impresa così straordinaria richiama subito in Evelpide i nomi di due Giganti, protagonisti del mito più noto e diffuso di usurpazione del potere di Zeus (v. 553 ἜΩ Κεβριόνα καὶ Πορφυρίων, ὡς σμερδαλέον τὸ πόλισμα «O Cebrione e Porfirione che città terribile!»),

²³ Una parodia nei suoi elementi chiave di un altro mito teogonico, la nascita di Atena dal capo di Zeus.

²⁴ Citando da una nota pagina di BACHTIN [1975] 1979, pp. 454-455.

²⁵ Vd. HOFMANN 1976, pp. 184-192; ZANNINI QUIRINI 1987, pp. 134-145.

²⁶ ΚΑΝΑΒΟΥ 2011, p. 394.

²⁷ Le cui fantasiose misure, illustrate da Erodoto I 178-179, cinquanta cubiti reali in larghezza e duecento in altezza (corrispondenti a centodieci metri), contribuivano a creare il miraggio di una città orientale gigantesca e meravigliosa.

le cui gesta costituiscono un paradigma spaventoso ma al contempo ambiguamente seducente. Che getta una luce ominosa di apodittica *hybris* su ogni atto successivo.

Dopo la costruzione del muro un araldo verrà inviato in cielo con la richiesta formale di restituire l'ἀρχή (v. 554); qualora Zeus non accetti e non muti parere, allora sarà proclamato uno ἱερός πόλεμος (v. 556), una guerra che nei suoi intenti si impronta ancora su un'organizzazione spaziale che guarda al modello poleico²⁸. In virtù dell'avallo mitico offerto dalla *theomachia* si delineano più nitidamente ora gerarchie e peso specifico delle forze in campo: qualora non venga accolto l'irricevibile diktat del nuovo insediamento, ineludibile anzi necessaria (questo il senso dei quattro perentori infiniti iussivi ai vv. 554-557) sarà la guerra. Un indizio della vocazione imperialistica della nuova polis si può leggere nella sua stessa organizzazione territoriale: se il retroterra, la χῶρα, nel mondo greco si definiva nel segno del sacro e l'appropriazione di essa coincideva con l'istituzione di un santuario extraurbano²⁹, questa peculiare *chora* per sovvertimento comico viene interdotta agli dèi (vv. 556-557). Minacciati nei loro flussi discensionali a insidiare le mortali – ogni effrazione sarà punita apponendo loro un sigillo, con l'effetto di neutralizzarne la potenza sessuale – gli dèi sono ora sotto scacco, malignamente deprivati dell'appagamento sessuale come di quello alimentare.

Quando a Pistetero, nel suo ruolo di guida ed ecista, viene affidato il compito di trovare un nome alla città, la scelta di Nubicuculia è accolta con entusiasmo dal corifeo, in quanto termine χαῦνόν τι πάνυ (v. 819a, ove il significato di χαῦνος sta in bilico tra «grandioso» e «vacuo»). Evelpide interviene identificando maliziosamente quello come il luogo in cui allignano anche le ricchezze di Teagene e i capitali di Eschine (vv. 821-823a), due personaggi ateniesi costantemente sbeffeggiati sulla scena comica per le loro millanterie. La risposta di Pistetero (vv. 823b-825):

καὶ λῶστον μὲν οὖν
τὸ Φλέγρας πεδίον, ἴν'οἱ θεοὶ τοὺς γηγενεῖς
ἀλαζονευόμενοι καθυπερηκόντισαν.

²⁸ L'espressione ricorre in Thuc. I 112, 5 (cfr. Plut. *Per.* 21) a indicare gli episodi che videro contrapporsi intorno al 448 Spartani e Delfi ad Ateniesi e Focesi in relazione alla piena autonomia del santuario delfico e all'accesso al santuario. Nelle fonti successive pertinenti alle guerre anfizioniche, con l'eccezione di Philoch. *FGrH* 328 F 34a-b, non sarà utilizzata che in locuzioni perifrastiche accompagnate per lo più da καλούμενος o sim.; vd. LEFÈVRE 1998, pp. 169-171. L'eco di quei fatti, di cui restava traccia nella *living memory* ateniese, è qui distorta dal beffardo uso di ἱερός a connotare un'impresa sacra intesa a punire non già gli empi, ma gli dèi stessi (cfr. v. 633).

²⁹ Sul termine vd. ALGRA 1995, pp. 33-36. Nell'interazione con il divino, fondamentale si segnala il ruolo di mortali per assicurare agli dèi un territorio e un posto nella città: «Particular gods 'hold' or 'have as their portion' particular territories» (PARKER 2005, p. 2).

è piuttosto problematica, innanzitutto per la durezza del modulo καὶ [...] μὲν οὖν che non sembra trovare confronti in avvio di ripresa interlocutiva³⁰. Alla comprensione è d'inciampo poi anche λῶστον, un superlativo attestato in ambito comico solo in altri due casi (non in trimetro giambico: Cratin. fr. 52 e Telecl. fr. 2 K.-A.) e sempre al vocativo. Da molti editori è stato adottato l'emendamento λῶον³¹, un comparativo che sembra presupposto da un'impacciata spiegazione degli *scholia vetera*³².

Quale che sia l'assetto verbale della pericope del v. 823b³³, significato e referenti si possono circoscrivere più esattamente: «E anzi (è) molto meglio (del luogo immaginario dove i ben noti due Ateniesi millantano ricchezze inesistenti): è la piana di Flegra, dove gli dèi hanno trafitto i Giganti a colpi di impostura» (825 ἀλαζονευόμενοι)³⁴.

Nubicuculia sarà quindi il terreno in cui si rinnoverà il cemento che un tempo, quando la supremazia di Zeus non era ancora piena e incontrastata, vide gli dèi superare con l'aiuto di Eracle i Giganti nella pianura di Flegra in Tessaglia³⁵. Ma come interpretare questa affermazione da parte di chi si accinge a ripercorrere le gesta di quegli antagonisti che ne risultarono sconfitti? La battaglia di Flegra era tema celebrativo per eccellenza della vittoria con cui gli Olimpî affermarono e stabilizzarono in un nuovo ordine cosmico la loro sovranità³⁶.

³⁰ In realtà l'uso del nesso transizionale con sfumatura avversativo-correctiva καὶ [...] μὲν οὖν si giustificerebbe quando un'affermazione, considerata inadeguata dall'interlocutore, viene corretta «by substituting a stronger form of expression» (DENNISTON 1950², p. 475; cfr. e.g. Aesch. *Pers.* 1032 καὶ πλέον ἢ παπαὶ μὲν οὖν, o Soph. *Oed. Col.* 31 καὶ δὴ μὲν οὖν παρόντα).

³¹ Proposto da BENTLEY e approvato da REISKE (*apud* BEKKER 1829, p. 187).

³² L'oscurità del nesso tra domanda e risposta si rispecchia anche nella chiosa (sintatticamente incerta) di *schol. vet.* 824a (pp. 128-129 Holwerda): «Si deve sottintendere la congiunzione esplicativa ἢ» (ἔξωθεν ὑπακουστέον τὸν “ἢ” διασαφητικὸν σύνδεσμον), cui segue un *interpretamentum* altrettanto faticoso: «È meglio credere che le ricchezze di costoro si trovino a Nubicuculia che nella piana di Flegra» (βέλτιον, φησί, πιστεύειν τὰ χρήματα τούτων ἐν Νεφέλοκοκκυγία ἀποκείσθαι, ἢ εἰς τὸ Φλέγρας πεδίων).

³³ Nessuna soluzione sembra imporsi presso gli ultimi editori: sulle orme di VAN HERWERDEN 1906, pp. 71-72, la DUNBAR 1995 ha ipotizzato la lacuna di uno o più versi, mentre WILSON 2007 pone καὶ λῶστον tra *crucis* chiosando in calce: «locus perdifficilis».

³⁴ Cfr. Hes. fr. 43a M.-W.; Pind. *N.* 1, 67-69; Aesch. *Eu.* 295-296; per il tema cfr. anche Xen. fr. 1, 21-22 Gent.-Pr.; Ibyc. fr. S192(a), 2 Dav. Le allusioni poetiche più antiche alla Gigantomachia si iscrivono coerentemente nella tradizione del ciclo di Eracle come preludio alla sua apoteosi (Hes. fr. 43a, 65 M.-W., *Th.* 954-955; Pind. *I.* 6, 32-35; *N.* 1, 67-69; 7, 90; Eur. *Her. Fur.* 907-908, 1192-1194; vd. VIAN 1985, pp. 255-259).

³⁵ Figure mitiche antichissime, nati secondo Esiodo (*Theog.* 180-186) dalla Terra (cfr. v. 824 γηγενεῖς) dalle gocce del sangue di Urano evirato, i Giganti sono una collettività definita non tanto dalle sue origini, quanto per il rapporto di opposizione che essi sostengono con gli dèi nella guerra per la sovranità nel cielo. Avevano figura umana, ma dimensioni e forza smisurate. Antico e al tempo stesso longevo, il tema della Gigantomachia ebbe ampia fortuna in ambito panellenico nelle raffigurazioni plastiche e nell'iconografia vascolare sin dal secondo quarto del VI secolo.

³⁶ Oggetto verosimilmente del canto con cui in Hes. *Th.* 50-52 le Muse «rallegrano la mente di Zeus» celebrando il potere, la vicenda era raffigurata su manufatti dedicati al culto divino, ad esempio sul peplo offerto ad Atena durante le Panatenee (Eur. *Iph. Taur.* 222-224, *Hec.* 471-

La problematica connotazione di ἀλαζονεύομενοι³⁷ attribuita agli dèi è stata variamente interpretata come un lampo metateatrale di «devastante ironia» che svuota dal suo interno la fantasia di potenza³⁸, oppure come «una maggiore impudenza nel mentire» in uno scontro mitico comicamente ridotto a gara di spacconate³⁹. Ma quali vanti infondati accampavano gli dèi? La risposta sembra annidarsi a mio parere entro la cornice dell'universo grandiosamente primordiale appena delineato: l'assetto di potere che gli dèi hanno affermato come vincitori a Flegra è una vuota iattanza, che ora gli uccelli, consapevoli della loro antica potenza, si incaricheranno di sconfessare. All'impostura divina i nuovi antagonisti, identificatisi pienamente con i Giganti, oppongono la costruzione di un proprio mito cosmogonico che ne legittima la sovranità, in collisione con l'ordine e gli assetti di potere imposti dai vincitori. Consapevole del ruolo cruciale della nuova città destinata a riprodurre un modello di rivolta al potere, Pistetero ha creato lo sfondo mitico e teologico su cui proiettare un cimento intuito già dall'Urupa come πελώριον (v. 321)⁴⁰.

474, ove i Titani sono confusi con i Giganti; Plat. *Euthphr.* 6 b-c; *Resp.* II 378 c) o nell'edilizia monumentale, sul frontone del tempio di Delfi (Eur. *Ion* 205-218), sul fregio settentrionale del Tesoro dei Sifnî e ad Atene sulle metope del lato est del Partenone. Per l'articolazione del tema nell'*imagery* politica augustea vd. HARDIE 1986, pp. 84-143.

³⁷ Secondo la nota definizione aristotelica in *EN*, 1127a 20-22: «il millantatore simula cose illustri, che in realtà non possiede, o maggiori di quelle che possiede» (δοκεῖ δὴ ὁ [...] ἀλαζῶν προσποιητικὸς τῶν ἐνδόξων εἶναι καὶ μὴ ὑπαρχόντων καὶ μειζόνων ἢ ὑπάρχει, cfr. 1127b 17-20). In ambito comico *l'alazonia* è la qualità di chi esibisce o professa abilità che lo rendono superiore agli altri, ma anche di chi accampa pretese infondate (*Eq.* 269); a volte è impugnata come minaccia non meglio definita per annientare un avversario (in *Eq.* 290 durante un vertiginoso scambio di minacce iperboliche tra Salsicciao e Paflagone quest'ultimo afferma: «Ti accerchierò a forza di fanfaronate»); per un'approfondita analisi semantica vd. MACDOWELL 1990.

³⁸ PADUANO 1990, p. 244 n. 121.

³⁹ ZANETTO 1987, pp. 248-249. L'ambigua cifra di ἀλαζονεύομενοι espanderebbe la sua portata all'interno dell'azione comica successiva, prefigurandone gli esiti: il potere degli Olimpî si fonda su un'esibita superiorità in millanterie che non trovano effetto e anzi sarà ben presto esautorato dalla superiorità degli uccelli nella stessa arte del bluff, come provvederà a illustrare l'episodio dell'ambasceria divina (pp. 278-279). Il termine suggerirebbe invece secondo GRILLI 2006 (p. 276 n. 229; cfr. pp. 37-40) un orientamento alla lettura dei precedenti discorsi di Pistetero: si tratterebbe di enunciati in regime «di doppia pertinenza» cioè sostenuti dall'adesione intellettuale dell'eroe, ma al contempo depotenziati dal sostegno funzionale a un diverso sistema valoriale.

⁴⁰ Un aggettivo di alta caratura che connota qualità e prodigi di un tempo mitico, gigantesco mostruoso, e.g. in Hes. *Th.* 179 riferito al falchetto di Crono con cui fu evirato Urano, oppure sostantivo in Aesch. *Pr.* 151 (τὰ πρὶν δὲ πελώρια νῦν ἄιστοί), dove il Coro delle Oceanine riconosce nel potere divino un processo ancora in atto che ha portato Zeus a sostituire e annientare «le potenze di un tempo». Quanto all'identità di queste antiche potenze, in cui si iscrivono le Oceanine e Prometeo stesso, negli *scholl. vet.* ad loc. mentre l'autorevole Mediceo glossa τοὺς Τιτᾶνας καὶ τοὺς τοῦτων νόμους, la quasi totalità degli «A-scholia» (CP*PdVWY) ad 151b Herington, dopo aver abbozzato una paretimologia dell'aggettivo, presenta un *interpretamentum* che include nello statuto di divinità arcaiche i Giganti: λέγει τοὺς Γίγαντας, πρὶν γάρ, ὡς λέγουσί τινες, οἱ Γίγαντες ἐβασίλευον· ἐλθὼν δὲ ὁ Ζεὺς καὶ καταβαλὼν τοὺτους, ἐβασίλευσεν («Intende i Giganti. Infatti, come alcuni affermano, prima erano sovrani i Giganti. Al suo arrivo Zeus li depose e si insediò al potere»).

Da questo momento lo spettro della *theomachia* attraversa l'azione comica e si riverbera sulle dinamiche di confronto con gli avversari divini, innanzitutto con il primo tra gli dèi a presentarsi in scena, Iride⁴¹. Il Coro degli uccelli, allarmato dalle sentinelle, preconizza una guerra imminente indicibile contro gli dèi, annunciandola in termini di lotta cosmogonica («Ognuno difenda l'etere cinto di nubi che l'Erebo generò (vv. 1188-1193)»)⁴². In realtà l'unica divinità che sembra suggerire e presupporre una vigilanza imperiosa da parte di Zeus sulla nuova città vi è approdata per caso, mentre attraverso una smagliatura dell'opera difensiva scendeva sulla terra a reclamare i rituali sacrifici per gli dèi. Annunciata da un vorticoso turbinio d'ali (vv. 1197-1198), appare in scena su una *μηχανή* che la lascia sospesa in aria per tutta la durata del dialogo⁴³, non solo in virtù del dispositivo scenico ma, come segnalato da numerosi allusioni verbali, anche delle proprie ali (vv. 119, 1200 1203, 1217, 1219, 1229, 1230, 1260)⁴⁴. Il confronto con le modalità di intervento di Iride codificate dall'epos (*Il.* VIII 397 sgg., XI 185 sgg. e XV 142 sgg.) segnala la svolta antitetica operata sul registro del modello. L'approccio con la divinità è condotto dall'interlocutore umano stesso che stabilisce la comunicazione con il tipico modulo omerico "chi sei e da dove vieni", per poi incalzarla con una forma di blando scherno ricorrendo a un paragone buffo dai risvolti metateatrali (v. 1203)⁴⁵. Appresa l'identità della dea, sottolineata dal relativo epiteto omerico *ταχεία* (cfr. *Il.* VIII 399; XV 158), Pistetero volutamente la fraintende con un altro doppio senso. Non riuscendo a raggiungerla e ghermirlo, invoca allora l'aiuto di un falchetto (vv. 1205-1206, propriamente una poiana cfr. *τριόρχης* v. 1181), trasformato dalla distorsione comica in un *τριόρχος*, un penuto a tre testicoli (*τρι-ῥρχος*)⁴⁶. Con piglio aggressivo le contesta le procedure che avrebbe eluso nel suo ingresso illegale in territorio straniero

⁴¹ Come segnalato già in *Hypoth.* II 33-37. Sulle interferenze tra Titanomachia e Gigantomachia come modelli mitici della commedia vd. HOFMANN 1976, pp. 85-89.

⁴² Erebo, tradizionalmente l'oscurità opposta alla luce, è con la Notte, il Chaos e il Tartaro una delle entità primigenie (v. 693); vd. Hes. *Th.* 123.

⁴³ Il dispositivo sembra utilizzato come una convenzione codificata: difficile stabilire se si tratta di codici già percepiti come tali sulla scena, o se risponda a un'intenzione paratragica, a una paramimesi comica del *mythos* tragico. Come espediente paratragico, l'uso della *mechané* provvede qui a portare sulla scena un differente livello di realtà, a sottolineare il punto di vista divino a proposito dell'impresa dell'eroe: ponendosi la dea in relazione sia con il personaggio comico che con il pubblico, la sua apparizione comporta una critica distanza non solo dalla serietà tragica ma più radicalmente dalla convenzione stessa (DE CREMOUX 2009, p. 86).

⁴⁴ Come suggerito anche dai vv. 1199-1200 e 1205-1206, il riferimento specifico al trucco teatrale di questo 'volo' si riverbera all'interno dell'azione stessa, sulle attitudini 'volanti' di Iride che senza quel trucco non saprebbe volare: una prefigurazione, secondo ZANETTO 1987, p. 275, della progressiva riduzione all'impotenza degli dèi.

⁴⁵ Un modulo di motteggio utilizzato nel primo contatto con persone dall'aspetto insolito (cfr. vv. 807-808).

⁴⁶ Un gioco verbale che ricorre anche in *Vesp.* 1534.

maliziosamente ricorrendo a una serie a cascata di doppi sensi a sfondo sessuale (vv. 1213 e 1215). La trasmissione del messaggio, immediata nello schema tradizionale, è qui ritardata al v. 1230 e la perentorietà stessa dell'ingiunzione divina – ripristinare immediatamente i sacrifici – risulta depotenziata nei suoi effetti perché intercetta sostanzialmente il destinatario sbagliato, essendo sia gli dèi che la loro emissaria paradossalmente all'oscuro della nuova fondazione (vv. 1235-1237)⁴⁷. Ma la convenzione scenica rivendica la sua parte: l'uso della macchina del volo coarta Iride a un alto linguaggio tragico: ribollente di un'indignazione dietro cui si intuisce la volontà tenace di riconquistare un'identità umiliata, la dea lo minaccia a colpi di citazioni tragiche⁴⁸, appellandosi a *exemplum* mitico di tracotanza punita: la folgore divina ridurrà in cenere lui e la sua casa come Licinnio (λιγνὺς δὲ σῶμα καὶ δόμων περιπτυχὰς | καταθαλώσῃ σου Λικυμνίαις βολαῖς vv. 1241-1242), Per nulla intimorito da simili vanterie (παφλάσματα v. 1243), da abile manipolatore di versi tragici, Pistetero ne riprende beffardo il materiale verbale per minacciare a sua volta direttamente Zeus di inviargli le aquile fiammifere e di ridurre in cenere il suo stesso palazzo (μέλαθρα μὲν αὐτοῦ καὶ δόμους Ἄμφιονος | καταθαλώσω πυρφόροισιν αἰετοῖς vv. 1247-1248)⁴⁹. Aggiungendo che, se continua a seccarlo (a interferire cioè con il suo progetto): «Gli spedisco poi in cielo dei porfirioni, un bel numero, più di seicento, vestiti di pelle di leopardo. E pensare che quella volta è bastato un Porfirione solo a fargli passare dei bei guai» (vv. 1249-1252)⁵⁰. Preparata dal contiguo gioco paronomastico πυρφόροισιν/πορφυρίωνας

⁴⁷ Sulle incongruenze che tale esibita ignoranza sottende nella costruzione della trama e nell'esegesi stessa della commedia – a dispetto dell'invio degli araldi (v. 843-844) e dell'esistenza di porte del cielo ricordate appunto dal messaggero ai vv. 1172-1173 – si è interrogata la DUNBAR 1995, p. 622. L'epifania si integra in una struttura non lineare: il messaggio divino (vv. 1230-1233) implica che gli dèi abbiano preso atto del declinare delle offerte che provengono loro dagli uomini, non è ben chiaro se a causa del muro o dell'ordine trasmesso agli uomini da un araldo degli uccelli (v. 844), un obbligo (vv. 1236-1237) che risultava parzialmente ammorbidito dall'invio di un precedente uccello messaggero agli uomini che prescriveva di sacrificare solo in un secondo tempo agli dèi (vv. 561-563). Tali contraddizioni, così evidenti e insistenti da non potersi imputare alla sola ricerca di effetti comici e scenici immediati, sembrano piuttosto marcare proprio nel cuore della trama la fragilità dell'utopia: a dispetto di ogni potere umano, compreso quello straordinario dell'eroe comico, il potere olimpico non è stato scalzato poiché riesce ancora a superare ogni barriera (DE CREMOUX 2009, p. 97).

⁴⁸ Ripresa oscura dal *Licinnio* di Euripide, secondo *schol. ad 1242a*, c Holwerda; cfr. (43) iia-c Kann.

⁴⁹ Citazione dai contorni incerti dalla *Niobe* eschilea (fr. 160 Radt, cfr. *Soph. Ant.* 1155): ancora un paradigma mitico di *hybris* umana punita.

⁵⁰ Nel V secolo Porfirione, re dei Giganti, così qualificato in ragione del suo nome parlante ("che veste di porpora", indossata appunto dai re; vd. VIAN 1952, p. 176) ricorre come antagonista costante di Zeus nella documentazione figurata (VIAN 1951, nrr. 329?, 331, 333, 346, 386, 388, 389?). Se nelle prime figurazioni sono rappresentati in assetto oplitico (cfr. e.g. *Hes. Th.* 186; *Soph. Trach.* 1058-1059), dal V secolo, a seguito forse dell'innovazione di Fidia, si coprono di pelli e danno l'assalto al cielo con blocchi di roccia e alberi (vd. VIAN 1952, pp. 21-26, 145-149, 187-189).

(vv. 1248-1249), la polisemia del termine πορφυρίων innesca un brillante *calembour* tra due incongrui referenti: il pennuto timido e mite, simile nell'aspetto a un gallo⁵¹, e il bellicoso capo dei Giganti. Immediatamente dopo nemmeno Iride viene risparmiata: «E tu, la sua ministra (τῆς διακόνου), vedi di non darmi fastidio, altrimenti comincio da te: ti faccio alzare le gambe e ti scoscio, sì proprio te, Iride. E ti meraviglierai che così vecchio ti abbordi con tre colpi, belli duri» (vv. 1253-1256)⁵².

Una minaccia così violenta e personale ha indotto a ipotizzare l'influenza del dramma satiresco, dove l'aggressione sessuale pare essere una punizione regolarmente contemplata dai satiri nei confronti di donne resesi colpevoli ai loro occhi di una trasgressione. Nel *Ciclope* euripideo il Coro dei satiri ammicca a una possibile *revanche* sessuale a turno da parte dei Greci come adeguato contrappasso nei confronti dell'infedele Elena (vv. 179-181)⁵³. Alla scena non sarebbero estranei gli influssi della ceramografia: nell'ambito della produzione vascolare della seconda metà del V secolo, a partire da un gruppo di coppe a figure rosse databili intorno al 490, ricorrono infatti scene di Iride circondata e trattenuta da satiri itifallici per aver interrotto un loro sacrificio a Dioniso⁵⁴.

Se pure sullo sfondo della minaccia di violazione può essere operante una suggestione di questo tipo, la costruzione della scena sembra rispondere una logica drammaturgica più ampia che ne orienterebbe diversamente le valenze. L'apparire di un componente del genere femminile in contesto comico suscita, com'è noto, un certo entusiasmo, l'asserzione di un giovanilistico vigore che si traduce sovente in approccio sessuale, quello di Evelpide ad esempio a v. 669 nei confronti di Procne impersonata dalla flutista ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἄν αὐτὴν ἠδέως («le aprirei volentieri le gambe»). Ma nel caso di Pistetero c'è di più: l'aggressione sessuale al culmine di una serie di doppi sensi osceni (vv. 1213-1215,

⁵¹ Così lo descrivono Eliano (NA III 42, V 28) e Dionisio (*Ixeut.* I 29, III 21 Garzya); cfr. Mart. XIII 78 *Nomen habet magni volucris tam parva gigantis?*

⁵² Tale vanto come criterio di virilità pienamente intatta è un motivo frequente in Aristofane cfr. anche *Ach.* 994-999 e *Eq.* 1388-1391.

⁵³ Vd. HOFMANN 1976, p. 114 n. 29 che rimanda a labili tracce nell'*Amymone* (fr. 13-15 Radt) e nei *Dityoukoi* eschilei (fr. 46a-47c Radt) ove eroine erano minacciate dai satiri. Poco significativi in tal senso anche i frammenti del dramma satiresco *Iris* di Acheo, databile alla seconda metà del V secolo (*TrGF* I 20 F 19-23 Snell).

⁵⁴ Vd. SCHARFFENBERGER 1995. La più antica attestazione sicura del tema sarebbe costituita dalla coppa del Pittore di Brygos (*ARV*² 370.13 [London BM E65]) che su un lato presenta due satiri tra un gruppo di sette raffigurati con nome accanto a un altare nell'atto di ghermire Iride che in volo sta cercando di afferrare dall'altare la lingua della vittima. SIMON 1982, pp. 126-127, congettura come fonte un dramma satiresco forse di Pratina, in cui Iride, su ordine di Hera gelosa di Dioniso, era inviata a interrompere il sacrificio a lui iniziato dai satiri, mentre ne minimizza l'intento erotico. Sull'altro lato è raffigurata Era difesa da un analogo assalto dei satiri da Eracle vestito nella stessa foggia di un arciere scita e da Hermes. Per una rassegna completa delle ulteriori rappresentazioni vascolari si rinvia a KOSSATZ-DEISSMANN 1990, coll. 751-752.

1256) non è che un corollario di quell'esibita aggressività che scandisce il contatto tra dèi e ribelli. La scelta stessa di Iride del resto non è certo casuale, il suo status di divinità alata la candidava infatti come naturale mediatrice della volontà divina con il mondo degli uccelli, ma neppure innocente soprattutto alla luce di un dettaglio rimasto in ombra⁵⁵: mentre nella *Teogonia* (vv. 265-266) figura come figlia dell'Oceanina Elettra e pure attraverso il padre Taumante le viene assegnata una discendenza marina da Gaia e Ponto (v. 780)⁵⁶, qui lei stessa per due volte (vv. 1230 e 1259) ostenta la sua posizione di figlia di Zeus presso agli dèi Olimpî (v. 1234): un legame genealogico che implica un rapporto privilegiato di intrinseca complicità. Farsi beffe della figlia, definendola serva (v. 1253 τῆς διακόνου) e minacciando addirittura di violarla, suona come profondo oltraggio nei confronti del padre Zeus, emissario del messaggio⁵⁷. È appena il caso di ricordare che il desiderio sessuale per l'eroe comico è solo una variante di quell'eros, quell'incoercibile vitalità, quel desiderio di potenza che muove le sue strategie di dominio della realtà. Così sulla scena comica l'assalto sessuale è un evento minacciato, anticipato o immaginato regolarmente dal maturo protagonista nei confronti di donne subordinate o non in grado di difendersi, schiave altrui o serve di casa, come punizione per una qualche violazione reale o presunta, mentre è un atto molto problematico nei confronti di donne libere⁵⁸.

Nel caso di Pistetero la provocazione suggella un serrato confronto dialettico in cui minaccia si oppone a minaccia, terribili quanto vane da entrambe le parti⁵⁹, un confronto che finisce per investire la rivendica-

⁵⁵ Vd. e.g. BONADEO 2004, p. 7.

⁵⁶ Nell'*Iliade* Iride è priva di genealogia e investita fin dal suo primo apparire in II 786 sgg. della funzione di messaggera alata, destinata poi a cristallizzarsi nella produzione successiva e nella tradizione iconografica.

⁵⁷ Si può confrontare con il pungente sarcasmo con cui Prometeo accoglie l'ingresso in scena di Hermes definendolo «galoppino di Zeus» (v. 941 τὸν Διὸς πρόχιν), «servo del nuovo signore» (v. 942 διάκονον; cfr. v. 966) e ne rintuzza le offese stigmatizzandolo come «schiavo degli dèi» (v. 954 θεῶν ὑπηρέτης), un subordinato sottomesso che, come l'uccello schiavo di Tereo τροχίλος ὄρνις (v. 79b), come da etimologia, corre (v. 79a) a eseguire le commissioni del padrone.

⁵⁸ In *Ach.* 271-275, Diceopoli accingendosi alla sua privata celebrazione delle Dionisie rurali, ricorda com'è piacevole sorprendere Tratta, la serva di Strimodoro di ritorno dalla cava a prendere (o rubare) legna e afferratata per la vita, buttarla a terra per coglierne «il 'fiore' vinacciolo». Tra le soddisfazioni del dicastero domestico che Bdelicleone illustra al padre (*Vesp.* 768-769) figura la possibilità di giudicare la serva che ha «aperto la porta» (un'allusione di carattere sessuale, *Lys.* 309, *Eccl.* 990) per indebiti appuntamenti e applicarle una ἐπιβολήν [...] μίαν μόνην, un ammiccamento maliziosamente in bilico tra «ammenda», «imposizione» e «assalto sessuale», cfr. *Av.* 1215. Per altri casi di metaforica proiezione di compiuta felicità cfr. *Eq.* 1384-1391, *Pax* 868-908; su cui vd. SOMMERSTEIN 1998, pp. 109-112 e RIESS 2012, pp. 283-285, con gli opportuni distinguo nel caso di donne libere (*Lys.* 160-166, 225-228 e *Thesm.* II fr. 344 K.-A.).

⁵⁹ Per ZANETTO 1987, p. 275, l'episodio, ove il peso di ogni parola sembra orientare la posta in gioco per la vittoria finale, offre una chiave di lettura all'intera commedia: il vanto senza fondamento del potere degli dèi – e tale è anche per Prometeo (cfr. Aesch. *Pr.* 1030-1031) – è rintuzzato dall'eroe comico con minacce altrettanto arroganti e vane.

zione dell'avvicendamento al potere: in termini parentori Pistetero ha appena ricordato che «è arrivato ora per voi il momento (ἐν μέρει) di obbedire al più forte» (v. 1228). E infine l'unica dea propriamente alata, la figlia di Zeus, mentre ancora minaccia una vendetta del padre (v. 1259), destinata a non realizzarsi, viene cacciata con una serie di dure intimidazioni appropriate agli uccelli (cfr. vv. 1258, 1260-1261): un'offesa che se ha come effetto il brusco arresto di ogni comunicazione suona nel contesto come un ulteriore oltraggio, per il tramite della sua vicaria, al diretto antagonista divino.

Nel percorso finale del suo ardito disegno il salace vitalismo dell'eroe si colora di una luce ambigua e per nulla innocente: l'animosa arroganza nei confronti di Iride conferma non solo la sua indisponibilità a ogni ricomposizione del conflitto, ma si traduce nell'ambizione più empia: violare una dea. E non casualmente intorno a un atto di brutalità elementare, che ha come nucleo nevralgico le dinamiche del potere e la sua cessione, si addensa ancora una volta il paradigma mitico di Porfirione (v. 1252) e la sua violenta prepotenza. In Pindaro *P.* 8, 12-13 troppo vantandosi della sua forza (v. 15), Porfirione, il re dei Giganti (v. 17), fu abbattuto insieme a Tifeo dalla folgore di Zeus e dalle frecce di Apollo⁶⁰ per aver provocato oltre misura con la sua tracotanza Hesychia, figlia di Giustizia (τὰν οὐδὲ Πορφύριων μάθην | παρ' αἴσαν ἐξερεθίζων, ove il verbo (ἐξ)ερεθίζω connota la provocazione lanciata con una sfida verbale; cfr. e.g. Hom. *Il.* I 519, IV 5, V 419). Ma non solo: nella battaglia che impegnò contro i Giganti tutti gli Olimpî⁶¹, l'assalto sessuale contro alcune dee doveva avere uno spazio rilevante, di cui resta traccia, oltre che nel dettagliato racconto dello Pseudo Apollodoro (I 6, 2), anche in Claudiano *Carmina Minora* 53, 40-41 Hall (*hic sibi promittit Venerem speratque Dianae | coniugium castamque cupit violare Minervam*) e in due passi dei *Dionysiaka* di Nonno (II 305 sgg., XLVIII 20-22).

La situazione di *impasse* tra i contendenti, mutuamente minacciati ma impotenti a intraprendere un'offensiva diretta, approda a uno sbocco con l'intervento di un'altra divinità che varca le soglie della città indisturbata e in incognito. È Prometeo, il Titano che frodando gli dèi sulla parte loro spettante, ha dettato nuove regole all'atto sacrificale (Hes. *Th.* 507-616) e ora non a caso si impone come modello teologico per il cimento dell'eroe comico con l'*auctoritas* assicurategli dal dramma eschileo⁶². Il suo intervento personale a favore di Pistetero ne sancisce in

⁶⁰ Così interpreta VIAN 1985, p. 261, i controversi vv. 16-18, su cui vd. ora PFEIJFFER 1999, pp. 487-497.

⁶¹ I cenni al tema sono numerosissimi e disseminati lungo un arco temporale che si dilata fino al V sec. d.C. ma le elaborazioni dirette sono modeste e consistono negli ampi frammenti delle *Gigantomachie* latina (128 vv.) e greca (77 vv.) di Claudiano.

⁶² I numerosi richiami testuali al *Prometeo* che costellano la commedia si infittiscono com'è

qualche modo il ruolo e ne avalla l'impresa. Prometeo appartiene ancora alla comunità degli dèi (vv. 1518-1520) con cui ha evidentemente riannodato i fili di una colleganza solidale, ma al contempo ne tradisce la solidarietà elitaria dichiarandosi, in osservanza alla sua mitobiografia, benevolo nei confronti degli uomini (v. 1545 ἀνθρώποις [...] εὖνους⁶³) e odiatore degli dèi «come tu sai» (v. 1547), con ammiccamento a Pistetero⁶⁴. Un Prometeo disinvoltamente pronto a cambiare alleanze e fronte politico, non già un dio marginale come in Esiodo e appunto per questo eccentrico rispetto alla comunità olimpica in una posizione che giustifica la sua vocazione di mediatore⁶⁵, quanto piuttosto, alla luce del dramma eschileo, un Prometeo che si ritaglia uno spazio particolare nel paesaggio divino con un percorso equivoco: è ancora il dispensatore del *dolos*, del consiglio fraudolento alla controparte umana. Interviene ad annunciare il successo del piano di Pistetero: grazie all'entusiastica adesione degli uomini al culto dei nuovi dèi, l'incuria dei sacrifici tradizionali ha messo in ginocchio gli dèi ora in difficoltà anche con le divinità barbare loro finitime che minacciano guerra se non cesserà l'embargo (vv. 1520-1524). Sullo sfondo dell'ipotesto eschileo, egli gioca lo stesso ruolo rivestito nel precedente scontro che aveva contrapposto due generazioni divine: Crono e i Titani contro i figli ribelli guidati da Zeus (*Pr.* 199-223). Con i Titani suoi pari che credevano di potersi imporre senza difficoltà con la brutta violenza, mosso dai consigli di Themis, egli aveva sostenuto invano il ricorso all'inganno (*Pr.* 213), per passare poi spontaneamente dalla parte di Zeus, come alleato e consigliere (vv. 216-218). E ancora una volta, come una spia in terreno nemico, si mostra disponibile a fornire informazioni essenziali alla parte avversa, istruendo Pistetero sulle condizioni da dettare a Zeus. Agli dèi inviati come plenipotenziari per le trattative dovrà richiedere lo scettro e il matrimonio con Basíleia, custode e arbitra delle sue prerogative regali e divine⁶⁶.

naturale in questo snodo del *plot*. Dopo le osservazioni di BAKHUYZEN 1877, pp. 89-101, la rilevanza del *Prometeo* è stata illustrata in dettaglio da HERINGTON 1963 (in partic. pp. 241-243), che si spinge a interpretare la parte finale della commedia come un'epitome parodica dell'intera trilogia eschilea. Sulle affinità dei rispettivi ruoli di messaggeri celesti di Hermes e Iride vd. ora BEES 1992, pp. 128-129.

⁶³ Un termine che (è sfuggito a Herington) resta appannaggio del Titano nel dramma eschileo, cfr. *Prom.* 446.

⁶⁴ Penetrante in proposito l'osservazione di FLINTOFF 1983, p. 1: «The reference is meant to be picked up not just by the fictional 'you' to whom it is addressed but by the audience, too; in short we may infer that the line of the *Prometheus Bound* was already a classic quotation».

⁶⁵ VERNANT [1979] 1982, p. 57.

⁶⁶ L'autorità di Zeus, manifestata attraverso intermediari o proclami pubblici (*Pax* 371-372), non entra mai in diretto conflitto con il protagonista, ma il suo ruolo oppositivo al progetto eroico fornisce l'abbrivio alla sua realizzazione e all'esito finale di sovvertimento dell'ordine (PADUANO 1973, p. 130 e JAY-ROBERT 2002, pp. 15-16). Zeus come personaggio sulla scena comica doveva figurare nella *Nascita di Atena* di Ermippo (fr. 2-6 K.-A.).

Ancora una volta è depositario del segreto di un matrimonio che sarà fatale alla sovranità di Zeus ed è pronto a elargirlo agli uomini⁶⁷.

I tre rappresentanti divini che fanno ingresso in scena non potrebbero essere più mutuamente irrelati: Posidone dai modi altezzosi e aristocratici, insofferente per le regole della democrazia divina che lo costringe a trovarsi accompagnato dal barbaro Triballo, rappresentante degli dèi confinanti⁶⁸, ignaro della lingua greca e di modi urbani acconci (vv. 1567-1569), e da un Eracle distratto da un vorace appetito. Ma l'ambasceria ha una sua agenda politica. Posidone cerca di sostenere la causa degli dèi limitandosi a promettere agli uccelli clementi condizioni atmosferiche (vv. 1593-1594). Pistetero ha buon gioco a rovesciare la situazione, convincendoli a un'alleanza come strumento di controllo sul mondo umano (vv. 1606 sgg.), per richiedere in cambio lo scettro per sé e la comunità degli uccelli (v. 1600 ἡμῖν τοῖσιν ὄρνισιν). Eracle, irresistibilmente attratto dall'arrosto di uccelli dissidenti che Pistetero va apprestando, si adatta alle nuove regole del gioco e prontamente vota a favore della cessione, incaricandosi di tradurre in tal senso anche la volontà di Triballo (v. 1616)⁶⁹.

Il piano negoziale segue puntualmente le indicazioni di Prometeo e la seconda parte della trattativa cambia di segno non appena Pistetero esce subdolamente allo scoperto, lanciando sul piatto un'idea di cui sembra ricordarsi al momento (vv. 1632-1635a):

Καὶ νῆ Δί' ἕτερόν γ' ἔστιν οὗ μνήσθην ἐγώ.
τὴν μὲν γάρ Ἑραν παραδίδομι τῷ Δί,
τὴν δὲ Βασίλειαν τὴν κόρην γυναῖκ' ἔμοι
ἐκδοτέον ἔστιν.

Per Zeus, c'è un'altra cosa che mi viene ora in mente. Era la lascio a Zeus, ma la fanciulla Basileia bisogna darla in sposa a me.

La richiesta di Basileia rappresenta il punto di rottura di ogni strategia conciliatoria. Nelle schermaglie successive i due si fronteggiano rintuzzandosi i reciproci espedienti manipolatori: Posidone mette in guardia Eracle contro le insinuazioni di Pistetero (v. 1641 ἔξαπατώμενος) che prefigura una estromissione di Eracle dal suo rango, alimentando un

⁶⁷ HERINGTON 1963, pp. 238-239 sottolinea il parallelo tra i vv. 1535 e 1600 e *Pr.* 171 e 761 ove parimenti la rovina di Zeus coincide con la perdita dello scettro.

⁶⁸ Ancora la geografia del mondo divino è definita sulla misura del mondo greco, i cui vicini, i minacciosi Traci che vivono di rapine e razzie, stanno appunto al nord come i Triballi (vv. 1522, 1526; vd. ZANNINI QUIRINI 1987, pp. 78-79).

⁶⁹ «Divine democracy is represented by a glutton and a dolt, while bird democracy devours its own. It is hard to claim we have come very far from Athens after all» (SLATER 2002, p. 148).

senso di insicurezza e di incertezza che mette in dubbio i diritti acquisiti dell'eredità paterna (v. 1650), mentre Pistetero accusa il suo antagonista di sofismi (v. 1646)⁷⁰. Ma alla fine facendo proprio il meccanismo distorsivo finora applicato da Eracle alle uscite di Triballo, con un abile paralogismo Pistetero risolve in suo favore la consultazione (v. 1682)⁷¹.

È opportuno tornare ora all'ultima problematica richiesta di Pistetero e a un dettaglio che, rimasto finora ai margini dell'attenzione dei critici, sembra denso di implicazioni: suona singolare da parte di Pistetero l'uso di παραδίδωμι (v. 1633), un verbo privilegiato per formulare concessioni reciproche in sede di trattativa diplomatica e che significa costantemente "consegnare qualcosa o qualcuno che appartiene o si trova nella propria disponibilità". Non sembra una scelta casuale proprio perché innesca un prolungato gioco di 'accumulazione', ricorrendo tra i vv. 1633-1680 in bocca a tutti i negoziatori (v. 1643 Posidone, v. 1675 Eracle, v. 1679a unico termine intelligibile dell'intervento di Triballo, v. 1679b Eracle, v. 1680 Posidone, e infine ribadito dalla capziosa interpretazione di Pistetero, v. 1682). Coerenti anche le altre occorrenze: Prometeo aveva suggerito di respingere ogni tregua a meno Zeus non ceda (ἐὰν μὴ παραδίδῃ) lo scettro agli uccelli (vv. 1534-1535). A v. 542 figura a proposito delle prerogative possedute dagli avi-uccelli che per ignavia non hanno saputo trasmettere (παραδόντων) ai figli⁷². E, per restare in ambito aristofaneo, ancora nei *Cavalieri* a v. 1260 Demo deciso ormai ad affidarsi al Salsicciaio si dichiara pronto a consegnargli (παραδίδωμι) il proprio servo, lo sconfitto Paflagone; ai vv. 1389 (παραδῶ) e 1394 (παραδίδωμι) il Salsicciaio consegna al popolo la Tregua trentennale che il Paflagone si era tenuto nascosto in casa sua.

Ma che senso ha una concessione del genere in bocca a Pistetero⁷³? Certo pare naturale che «sua passion predominante» sia «la giovin principiante» (per citare il celebre catalogo del *Don Giovanni*), soprattutto

⁷⁰ Le istanze degli uccelli si eclissano ben presto dall'orizzonte delle trattative, soverchiate dalla grandiosità della sfida dell'eroe comico. Del resto Prometeo si era rivolto a lui come a un rappresentante degli uomini (v. 1545), Eracle aveva identificato in un uomo la causa della contesa (v. 1575-1576), e Posidone come tale lo aveva apostrofato nel saluto di approccio (v. 1581).

⁷¹ La trattativa è scandita da tre votazioni (cfr. vv. 1603-1615, 1626-1631, 1674-1685). Gli interventi di Triballo, decisivi per il loro esito, sono costantemente filtrati dalle competenze linguistiche che si è attribuito Eracle e coartati dalla minaccia di una prova di forza. Sulla dinamica del gioco comico vd. ora KLOSS 2001, pp. 39-42, incline ad attribuire a Eracle il v. 1682, come intende *Schol. VEG* 1679a (p. 41 n. 91).

⁷² Vd. LSJ⁹ s.v. I.2. Cfr. e.g. ancora *Eq.* 782, 1109; *Nub.* 968; *Vesp.* 591 e *Pax* 888. Di contro l'atto di restituire qualcosa di *non legittimamente proprio*, che si è usurpato – e.g. secondo il punto di vista degli uccelli lo scettro da parte di Zeus – è coerentemente denotato con ἀποδίδωμι (vv. 480, 1601, 1626), ma cfr. pure 116, 1620 (i debiti).

⁷³ Piuttosto sfocata l'esegesi di SOMMERSTEIN 1987, p. 304, che lo intende come una rinuncia («I resign») a Era, di diritto già sua grazie all'accordo raggiunto di cedergli lo scettro (v. 1631); sulla stessa linea la DUNBAR 1995 p. 728, interpreta la consegna di Era come una generosa concessione in cambio di Basilea; cfr. anche HENDERSON 2000, p. 235.

in quanto Basileia è ontologicamente e per definizione sostanza viva del potere di Zeus. Ma perché il nostro eroe dovrebbe millantare più o meno maliziosamente di considerare Era già «nella sua disponibilità» e quindi di essere pronto a cederla a Zeus? Perché nella biografia mitica del gigante, con cui Pistetero si è andato funzionalmente identificando, la dea era stata in qualche modo sua: la modalità dell'incontro fra Era e Porfirione si avvicina a quelle di uno stupro, favorito dall'inganno o da una vera e propria aggressione. Secondo la *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro (I 6, 2), la più dettagliata descrizione della gigantomachia, Porfirione durante la mischia si gettò contro Eracle ed Era. Ma Zeus ispirò in lui il desiderio di Era; il gigante le strappava le vesti pronto a violentarla e la dea chiamava aiuto; allora Zeus scagliò un fulmine ed Eracle lo colpì con una freccia e lo uccise⁷⁴. Gli *scholl.* ABD *ad Il.* XIV 295 (II p. 59 Dindorf) rimandando a Euforione di Calcide (fr. 99 Powell)⁷⁵ ricordano che nel tempo in cui Era stava crescendo nella casa dei genitori, uno dei Giganti, Eurimedonte le fece violenza ingravidandola. Da quello stupro lei generò Prometeo. In seguito Zeus la sposò e quando apprese l'accaduto precipitò Eurimedonte nel Tartaro, incatenando Prometeo con la scusa del furto del fuoco. Lo *schol.* T *ad* 296a (III pp. 635-636 Erbse) varia in un lieve dettaglio: non si trattò di violenza ma Era si sarebbe innamorata di Eurimedonte⁷⁶.

Il modello mitico allunga ancora la sua ombra su Pistetero che di quella storia remota ha colto progressivamente le potenzialità per la ridefinizione violenta degli assetti di potere, imprimendole tuttavia una risemantizzazione più articolata e dinamica: l'oltraggio sotteso nella brutale offerta di scambio di donne riverbera ancora la sua violenza ricattatoria sulla scena e basta a vincere le (flebili) resistenze dei negozianti divini.

L'energia dell'eroe comico trionfa ancora una volta sui rivali: il nuovo Porfirione riscatta e supera la propria biografia mitica. La guerra che si preannunciava «indicibile» (v. 1189) non ha avuto luogo, l'esito della nuova Flegra è deciso dalla potenza coercitiva della parola, che di quel mito sovverte il 'registro'. Se nei meccanismi delle successioni divine

⁷⁴ Cfr. pure *Schol.* Lycophr. 63 (p. 42 Scheer). Anche in Nonno *Dion.* XLVIII 20 (ὄπότε Πορφύριονι χαρίζομαι εἰς γάμον Ἥρην) nell'attesa distribuzione delle dee tra i Giganti in caso di vittoria Era figurava destinata a Porfirione.

⁷⁵ Da questi scarsi dati è impossibile circoscrivere l'apporto poetico di Euforione o delle sue fonti nell'elaborazione del mito; vd. *VIAN* 1952, p. 175. Un'incerta traccia di collegamento tra i due è forse possibile azzardare in Euphor. fr. 429? *SH*, un papiro assai mutilo e di attribuzione incerta, in cui a col. I ll. 6 e 7 ricorrono rispettivamente Ὠρομέδον[το]ς (v.l. per Εὐρυμέδοντος, cfr. *Schol.* Theocr. VII 45/46b Wendel) e ταυρώπιδος Ἥρη[ς].

⁷⁶ Cfr. *Schol.* Theocr. VII 45/46c Wendel. Era fu oggetto dei desideri anche di altri antagonisti divini: il gigante Pronomo (*Schol.* Lycophr. 1349 [p. 377 Scheer]), Tifeo (Nonn. *Dion.* I 471, II 314-333) ed Efialte, uno degli Aloididi (Ps.-Apoll. *Bibl.* I 7, 4).

la sovranità trovava legittimazione nella potenza vitale che il vincitore sottraeva all'avversario, il nuovo assetto si orienta in direzione civica e politica: con Basileia, custode di ogni suo potere (vv. 1538-1539), Zeus cede anche la propria potenza 'normativa' (vv. 1539-1540 τὴν εὐβουλίαν | τὴν εὐνομίαν τὴν σωφροσύνην), lo strumento che reintegra e prepara Pistetero all'esercizio del potere nell'universo civico⁷⁷.

Ma il confronto-sfida con il paradigma mitico finisce per afferrare e ingoiare anche quello di Prometeo, il suo aiutante divino, imprimendogli una diversa progressione crono-causale: Pistetero 'conosce' la storia del Titano – cui infatti allude con esibita eco verbale (vv. 1546-1547) – e con una sorta di concomitante doppio movimento si incarica di mutarne di segno l'esito, portando a compimento con il proprio progetto (v. 162 βούλευμα) quel νέον βούλευμα (*Pr.* 170) che Prometeo nel dramma eschileo prefigurava per Zeus come una minacciosa profezia (vv. 907-912):

ἦ μὴν ἔτι Ζεὺς, καίπερ αὐθάδη φρονῶν,
ἔσται τὰ πεινός, οἷον ἔξαρτύεται
γάμον γαμεῖν, ὃς αὐτὸν ἐκ τυραννίδος
θρόνων τ' ἄϊστον ἐκβαλεῖ πατρός δ' ἄρὰ
Κρόνου τότ' ἤδη παντελῶς κρανθήσεται,
ἦν ἐκπίτνων ἠρᾶτο δηναίων θρόνων.

Un matrimonio fatale che se pure ambiguamente sulla scena comica non comporterà il suo traumatico spodestamento, lo renderà «piccolo» (*Pr.* 908) ed esautorandolo di ogni credibilità e prerogativa ne ammorbiderà l'indole (*Pr.* 188 μαλακογνώμων, cfr. vv. 951-952)⁷⁸.

Abile manipolatore del proprio mito, il nuovo Porfirione riscatta e supera sia la cieca violenza dei Giganti che il rigido tatticismo di Prometeo riequilibrando con la propria azione la colpa di Zeus nei confronti delle divinità di un tempo (*Pr.* 151, 910-912)⁷⁹. Il suo trionfo segna anche

⁷⁷ DE CARLI 1971, p. 51. L'identità e lo statuto di Basileia sono stati oggetti di inesausto dibattito. Per una panoramica delle principali interpretazioni, oltre a DUNBAR 1995, pp. 703-704, rimando a MACDOWELL 1995, pp. 217-218 e alle osservazioni di VERSNEL 2011, p. 483 n. 135. Resta ancora un punto fermo, a mio parere, l'ipotesi di COOK 1940, pp. 66-67, che la identifica con un epiteto cultuale di Era (su cui vd. ZIEHEN 1906, nrr. 6, 5 p. 25) trasformato da Aristofane «into a new and brilliant personality – the quasi Hera of Athens».

⁷⁸ Nel *Prometeo* il Titano è investito di un sapere profetico fondamentale per la conquista e l'esercizio del potere tra gli dèi che nella *Teogonia* era prerogativa di divinità primeve come Gaia (vv. 626-628, 884, 891; cfr. *Pr.* 199-218).

⁷⁹ Per i complessi meccanismi di contatto e ibridazione del genere comico con il teatro tragico, tema molto indagato negli ultimi anni, tra i contributi più recenti e acuti, oltre a SILK 1993 e 2000 (in partic. pp. 42-97), rimando a MASTROMARCO 2006 e ora all'analisi di RUFFELL 2011, in partic. pp. 314-355, su parodia tragica e intertestualità comica nella *Pace*. Quanto alle interazioni di modelli mitici nell'orientamento delle identità funzionali dell'eroe comico intendo tornare in un prossimo lavoro.

il punto di arrivo di un percorso sia sul piano spaziale (dalla terra al cielo) che temporale (dalle forze primitive a Zeus) marcato nel suo esito cruciale da un movimento inverso: il rinnovato assetto cosmico torna appannaggio degli dèi antichi (al cui novero per nascita anche Prometeo appartiene), ai γηγενεῖς (v. 824) che hanno sbarrato fuori gli dèi di Zeus (v. 1263 διογενεῖς θεούς). Lo scontro di potere tra l'arzilla vecchietto e Zeus, la figura suprema e ipostatica della paternità⁸⁰, viene rideterminato e amplificato nelle forme più complesse e tortuose di una contrapposizione assiologica tra divinità nuove e antiche, quale la scena tragica aveva rappresentato variamente declinandola nel *Prometeo* e nelle *Eumenidi*⁸¹. Con il suo successo l'asse della sovranità universale viene sospinto ancora all'indietro, al paradigma di restaurazione di un tempo delle origini che asseconda l'andamento felicemente diacronico e circolare del tempo comico.

⁸⁰ Su cui vd. PADUANO 1973, pp. 120-121.

⁸¹ Come sottolineato a più riprese (DE ROMILLY 1968, p. 150; SAÏD 1985, pp. 327-328), l'aggettivo νεός nel *Prometeo* connota il potere di Zeus, non già a marcarne la recente acquisizione, quanto un giudizio tra l'ostile e il vittimistico da parte della precedente generazione divina che da quel potere è stata spodestata (PADUANO 2004, p. 191); nelle *Eumenidi* il conflitto vede invece opporsi assiologicamente gli antichi dèi alla generazione dei figli di Zeus, Apollo e/o Atena, detentori del suo potere, e trova composizione nell'orizzonte delle istituzioni civiche (su cui vd. le osservazioni di VIAN 1942, pp. 202-203 e SOLMSEN 1949, p. 178).

ENGLISH ABSTRACT

This paper focuses on the strategies with which Pisthetaerus is perfecting his challenge to Zeus' power in Aristophanes' Birds. Pisthetaerus' project to found a colony on the empty space of heaven sets out from the intuition that the new city will be able to control the passage of the sacrificial smokes to starve out the gods till submission. In a space that need to be occupied and founded the rebuilding of time also has to keep up with a more ambitious project: contending with the gods the command of the universe. To persuade the birds, Pisthetaerus appeals to their former sovereignty, which preceded Cronus' reign and the gods themselves, urging them to regain their kingship. The deed is mythically legitimated when Porphyriion, the king of the Giants, is evoked on the scene. He was the direct antagonist of Zeus in the most known myth about the usurpation of Zeus' sovereignty. Pisthetaerus perceives at once the symbolic potentiality and identifies with him, as it is detected by many verbal hints. The new Porphyriion exceeds with a skilful manipulation his own mythic biography and brings to completion Prometheus' prophecy in the Aeschylean tragedy, redeeming in the new cosmic order the power of the ancient divinities.



KEYWORDS

Aristophanes' Birds – Myth – Identity – Giants – Intertextuality – Prometheus.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALGRA 1995

Keimpe A. Algra, *Concepts of Space in Greek Thought*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1995.

ANDERSON, DIX 2007

Carl Anderson, T. Keith Dix, *Prometheus and the Basileia in Aristophanes' Birds*, «Classical Journal», 102, 2007, pp. 321-327.

ARROWSMITH 1973

William Arrowsmith, *Aristophanes' Birds. The Fantasy Politics of Eros*, «Arion», n.s., 1, 1973, pp. 119-167.

AUGER 1997

Danièle Auger, *Dieux médiateurs dans la comédie d'Aristophane*, «Uranie», 7, 1997, pp. 153-171.

AUFFARTH 1994

Christoph Auffarth, *Der Opferstreik: ein altorientalisches 'Motiv' bei Aristophanes und im homerischen Hymnus*, «Grazer Beiträge», 20, 1994, pp. 59-86.

- BACHTIN [1975] 1979
 Michail Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo [Voprosy literatury i estetiki]*, Moskva, 1975], trad. di Carla Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- BAKHUYZEN 1877
 Willelm Hendrik van den Sande Bakhuyzen, *De parodia in comoediis Aristophanis. Locos ubi Aristophanes verbis epicorum, lyricorum, tragicorum utitur*, Traiecti ad Rhenum, de Beijers, 1877.
- BEES 1992
 Robert Bees, *Zu Aristophanes, 'Vögel' 1197f. = fr. adesp. 47*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», 18, 1992, pp. 125-132.
- BEKKER 1829
 Immanuel Bekker, *Aristophanis Comoediae cum scholiis et varietate lectionis. Accedunt versio latina, deperditarum comoediarum fragmenta, index locupletissimus, notaequae*, vol. IV, Londini, Priestley, 1829.
- BONADEO 2004
 Alessia Bonadeo, *Iride: un arco tra mito e natura*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- BONANNO 1990
 Maria G. Bonanno, *L'allusione necessaria: Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990.
- BONNIN 2010
 Grégory Bonnin, *Mélos face à l'appétit athénien (426-416 a.C.): à propos de la «faim mélienne» d'Aristophane*, «Revue des études anciennes», 112, 2010, pp. 333-351.
- BOWIE 1993
 Angus M. Bowie, *Aristophanes Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 151-177.
- BROMMER 1959
 Frank Brommer, *Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen*, Berlin, de Gruyter, 1959.
- BUSCHOR 1943
 Ernst Buschor, *Satyrtanze und frühes Drama*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1943.
- COOK 1940
 Arthur B. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion*, vol. III.1, Cambridge, Cambridge University Press, 1940.
- DE CARLI 1957
 Edoardo De Carli, *Aristofane e la sofistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.

DE CREMOUX 2009

Anne De Cremoux, *Iris passe-murailles et les limites de l'utopie: quelques réflexions sur une épiphanie comique dans les Oiseaux (vv. 1199-1261)*, «*Palas*», 81, 2009, pp. 83-98.

DENNISTON 1950²

John D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, Clarendon Press, 1950².

DE ROMILLY 1968

Jacqueline de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1968.

DUMOULIÉ [1999] 2002

Camille Dumoulié, *Il desiderio. Storia e analisi di un concetto [Le désir*, Paris, 1999], trad. di Sergio Aricco, Torino, Einaudi, 2002.

DOBROV 1997

Gregory W. Dobrov (ed.), *The city as comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London, North Carolina University Press, 1997.

DOUGHERTY 1993

Carol Dougherty, *The Poetics of Colonisation. From City to Text in Archaic Greece*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993.

DUNBAR 1995

Nan Dunbar (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

EASTERLING 1993

Patricia E. Easterling, *Gods on Stage in Greek Tragedy*, in Joachim Dalfen, Gerhard Petersmann, Franz F. Schwarz (Hrsg.), *Religio graeco-romana. Festschrift für Walter Pötscher*, Gräzer Beiträge Supplementband V, Graz-Horn, Berger, 1993, pp. 77-86.

EPSTEIN 1981

Paul D. Epstein, *The marriage of Peisthetairos to Basileia in the Birds of Aristophanes*, «*Dionysius*», 5, 1981, pp. 5-28.

FLINTOFF 1983

Everard Flintoff, *Aristophanes and the Prometheus Bound*, «*The Classical Quarterly*», n.s., 33, 1983, pp. 1-5.

GANTZ 1993

Timothy Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*, voll. I-II, Baltimore-London, Johns Hopkins, 1993.

GELZER 1976

Thomas Gelzer, *Some Aspects of Aristophanes' Dramatic Art in the Birds*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 23, 1976, pp. 1-14.

GIRARD 1961

René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GIVEN 2009

John Given, *When Gods don't Appear. Divine Absence and Human Agency in Aristophanes*, «Classical World», 102, 2009, pp. 107-127.

GRILLI 2006

Alessandro Grilli (a c. di), *Aristofane. Gli Uccelli*, Milano, Rizzoli, 2006.

HALL, WRIGLEY 2007

Edith Hall, Amanda Wrigley (eds.), *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007. Peace, Birds and Frogs*, London, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2007.

HARDIE 1986

Philip R. Hardie, *Vergil's Aeneid. Cosmos and Imperium*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

HENDERSON 1997

Jeffrey Henderson, *Mass versus Elite and the Comic Heroism of Peisetairos*, in Gregory W. Dobrov (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London, North Carolina University Press, 1997, pp. 135-148.

HENDERSON 2000

Jeffrey Henderson (ed.), *Aristophanes. Birds, Lysistrata, Women of the Thesmophoria*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2000.

HERINGTON 1963

C. John Herington, *A Study in the Prometheia. Part II: Birds and Prometheia*, «Phoenix», 17, 1963, pp. 236-243.

HERINGTON 1972

C. John Herington, *The Older Scholia on the Prometheus Bound*, Lugduni Batavorum, Brill, 1972.

HERWERDEN 1906

Henricus van Herwerden, *Vindiciae Aristophanae*, Lugduni Batavorum, Sijthoff, 1906.

HOFMANN 1976

Heinz Hofmann, *Mythos und Komödie. Untersuchungen zu den Vögeln des Aristophanes*, Hildesheim-New York, Olms, 1976.

HUBBARD 1991

Thomas K. Hubbard, *The Mask of Comedy. Aristophanes and Intertextual Parabasis*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1991.

HUBBARD 1997

Thomas K. Hubbard, *Utopianism and the Sophistic City in Aristophanes*, in Gregory W. Dobrov (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London, North Carolina University Press, 1997, pp. 23-50.

JAY-ROBERT 2002

Ghislaine Jay-Robert, *Fonction des dieux chez Aristophane. Exemple de Zeus, d'Hermès et de Dionysos*, «Revue des études anciennes», 104, 2002, pp. 11-24.

KAIMIO 1990

Maarit Kaimio et al., *Comic Violence in Aristophanes*, «Arctos», 24, 1990, pp. 47-72.

KANAVOU 2011

Nikoletta Kanavou, *Political Myth in Aristophanes: Another Form of Comic Satire?*, «Greek, Roman and Byzantine Studies», 51, 2011, pp. 382-400.

KLOSS 2001

Gerrit Kloss, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin-New York, de Gruyter, 2001.

KONSTAN 1990

David Konstan, *A City in the Air: Aristophanes' Birds*, «Arethusa», 23, 1990, pp. 183-207.

KONSTAN 1995

David Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1995.

KONSTAN 1997

David Konstan, *The Greek Polis and Its Negations. Versions of Utopia in Aristophanes' Birds*, in Gregory W. Dobrov (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London, North Carolina University Press, 1997, pp. 3-22.

KOSSATZ-DEISSMANN 1990

Anneliese Kossatz-Deissmann, s.v. *Iris I*, in *LIMC-Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V.1, Zürich-München, Artemis & Winkler, 1990, pp. 741-760.

LEBEAU 2002-2003

Anne Lebeau, *Mythes et Dieux dans les Oiseaux d'Aristophane*, in *Le chœur dans la tragédie et la comédie grecques. Les Oiseaux d'Aristophane*, «Cahiers du Gita», 15, 2002-2003, pp. 121-135.

LEFÈVRE 1998

François Lefèvre, *L'amphictionie pyléo-delphique: histoire et institutions*, Paris, De Boccard, 1998.

LEFKOWITZ 2002

Mary R. Lefkowitz, "Predatory" Goddesses, «Hesperia», 71, 2002, pp. 325-344.

MACDOWELL 1990

Douglas M. MacDowell, *The Meaning of ἀλαζών*, in Elizabeth M. Craik (ed.), *Owls to Athens. Essays on Classical Subjects presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 287-292.

MACDOWELL 1995

Douglas M. MacDowell, *Aristophanes and Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

MALKIN 1989

Irada Malkin, *Delphi and the Founding of Social Order in Archaic Greece*, «Metis», 4, 1989, 129-153.

MARZULLO 1970

Benedetto Marzullo, *L'interlocuzione negli Uccelli di Aristofane*, «Philologus», 114, 1970, pp. 181-194 (= *Id.*, *Scripta Minora*, vol. I, Zürich-New York, Olms, 2000, pp. 198-211).

MASTROMARCO 2006

Giuseppe Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in Enrico Medda, Maria S. Mirto, Maria P. Pattoni (a c. di), ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΩΙΔΙΑ. *Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a.C.*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, pp. 137-191.

MEYER 1887

Maximilian Meyer, *Die Giganten und Titanen in der Antiken Sage und Kunst*, Berlin, Weidmann, 1887.

MILES 2011

Sarah Miles, *Gods and Heroes in Comic Space. A Stretch of the Imagination?*, «Dionysus ex machina», 2, 2011, pp. 109-133.

MOULTON 1996

Carroll Moulton, *Comic Myth-Making and Aristophanes' Originality*, in

Erich Segal (ed.), *Oxford Readings in Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 216-228.

NEWIGER 1957

Hans J. Newiger, *Metapher und Allegorie. Studien zu Aristophanes*, München, C. H. Beck, 1957.

OSTHOFF 1905

Hermann Osthoff, *Etymologische Beiträge zur Mythologie und Religionsgeschichte. 2 πέλωρ und τέρας*, «Archiv für Religionswissenschaft», 8, 1905, pp. 51-68: 51-55.

PADUANO 1973

Guido Paduano, *La città degli uccelli e le ambivalenze del nuovo sistema etico-politico*, «Studi classici e orientali», 22, 1973, pp. 115-144.

PADUANO 1990

Guido Paduano, *Aristofane. Le Vespe, Gli Uccelli*, Milano, Garzanti, 1990.

PADUANO 2004

Guido Paduano, *Prometeo e l'abolizione del tempo nel canone teologico*, in Pietro Bria, Fiorangela Oneroso (a c. di), *La bi-logica fra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 182-198.

PADUANO 2006

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

PARKER 2005

Robert C. T. Parker, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

PÉBARTHE 2000

Christophe Pébarthe, *Fiscalité, empire athénien et écriture: retour sur les causes de la Guerre du Péloponnèse*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 129, 2000, pp. 47-76 (= *Id.*, *Monnaie et marché à Athènes à l'époque classique*, Paris, Belin, 2008, pp. 131-158).

PERKELL 1993

Christine Perkell, *On the Two Voices of the Birds in Birds*, «Ramus», 22, 1993, pp. 1-18.

- PFEIJFFER 1999
 Ilja L. Pfeijffer, *Three Aeginetan Odes of Pindar: A Commentary on Nemean V, Nemean III and Pythian VIII*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1999.
- POLLARD 1977
 John Pollard, *Birds in Greek Life and Myth*, London, Thames & Hudson, 1977.
- RASKIN 1985
 Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, Reidel, 1985.
- REINHARDT 1949
 Kark Reinhardt, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Bern, Francke, 1949.
- RIBBECK 1882
 Otto Ribbeck, *Alazon. Ein Beitrag zur Antiken Ethologie und zur Kenntniss der griechisch-römischen Komödie*, Leipzig, Teubner, 1882, pp. 1-54.
- RIESS 2012
 Werner Riess, *Performing Interpersonal Violence. Court, Curse and Comedy in Fourth-Century BCE Athens*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2012.
- ROMER 1994
 Frank E. Romer, *Atheism, Impiety and the Limos Mēlios in Aristophanes' Birds*, «*American Journal of Philology*», 115, 1994, pp. 351-363.
- ROTHWELL 2007
 Kenneth S. Rothwell Jr., *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- RUFFELL 2011
 Ian A. Ruffell, *Politics and Anti-Realism in Athenian Old Comedy. The Art of the Impossible*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- SAÏD 1985
 Suzanne Saïd, *Sophiste et tyran, ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, Klincksieck, 1985.
- SCHARFFENBERGER 1995
 Elizabeth W. Scharffenberger, *Peisetaerus' «Satyric» Treatment of Iris: Aristophanes' Birds 1253-6*, «*Journal of Hellenic Studies*», 115, 1995, pp. 172-173.
- SEARLE 1969
 John R. Searle, *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

SILK 1993

Michael S. Silk, *Aristophanic Paratragedy*, in Alan H. Sommerstein et al., *Tragedy, Comedy and The Polis. Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari, Levante, 1993, pp. 477-504.

SILK 2000

Michael S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

SIMON 1982

Erika Simon, *Satyr-plays on Vases in the Time of Aeschylus*, in Donna C. Kurtz, Brian A. Sparkes (eds.), *The Eye of Greece: Studies in the Art of Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 123-148 (= *Satyrspielbilder aus der Zeit des Aischylos*, in B. Seidensticker (Hrsg.), *Satyrspiel*, Darmstadt, 1989, pp. 362-403).

SLATER 1997

Niall W. Slater, *Performing the City in Birds*, in Gregory W. Dobrov (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London, North Carolina University Press, 1997, pp. 75-94.

SLATER 2002

Niall W. Slater, *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 2002.

SOLMSEN 1949

Friedrich Solmsen, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1949.

SOMMERSTEIN 1987

Alan H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes, VI, Birds*, Warminster, Aris & Phillips, 1987.

SOMMERSTEIN 1998

Alan H. Sommerstein, *Rape and Young Manhood in Athenian Comedy*, in Lin Foxhall, John B. Salmon (eds.), *Thinking Men. Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London, Routledge, 1998, pp. 100-114.

SOMMERSTEIN 2001

Alan H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes, XI, Wealth*, Warminster, Aris & Phillips, 2001, *Addenda: Birds*, pp. 284-299.

TODOROV [1982] 1984

Tzvetan Todorov, *The Conquest of America. The Question of the Other* [Paris 1982], transl. Richard Howard, New York, Haroer & Row, 1984.

TOSI 1978-1979

Renzo Tosi, *Aristoph.* Av. 539ss., «Museum Criticum», 13-14, 1978-1979, pp. 239-240.

TRUMPF 1958

Jürgen Trumpf, *Stadtgründung und Drachenkampf (Exkurse zu Pindar, Pythien I)*, «Hermes», 86, 1958, pp. 129-157.

VERNANT [1979] 1982

Jean-Pierre Vernant, *Alla tavola degli uomini. Mito di fondazione del sacrificio in Esiodo*, in Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant (a c. di), *La cucina del sacrificio in terra greca [La cuisine du sacrifice en pays grec, avec les contributions de Jean-Louis Durand, Stella Georgoudi, François Hartog et Jesper Svenbro, Paris, Gallimard, 1979]*, trad. di Carla Casagrande e Giulia Sissa, Torino, Boringhieri 1982.

VERSNEL 2011

Henk S. Versnel, *Coping with the Gods. Wayward Readings in Greek Theology*, Leiden-Boston, Brill, 2011.

VIAN 1942

Francis Vian, *Le conflict entre Zeus et la destinée dans Eschyle*, «Revue des études grecques», 55, 1942, pp. 190-216.

VIAN 1951

Francis Vian, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*, Paris, Klincksieck, 1951.

VIAN 1952

Francis Vian, *La guerre des Géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris, Klincksieck, 1952.

VIAN 1952a

Francis Vian, *La guerre de Géants devant les penseurs de l'antiquité*, «Revue des études grecques», 65, 1952, pp. 1-39.

VIAN 1975

Francis Vian, *Le syncrétisme et l'évolution de la Gigantomachie*, in Françoise Dunand, P. Lévêque (éds.), *Les syncrétismes dans les religions de l'antiquité. Colloque de Besançon (22-23 octobre 1973)*, Leiden, Brill, 1975, pp. 25-41.

VIAN 1985

Francis Vian, *Nouvelles réflexions sur la Gigantomachie*, «Sileno», 11, 1985, pp. 255-264.

VIAN, MOORE 1988

Francis Vian, Mary B. Moore, s.v. *Gigantes*, in *LIMC-Lexicum Iconographi-*

cum Mithologiae Classicae, IV.1, Zürich-München, Artemis & Winkler, 1988, pp. 191-270; IV.2, pp. 108-158.

YASUMURA 2011

Noriko Yasumura, *Challenges to the Power of Zeus in Early Greek Poetry*, London, Bristol, 2011.

WILSON 2007

Nigel G. Wilson (ed.), *Aristophanis Fabulae*, vol. I, Oxonii, Clarendon Press, 2007.

ZANETTO 1987

Giuseppe Zanetto, *Aristofane. Gli uccelli* (introd. e trad. di Dario Del Corno), Milano, Mondadori, 1987.

ZANNINI QUIRINI 1987

Bruno Zannini Quirini, Nephelokokkygia. *La prospettiva mitica degli Uccelli di Aristofane*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1987.

ZIEHEN 1906

Ludwig Ziehen (ed.), *Leges Graeciae et insularum*, in Hans von Prott, Ludwig Ziehen (eds.), *Leges Graecorum sacrae e titulis collectae*, voll. I-II, Leipzig, Teubner, 1896-1906.

ANGELA MARIA ANDRISANO

Il prologo delle *Ecclesiazuse* di Aristofane: questioni di interlocuzione*

La filologia del testo teatrale

Una delle questioni più complesse quando si affronta un testo teatrale antico è quella dell'interlocuzione. È noto che i *personarum nomina* non sono indicati nei manoscritti se non tardivamente. Gli apparati rivelano tradizioni divergenti anche nell'uso degli stessi segni diacritici¹, di cui si può talvolta discutere l'arbitrarietà o, ad un'attenta analisi drammaturgica, lamentare l'assenza².

Già le prime edizioni alessandrine di Aristofane e degli altri autori teatrali³, condotte su manoscritti probabilmente discendenti da quelli archiviati ad Atene subito dopo gli agoni⁴, non prestavano la necessaria attenzione al testo tramandato come ad un testo nato per la scena e che proprio sulla scena molto probabilmente doveva raggiungere la definitiva struttura attraverso le prove⁵. Nel caso di Aristofane sappiamo

* Questo testo ripropone con alcune integrazioni l'intervento tenuto al Convegno *Filologia Teatro Spettacolo* (7-9 giugno, 2012, Seconda Università degli Studi di Napoli, S. Maria Capua Vetere – Università Federico II, Napoli).

¹ Vd. e.g., a proposito degli *Uccelli* di Aristofane, il cod. U (Vaticanus Urbinas 141, sec. XIV) che omette quasi sempre le *personarum notae*, per cui in apparato DUNBAR 1995, p. 61 segnala come *in personarum vicibus referendis fere non citatur*. Ugual situazione già in un papiro ossirinchita (XXXIII 2654) di Menandro (prima metà I sec. d.C.) in cui «character change is mostly marked by paragraphus and space», come osservano TURNER, PARSONS 1987², p. 76. Per la *paragraphos* come segno diacritico utile a segnalare il cambio di battuta in una partitura drammatica, vd. BARBIS LUPI 1994, p. 414, n. 2 e, a proposito dei testi dialogici, già IRIGOIN 1997², pp. 83 sg. in merito a Platone. In generale non è facile «tracciare le linee di sviluppo e di conservazione dei modi di organizzazione della 'pagina' (più spesso colonna) di poesia drammatica nell'antichità» (SAVIGNAGO 2008, pp. 11 sg.). È solo possibile intravedere tendenze grafiche, essendo il libro antico, fino a tutto il Medioevo, un «libro artigianale» (CAVALLO 1988, p. 36).

² HENDERSON 1987, pp. LIX-LXIX: LXIX nell'introduzione all'edizione di *Lisistrata* avvertiva l'importanza di segnalare «the attribution of words to speakers because we cannot be sure that none of them at all derives from Ar. himself». Ricordava come la questione, assai rilevante per la storia del testo, sia compito tradizionale dell'editore.

³ Cfr. PFEIFFER 1968, p. 190. Per una storia del testo tradito di Aristofane, oltre al recente SOMMERSTEIN 2010, rinvio almeno a DUNBAR 1995, pp. 31-37.

⁴ Per l'importanza della tradizione orale, che si mescola a quella scritta, nella sopravvivenza dei testi vd. anche CSAPO, SLATER 1995, pp. 1-38: 4 sg.

⁵ Ne abbiamo una vaga idea proprio in virtù del prologo delle *Ecclesiazuse* in cui viene comicamente inscenata una «prova» teatrale: Prassagora nel ruolo di regista (*didaskalos*) mostra alle disorientate quanto maldestre compagne come si entra nel ruolo assegnato e quale e quanta attenzione sia necessaria.

inoltre che non sempre dicesse le proprie commedie⁶: l'eventuale regista avrebbe potuto intervenire sul copione allestito dal poeta. Quindi è verosimile che il testo tramandato e poi soggetto a edizione derivasse dalla trascrizione effettuata dopo lo spettacolo per l'archiviazione: una trascrizione che poteva non essere definitiva. A causa delle correzioni, modifiche, riscritture di cui abbiamo notizia, SOMMERSTEIN 2010, p. 403, usa la felice espressione «working scripts» chiedendosi «how did copies of these 'working scripts' get into circulation, for some of them eventually to find their way, a century after the author's death, into the catalogue of the Library of Alexandria?».

Possiamo in conclusione e a buon diritto utilizzare l'affermazione di SOMMERSTEIN 2010, p. 400, secondo cui «the script of a dramatic performance is inherently unstable»⁷. Nel momento in cui si cominciò a editare il testo aristofaneo con attenzione tutta filologica alla partitura verbale, venne meno probabilmente o si affievoli la consapevolezza dello stretto rapporto tra partitura e realizzazione scenica a favore di un'analisi quasi esclusivamente letteraria della produzione del drammaturgo. L'editore non cercava di avere «davanti agli occhi» quel primo spettacolo agonale, secondo l'imprescindibile suggerimento che Aristotele (*Poet.* 1455a 22 sg.) forniva al poeta nel momento della composizione⁸. La filologia nascente non teneva evidentemente nella dovuta considerazione l'aspetto performativo connaturato alla poesia (ma anche alla prosa) del passato. Il testo destinato alla scena possiede un ritmo che la tradizione ha qua e là alterato, non sempre riconoscendo la funzionalità delle battute all'interno di un dialogo o l'intervento del solo corifeo in luogo del coro e così via. Di qui una serie di questioni ancora aperte che obbligano a un nuovo tentativo di individuazione, se non dell'identità del testo originario che continuerà inevitabilmente a sfuggirci, almeno di un andamento più funzionale di passaggi o sezioni del testo di cui la tradizione ha finito per oscurare il ritmo performativo. Gli aggiustamenti che si possono proporre là dove si riscontra una difficoltà esegetica o drammaturgica non hanno niente a che vedere – è bene precisarlo – con gli interventi migliorativi di un moderno regista, ma devono naturalmente trovare ragione nel testo e nelle dinamiche che vi sono

⁶ Sulla questione vd. almeno da ultimo CSAPO, SLATER 1995, pp. 39 sg.; SILK 2000, p. 17 e relative bibliografie.

⁷ SOMMERSTEIN 2010 ricorda altresì, in riferimento alle modifiche, gli interventi di attori e registi, l'importanza del pubblico e opportunamente segnala le situazioni di diverso impatto di queste modifiche «on the eventual dissemination of the script as a reading text»: a partire dall'intervento di cui non si conserva traccia nel testo, e che rimane sconosciuto se non nella tradizione di qualche altro scrittore che ne ha conservato memoria, al caso delle riscritture di *Nuvole*, *Pace*, *Rane*.

⁸ Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον.

sottese, devono rispettare l'*ethos* dei personaggi quando non rimetterlo nella giusta evidenza.

La strumentazione richiesta è quella di una filologia del testo teatrale consapevole di avere a che fare con una parola "scenica", la cui caratura risponde a esigenze drammaturgiche che vanno di volta in volta circoscritte ed evidenziate. In ossequio ai dettami aristotelici appena ricordati, non solo il poeta – crediamo – ma anche il filologo moderno deve avere la scena di fronte agli occhi. Questa attitudine si rivela ancor più necessaria per affrontare le questioni di interlocuzione. Il prologo delle *Ecclesiazuse*⁹ – in realtà l'intera commedia – è a questo proposito esemplare e permette di illustrare la natura di tali questioni e di tentare soluzioni anche minime che restituiscano, tuttavia, maggiore funzionalità a una sezione di testo o a un'intera scena.

Personaggi anonimi

Molte figure anonime popolano la commedia: nel prologo accanto alla protagonista Prassagora appaiono due donne diversamente caratterizzate che si alternano nel dialogo con l'eroina comica e con una terza donna, la corifea¹⁰, che incita lo stuolo di compagne che entrano alla spicciolata, senza cantare come ci si aspetterebbe ma solo dirigendosi a occupare lo spazio con movimenti che non possiamo ricostruire. Il coro femminile non ha specifica identità, nessuna connotazione se non l'appartenenza alla città di Atene di cui gode la cittadinanza o alla campagna circostante (vv. 280 sg.). Alcuni nomi di ricorrenza frequente o forse in alcuni casi intenzionalmente parlanti a definire caratteristiche femminili (v. 41 Clinareta, Sostrata; v. 42 Fileneta; v. 46 Melistica; v. 49 Geustrata)¹¹ sottolineano l'anonimato delle coreute: in alcuni casi sono indicate come mogli di personaggi altrettanto oscuri, sconosciuti anche se il nome viene ricordato (v. 46 Smicizione¹²; v. 51 Filodoreto,

⁹ Cito il testo dall'edizione di WILSON 2007.

¹⁰ Scelgo la denominazione ΚΟΡΥΦΑΙΑ opportunamente esplicitata da HENDERSON 2002, p. 248, sulla base dell'elenco delle *dramatis personae* che registra un coro di donne attiche. Come vedremo (cfr. *infra* pp. 132 sgg. e n. 16), nell'attribuzione delle battute spesso gli editori non distinguono tra coro e corifeo/a.

¹¹ Vd. ora KANAVOU 2011, pp. 174 sg., che ormeggia USSHER 1973, p. 81 e SOMMERSTEIN 1998, pp. 142 sg.

¹² Per Smicizione preferisco con VETTA 1994², p. 46, pensare a un personaggio generico e non identificabile come l'accusatore famoso nei processi di *Vespe* 401 (SOMMERSTEIN 1998, p. 142). Il gioco comico è in questo caso costruito sull'età avanzata dell'uomo – le *embades* sono scarpe da vecchio (cfr. STONE 1981, pp. 223-225) – e sulla giovane età della moglie Melistica che, unica, riesce a sfuggire senza difficoltà (vv. 46-48). Il suo esotico nome cretese (cfr. USSHER 1973, p. 80) potrebbe inoltre enfatizzare con il richiamo alla dolcezza del miele o forse all'intraprendenza militare (KANAVOU 2011, p. 174) il contrasto con il vecchio impotente. L'accenno a queste situazioni matrimoniali tanto sperequate quanto abituali anticipa comicamente gli esiti della rivoluzione sessuale di Prassagora, i cui effetti saranno inscenati nella seconda parte dello spettacolo.

Cheretade¹³), gente del popolo (un marinaio di Salamina, un oste ecc.), «il fior fiore della città» secondo l'ironica presentazione di Prassagora (vv. 52 sg. ὀρῶ [...] | γυναικάς, ὃ τι πέρ' ἐστ' ὄφελος ἐν τῇ πόλει). Quando finalmente canteranno travestite da giovani uomini¹⁴ si nasconderanno sotto nomi altrettanto comuni (vv. 293 sg.).

La collazione delle numerose edizioni del secolo scorso e della recentissima edizione di Wilson mostra come nell'attribuzione delle battute del prologo (ma non solo) ci sia spesso disaccordo tra gli studiosi. Si possono quindi ancora mettere in discussione le diverse scelte editoriali privilegiando con nuovi argomenti l'una o l'altra soluzione o proponendone di più funzionali.

Oltre alle donne del coro sono anonime anche le due amiche di Prassagora, generalmente indicate nelle edizioni come donna A e donna B oppure donna I e donna II, ma non unanimemente le battute sono attribuite all'una e all'altra, pur essendo tuttavia i due personaggi femminili identificati nella loro diversità dalla maggior parte degli editori attraverso i due primi interventi che ne rivelano un *ethos* femminile del tutto diverso se non contrapposto: una è senz'altro più intraprendente, audace, combattiva, l'altra remissiva, apparentemente docile, timorosa. Così i vv. 35-40 sono atti a presentare per opinione quasi comune la donna A, i vv. 54-56 la donna B. Fa eccezione tra le edizioni più recenti Ussher¹⁵ che, sulla scorta di una consolidata tradizione¹⁶, affida i vv. 35-40 alla donna B, dando voce alla donna A con i vv. 30 sg.¹⁷, assegnabili più ragionevolmente alla corifea¹⁸, mentre alla corifea assegna invece i vv. 35-40, altrimenti della donna A. Ne risulta in questa edizione una scarsa attenzione all'*ethos* dei personaggi: donna A, donna B e corifea

¹³ Anche questi due personaggi sono altrimenti sconosciuti ad Atene e i nomi raramente attestati (Mileto, Tessaglia). Vd. da ultimo KANAVOU 2011, p. 175.

¹⁴ ORFANOS 2011, pp. 169-187. Per i riferimenti rituali (agli *Hybristika* di Argo?) oltre che politici del travestimento, vd. BOWIE 1993, pp. 257 sg., ormeggiato da BIERL 2001, p. 234.

¹⁵ Adottata da CAPRA 2010 che ne ristampa il testo, discostandosene solo raramente.

¹⁶ A partire da BLAYDES 1881; VAN LEEUWEN 1905; ROGERS 1919; HALL, GELDART 1907²; COULON 1930; CANTARELLA 1964; MARZULLO 2003. Alcuni di questi (Blaydes, Hall-Geldart, Coulon, Cantarella) cui si aggiungono recentemente Sommerstein e Wilson, affidavano inoltre poco funzionalmente all'intero coro e non al solo corifeo (van Leeuwen, Rogers, Ussher, Marzullo, Henderson, Vetta) l'intervento in tetrametri giambici (vv. 285 sgg.). Nell'attribuzione delle battute dei vv. 30 sg. e vv. 285 sgg., quindi, l'altra questione è quella di affidare al solo corifeo o all'intero coro i versi recitati o in recitativo. Per l'uso del tetrametro giambico nell'agone o nelle scene di entrata e di uscita del coro, vd. GENTILI, LOMIENTO 2003, p. 262 e più specificamente già PERUSINO 1968, pp. 38 sg. e pp. 174-182. Per le funzioni specifiche del corifeo in alcune sezioni della commedia vd. ZIMMERMANN 2010, p. 42.

¹⁷ Segnalando in apparato di seguire Brunck a fronte della presenza della sola *paragraphos* nel Ravenate (R) cui si affianca lo scolio μία τῶν ἐρχομένων γυναικῶν, dell'indicazione γυνή τις in P (Parisinus inter Regios 2712, XIV sec.) e L (Perusinus H 56, XV sec.) e invece dell'assenza di indicazioni in G, Laurentianus Pluteus 31.15 (Leidensis Voss Gr. F 52), XIV. In base a questo caso si può osservare come la tradizione non sia unanime nell'indicazione di segni diacritici che possono addirittura mancare, anche quando, come nel nostro testo, si impone il cambio di interlocutore.

¹⁸ Il merito è di VETTA 1989, p. 147, seguito da SOMMERSTEIN 1998 e HENDERSON 2002.

rischiano di essere intercambiabili, se ne privilegia la generica funzione comica a danno di un *ethos* costruito per lasciare emergere figure di donne diverse se non antitetiche. Anche nelle altre edizioni, tuttavia, l'attribuzione delle battute, successive ai primi interventi delle due compagne di Prassagora, non è sempre conseguente alla identificazione proposta per le due donne¹⁹. E alcuni lunghi interventi generalmente affidati alla protagonista sollecitano dubbi sull'articolazione originaria di alcune sezioni del prologo. Dobbiamo quindi fare i conti con quattro diverse voci (Prassagora, corifea, donna A, donna B), quattro articolati profili, e con funzioni comiche intercambiabili.

La corifea e le coordinate spazio-temporali dello spettacolo

Il monologo iniziale di Prassagora (vv. 1-29), la parodica invocazione alla lucerna sulla falsariga di un inno cletico, si conclude ad anello con l'avvistamento di un altro λύχνος, che obbliga la protagonista ad arretrare dall'orchestra in cui probabilmente si è avventurata in attesa delle compagne che tardano all'appuntamento²⁰. Al timore che le donne non arrivino si accompagna, infatti, la consapevolezza del rischio ben maggiore che a sopraggiungere possa essere un uomo (vv. 27 sgg. ἀλλ'ὄρω τονδι λύχνον | προσιόντα. φέρε νυν ἐπαναχωρήσω πάλιν, | μή καί τις ὦν ἀνὴρ ὁ προσίων τυγχάνη)²¹. Ma chi porta la lucerna? Chi è che arriva? Riteniamo con la maggior parte degli editori che si tratti della corifea (vv. 30 sg. ὦρα βαδίζειν, ὡς ὁ κήρυξ ἀρτίως | ἡμῶν προσιόντων δεύτερον κεκόκκυκεν)²². Lo conferma la marca scenica ὦρα βαδίζειν²³,

¹⁹ Da un punto di vista metodologico si veda l'incisiva analisi del prologo degli *Uccelli* di MARZULLO 1970. Il quale tuttavia nel caso delle *Ecclesiazuse* (MARZULLO 2003) non mostra analoga attenzione nel circoscrivere i profili delle donne A e B.

²⁰ Lo spazio dell'orchestra rappresenta un luogo decentrato, antistante ad alcune case private, mentre è lo spazio extrascenico a rappresentare i luoghi della politica. Questa costruzione dello spazio è una scelta drammaturgica direttamente funzionale a circoscrivere gli obiettivi della satira aristofanea, diretta a colpire nei primi anni del IV sec., secondo modalità tuttavia non troppo diverse da quelle del passato, soprattutto i comportamenti opportunistici degli Ateniesi, attirati all'assemblea dietro la promessa di un compenso in denaro e dunque potenziali vittime di politiche demagogiche. Se nei *Cavalieri* il *demos* veniva ridicolizzato attraverso la personificazione di un vecchio incapace, nelle *Ecclesiazuse* lo *psogos* è ancora più mordace: sono i singoli cittadini anonimi a venire ridicolizzati. Blepiro che esce sulla scena per liberarsi dei propri escrementi diventa l'emblema di un totale ripiegamento sulle proprie basse necessità e sui propri interessi privati. La partecipazione alla vita politica è ormai solo strumentale e la costruzione dello spazio è conseguente. PADUANO 1984, p. 20, accunava la commedia ai soli *Uccelli*, evidenziandone la «radicale rottura con il passato», attuata dalla «riforma inaudita» delle donne che si muovono in direzione del «nuovo effettivo».

²¹ «Ma vedo una luce che avanza. È meglio che mi tiri indietro! Che per caso non sia un uomo ad arrivare».

²² «È ora di andare! L'araldo, mentre venivamo, già due volte ha fatto... chicchirichì». La cesura dopo il secondo *metron* attiva l'*aprosdoketon*. Come abbiamo ricordato (cfr. *supra* n. 16), all'intero coro affidano la battuta Sommerstein e Wilson, al corifeo, più opportunamente, Vetta e Henderson.

²³ Per il comportamento linguistico dell'«Aristophanes' chorus-leader» che avrebbe in generale

atta a segnalare la prerogativa di chi guida il coro: l'indicazione del movimento di entrata nello spazio dell'orchestra è in questo caso accompagnata anche da una parallela indicazione temporale a manifestare il timore che arrivi troppo in fretta la luce dell'alba.

Difficile accettare la tradizionale soluzione di Ussher, che affida la battuta alla donna A, una compagna di Prassagora che potrebbe invece uscire da una delle tre porte sulla scena²⁴: un ingresso più opportuno per un personaggio che interloquisce maggiormente con la protagonista e ne mostra la stessa determinazione a realizzare il progetto. Il riferimento al gruppo (v. 31 ἡμῶν προσίωντων) – più consono sulla bocca della corifea²⁵ – si adatterebbe con più difficoltà ad una voce, la cui funzione è limitata alla scena del prologo.

Che cosa significherebbe la battuta con il riferimento all'intero gruppo femminile, se attribuita alla donna A? Che questa è venuta insieme a tutte le altre da lontano? Se fosse così, perché dovrebbe parlare lei e non quella che assumerà in seguito la funzione di corifea? La donna A sottrarrebbe alla corifea una funzione che di solito le spetta: quella dell'ammonimento a procedere che sottolinea lo straordinario movimento d'entrata, intenzionalmente silenzioso, privo cioè di tradizionale canto. Questa scelta drammaturgica si adatta all'arrivo delle donne alla spicciolata, ma soprattutto è correlata alla dialettica tra spazio scenico ed extrascenico di cui abbiamo detto (cfr. n. 20). A differenza dell'omologa commedia femminile *Lisistrata*, messa in scena alle Lenee del 411, in cui lo spazio scenico veniva costruito come spazio pubblico, quasi ventanni dopo, *et pour cause*, nelle *Ecclesiazuse* Aristofane opta per un'inversione degli spazi: lo spazio pubblico sarà quello extrascenico, con una sorta di rimozione della dimensione politica²⁶. Il pubblico potrà vedere solo quello che si svolge in situazioni per così dire private. Lo spazio scenico sarà quello prospiciente la casa di Prassagora, l'unico su cui puntano i riflettori.

Perché infine – questa la scelta tradizionale di Ussher – decidere di dare voce alla corifea solo al momento del canto di uscita²⁷ e cioè al mo-

«much more contact with his chorus than the leader of tragic chorus, even in Euripides», vd. KAIMIO 1970, pp. 173-177. Vd. anche BOCCACCINI 2000, pp. 27-41, per la specifica analisi dei vv. 285 sgg., a partire dall'esortazione ὦρα προβαίνειν, di cui si ribadisce l'opportuna attribuzione al corifeo, già di PERUSINO 1998, pp. 38 sg.

²⁴ VETTA 1994², p. 17 inserisce opportunamente una didascalia con l'indicazione dell'entrata della donna I – così la chiama – da una porta dell'edificio di scena.

²⁵ Vd. al proposito KAIMIO 1970, p. 178, che osservava come «in Aristophanes the chorus-leader sometimes emphasizes the leadership of the actor by speaking in the plural of the chorus who are dependent on him».

²⁶ A proposito della relazione *oikos*/polis su cui gioca la commedia, vd. FOLEY 1982, pp. 19 sg., per cui le donne continuano a rappresentare l'*oikos* anche quando «they make their symbolic intrusion in the political sphere».

²⁷ Si tratta dei già menzionati (n. 23) vv. 285 sgg.: ὦρα προβαίνειν, ὧνδρες, ἡμῖν ἐστὶ τοῦτο

mento in cui il Coro finalmente si avvia a compiere quell'ardimentosa azione politica di cui i più eclatanti riflessi saranno visibili nella seconda parte dello spettacolo? Si tratta di una soluzione editoriale che sottende la convinzione che le strutture della commedia, in questo caso la parodo, preesistano quale modello teorico con cui confrontare i diversi esiti concreti che ci offrono i testi traditi. In realtà questa vocazione rigidamente classificatrice impedisce di vedere come l'impalcatura di uno spettacolo antico si presti più flessibilmente ad adattarsi a intenzioni e fini drammaturgici di volta in volta diversi, e che di volta in volta andranno individuati. La variazione non è da leggersi come tradimento di un modello, ma piuttosto come nuova esigenza compositiva, legata a un nuovo messaggio e a un nuovo contesto di riferimento.

Nella nostra commedia il primo canto corale, però di uscita, è in stretta relazione con la creazione di uno spazio che, rispetto a scelte precedenti, è come se ruotasse su se stesso mostrando in scena – una sorta di retroscena di fatto – le “prove” di quello “spettacolo” pubblico che le donne offriranno sulla Pnice travestite da uomini: un'azione così rilevante da cambiare le loro vite e la vita della città.

L'ammonimento ad «andare» (vv. 30 sg.) deve essere prerogativa della corifea che entra da sola per prima precedendo il coro nell'occupazione dell'orchestra, uno spazio definito come spazio liminale e non politico. È la corifea che costruisce simultaneamente anche le coordinate temporali dello spettacolo. La donna è in apprensione perché il gallo-araldo ha già cantato due volte (v. 31 δεῦτερον κεκόκκυκεν): un'indicazione onomatopeica per il pubblico che deve immaginare l'entrata delle compagne silenziose come una scena notturna su cui sta per albeggiare. A confermare l'identità e la funzione di corifeo del personaggio in questione intervengono le stesse caratteristiche presenti nel primo canto dell'intero coro, un anomalo canto di uscita che segue il prologo. Il Coro si avvia ora verso il luogo della fantapolitica – diremmo: va ad occupare un altro spazio in un momento successivo (spazio extrascenico dell'assemblea/alba) e non si esime, anche in questo caso, dal fornire agli spettatori le nuove indicazioni di spazio e di tempo (vv. 289 sgg. χωρῶμεν εἰς ἐκκλησίαν, ὄνδρες· ἠπειλήσε γὰρ | ὁ θεσμοθέτης,

γὰρ χρῆ | μεινήμενας αἰεὶ λέγειν, ὡς μήποτ' ἐξολίσθη, | ἡμῖν. ὁ κίνδυνος γὰρ οὐχὶ μικρός, ἦν ἀλῶμεν | ἐνδύομεναι κατὰ σκότον τόλμημα τηλικούτον («È ora di procedere, uomini! Dobbiamo sempre ricordarci di dire così: che non ci sfugga. Il pericolo non è da poco, se ci catturano: ci siamo travestite al buio... di tale audacia!»). Per l'attribuzione di questi tetrametri giambici in recitativo alla corifea, vd. PERUSINO 1968, p. 83 sg. Come il precedente intervento della corifea, anche questo è giocato sulla parodia (BOCCACCINI 2000, pp. 33-36) atta a segnalare l'impresa surreale, visionaria e iperbolica delle donne. Vd. anche BOCCACCINI 2002, pp. 51-61, per l'attribuzione alla corifea dei vv. 586 sg.

ὅς ἄν | μὴ πρὶ πάνυ τοῦ κνέφους | ἤκη κεκοιμένος...)²⁸. E così pure nell'epirparodo avremo sia i riferimenti al luogo da cui il Coro si è mosso per l'assemblea (vv. 489 sg. ἀλλ'ἐγκονῶμεν τοῦ τόπου γὰρ ἐγγύς ἐσμεν ἤδη, | ὅθεν περ εἰς ἐκκλησίαν ὠρμώμεθ' ἠνίκ' ἤμεν)²⁹, sia l'indiretta menzione che il giorno è ormai pieno (vv. 496 sg. ἀλλ'εἶα, δεῦρ' ἐπὶ σκιάς | ἐλθοῦσα πρὸς τὸ τεῖχιον). Per togliere il travestimento è necessario, infatti, nascondersi all'ombra di un muretto.

Donna A e donna B: ethos e funzione comica

Per i vv. 30-42 ecco, quindi, l'articolazione delle battute che ci pare più consona al ritmo della scena e alle relazioni tra i personaggi:

- KO. ὦρα βαδίζειν, ὡς ὁ κῆρυξ ἀρτίως
ἡμῶν προσιόντων δεύτερον κεκόκκυκεν.
- ΠΡ. ἐγὼ δέ γ' ὑμᾶς προσδοκῶς ἐγρηγόρη
τὴν νύκτα πάσαν. ἀλλὰ φέρε τὴν γείτονα
τὴνδ' ἐκκαλέσωμαι θρυγανῶσα τὴν θύραν.
δεῖ γὰρ τὸν ἄνδρ' αὐτῆς λαθεῖν.
- ΓΥ. Α ἤκουσά τοι
ὑποδομένη τὸ κνῦμά σου τῶν δακτύλων,
ἄτ' οὐ καταδαρθοῦσ'. ὁ γὰρ ἀνὴρ, ὦ φιλάτη-
Σαλαμίνιος γὰρ ἐστὶν ὃ ξύνειμ' ἐγώ-
τὴν νύχθ' ὄλην ἤλαυνέ μ' ἐν τοῖς στρώμασιν,
ὥστ' ἄρτι τουτὶ θοιμάτιον αὐτοῦ ἔλαβον.
- ΠΡ. καὶ μὴν ὁρῶ καὶ Κλειναρέτην καὶ Σωστράτην
προσιούσαν ἤδη τήνδε καὶ Φιλαινέτην.

La donna A sarà piuttosto quella che interviene uscendo dalla porta (vv. 35-40)³⁰ subito dopo che Prassagora ha affrontato, non senza irritazione per il ritardo delle compagne (vv. 32-35)³¹, quella che noi riteniamo

²⁸ «Andiamo all'assemblea, uomini. Il tesmoteta minaccia che se non si arriva molto prima dell'alba impolverati...». In questi versi viene altresì intravista la parodia di un canto processionale, per cui vd. LOMIENTO 2007, p. 312 e relativa bibliografia.

²⁹ «Facciamo volare la polvere: siamo vicine ormai al luogo da cui siamo partite per andare all'assemblea».

³⁰ Vetta attribuisce alla donna A anche i vv. 41 sg. (καὶ μὴν ὁρῶ καὶ Κλειναρέτην καὶ Σωστράτην | προσιούσαν ἤδη τήνδε καὶ Φιλαινέτην, «ma vedo ora Clinareta, e Sostrata che è già qui, e Fileneta»), come già Blaydes e in seguito Hall-Geldart, che affidavano tuttavia i versi precedenti alla donna B e dunque articolavano tra due voci la sezione dei vv. 35-42. Secondo van Leeuwen, Coulon, Ussher, Sommerstein, Henderson, Marzullo, Wilson i vv. 41 sg. sarebbero più consoni alla funzione di avvistamento tipica dell'ansiosa Prassagora, cui alcuni affidano anche i successivi vv. 43-45.

³¹ «È tutta la notte che sono sveglia ad aspettarvi. Ma vado a chiamare questa mia vicina. Bussare piano alla porta. Bisogna che suo marito non se ne accorga». La menzione del bussare alla porta è una didascalia scenica che segnala l'avvicinamento della protagonista ad una delle porte chiuse, puntualmente evocata attraverso una ricercata e onomatopeica assonanza. La duplica-

(con Vetta, per cui cfr. n. 18) essere piuttosto la corifea: Wilson attribuisce invece i versi in questione all'intero coro. Per la tradizione editoriale cui rimane fedele Ussher si tratterà invece (e necessariamente) della donna B, che secondo la nostra analisi dovrebbe invece fare il suo ingresso in seguito (vv. 54-56).

La donna A già dal suo primo intervento e in virtù del suo *linguistic behaviour* mostra alcuni tratti caratteriali facilmente identificabili, che non necessariamente vanno confusi con la funzione di *bomolochos*. Intendo dire che la donna A e la donna B hanno due fisionomie diverse che si possono circoscrivere: la prima (A) si mostra intraprendente e carnale come Prassagora³², una sorta di controfigura anche se meno agguerrita, la seconda (B) appare più sprovveduta e tendenzialmente passiva. Questa seconda, esitante e timorosa, sembra in qualche modo incapace di abbandonare il ruolo femminile tradizionale di fronte alle sollecitazioni ad entrare nella "parte" di un uomo. Queste caratteristiche distintive dell'uno e dell'altro personaggio sono evidentemente enfatizzate in virtù del gioco comico: se ambedue le donne all'occorrenza fungeranno da "spalla" della protagonista, pronunceranno battute scottiche o a doppio senso, tuttavia non risultano intercambiabili solo perché accomunate dalla analoga funzione comica³³. Sulla scena appaiono con un *ethos* diverso e con una diversa condizione di vita, dunque a questa strategia drammaturgica si deve conformare l'attribuzione di ogni singola battuta, che non sempre ma in molti casi, e con buona probabilità, è riconducibile congetturalmente all'una o all'altra figura

zione di dentale aspirata e liquida evoca il fruscio che deve essere immaginato dal pubblico (v. 34 θρυγανῶσα τὴν θύραν). Per la valenza dell'espressionistico θρυγανῶσα vd. Hesych. θ 787 L. (θρυγανῶ κῶταί. ξύει) e quindi LSJ⁹ 807b s.v. L'azione di Prassagora, che appare concreta sulla scena, doveva servire a mettere in evidenza l'iperbolica e comica preoccupazione.

³² Che già personificando la lucerna con la iniziale parodica invocazione, ne evidenziava la presenza fondamentale (παραστατεῖς, ἐπιστάτην) durante ogni sperimentazione del piacere, evocando le relative contorsioni dei corpi durante i congiungimenti sessuali (vv. 8-10): κὰν τοῖσι δωματίοισιν Ἀφροδίτης τρόπων | πειρωμέναισι πλησίον παραστατεῖς, | λорδοῦμένων τε σωμάτων...

³³ A questo proposito vd. CAPRA 2010 che estremizza l'analisi del testo come testo per la scena. Se l'approccio metodico è in generale condivisibile e meritoria ne risulta la riaffermazione vibrata, alcune scelte, come quella di indicare nella traduzione i personaggi attraverso gli attori che presumibilmente ne hanno inscenato la parte, avrebbero meritato piuttosto di essere confermate da una nuova e più attenta analisi dell'interlocuzione. Per esempio: come potrebbe essere la donna A e quindi l'attore due (in omaggio al testo greco di Ussher) quello che pronuncia i vv. 54-56 (p. 57)? Indicare con donna A o donna B i personaggi femminili, non vuol dire necessariamente assecondare (p. 47) «la nostra tendenza a vedere la trama in termini psicologico-naturalistici». Se il pubblico antico riconosceva l'attore e la sua abilità istrionica, ciò non toglie che nella strategia drammaturgica i personaggi potessero contrapporsi per *ethe* e non per diverse costruzioni psicologiche. Non solo, ma i personaggi potevano estemporaneamente assumere registri comici diversi da quello giocato fino a quel momento a seconda della situazione. Lo si può vedere attraverso l'analisi della partitura verbale, unica fonte purtroppo dello spettacolo antico, essendo tutti gli altri codici comunicativi del testo spettacolare ormai perduti per sempre, compresa la possibilità di verificare l'*hypokritikè technè*.

sulla base delle peculiarità caratteriali che emergono dal loro comportamento linguistico.

Come diverrà noto al pubblico attraverso i dialoghi del prologo, le donne devono rubare scarpe e mantelli ai mariti per andare in assemblea travestite da uomini³⁴. La donna A – come in seguito la donna B –, per giustificarsi del ritardo, si presenta dunque in qualità di “moglie”: un elemento fondamentale di identità per una donna ateniese, che tuttavia non le impedisce l’affermazione paradossale di un ego risoluto. Si diverte ad ammicciare alla propria soddisfacente vita sessuale. Con il ricorso al livello biotico di cui la commedia antica³⁵ si nutre, viene così anticipata una tematica che si imporrà nella seconda parte della commedia e che in questo spettacolo ha un ruolo centrale (vv. 35-40):

ἤκουσά τοι
ὑποδουμένη τὸ κνῦμά σου τῶν δακτύλων,
ἄτ’ οὐ καταδαρθοῦσ’. ὁ γὰρ ἀνὴρ, ὃ φιλτάτη-
Σαλαμίνιος γάρ ἐστιν ὃ ξύνειμ’ ἐγώ-
τὴν νύχθ’ ὄλην ἤλανέ μ’ ἐν τοῖς στρώμασιν,
ὥστ’ ἄρτι τουτὶ θοιμάτιον αὐτοῦ ἔλαβον³⁶.

Che l’atteggiamento in scena sia quello della donna lasciva si può evincere anche dall’espressione sensuale e allusiva (v. 36 τὸ κνῦμά σου τῶν δακτύλων) con cui la donna A replica al “grattare sulla porta” di Prassagora (v. 34 τὴνδ’ ἐκκαλέσωμαι θρυγανῶσα τὴν θύραν)³⁷. Ancora rapita dalla notte d’amore – il pubblico saprà subito che il marito è un vigoroso marinaio di Salamina – traduce nel proprio linguaggio, ricorrendo al termine κνῦμα³⁸, la didascalia implicita con cui l’amica ha indicato il

³⁴ Vd. SLATER 2002, pp. 207-234: 214-216 e più specificamente ORFANOS 2011 = 1994. Non sorprende, contrariamente a CAPRA 2010, pp. 9 sg., il ricorso alla metateatralità, che in forme diverse attraversa l’intera commedia antica, costituendone un elemento fondante e individuato ormai da tempo.

³⁵ In altra sede riaffronterò prossimamente la questione della tradizionale classificazione delle *Ecclesiazuse* quale commedia che per le sue nuove caratteristiche costituirebbe, come il *Pluto*, un ponte verso la Commedia di mezzo: una classificazione tradizionale, la cui utilità è controbilanciata dal rischio di letture troppo orientate. Aristofane ha altri meriti prima di essere schedato come anticipatore del nuovo genere di commedia.

³⁶ «Ho udito mentre mettevo le scarpe il... leggero sfiorare delle tue dita: non dormivo certo. Perché mio marito, mia cara – (rivolta anche al pubblico) è uno di Salamina quello con cui sto io – tutta la notte mi ha sbattuta sotto le coperte. Solo adesso ho preso questo suo mantello qui».

³⁷ La forma participiale θρυγανῶσα, correzione di Biset *coll.* Hesych. θ 787 L. (cfr. *supra* n. 31), è unanimemente accolta rispetto alle *variae lectiones* della tradizione (θρυγο-, τρυγα-, τρυγο-).

³⁸ L’espressionistico κνύω (per cui vd. CHANTRAINE 1968, 549b, s.v.) viene utilizzato nel senso di “grattare alla porta” già in *Thesm.* 481 sg. (οὗτος πόθω μου ἔκνευ ἐλθὼν τὴν θύραν | κἄτ’ εὐθὺς ἔγνω· εἶτα καταβαίνω λάθρα) in un contesto di analogia e furtiva sortita. Il Parente di Euripide, travestito da donna, ricorda uno stratagemma ai danni del presunto marito: questa volta a fini amorosi.

proprio gesto. Il termine in questione è chiosato dalla Suda (κ 1892 A., che puntualmente cita il nostro passo)³⁹ come ὁ ἡρεμαῖος κνησμός, un leggero sfioramento che già nella tradizione peripatetica, cioè in Aristot. *Pr.* 878b 1 sgg. (che ormeggia *GA* 723b 22 sgg.), veniva evocato come pratica gradevole (ὁ δὲ κνησμός ἡδύς ἐστίν)⁴⁰ a proposito delle osservazioni sul necessario congiungimento animale prodotto dal piacere (τὸ ἀφροδισιάζειν [...] ἥδιστον). L'immagine risulta comicamente sinestesica (vv. 35 sg. ἤκουσά τοι | [...] τὸ κνῦμα), anche se Galeno⁴¹ sottolineava innanzitutto il valore onomatopeico del termine, quindi la valenza sonora non dissimile da un guaito. Ma sulla bocca della donna lasciva può prevalere con effetto comico la valenza tattile dell'espressionistico κνῦμα, complici gesto e voce sensuali. La cesura dopo il primo *metron*⁴² concorre ad attivare il *double entendre*.

A queste caratteristiche si contrappongono quelle della più sobria e lamentosa donna B che si presenta gravata dai doveri domestici (vv. 54-56):

καὶ πάνυ ταλαιπώρως ἔγωγ', ὧ φιλότατη,
ἐκδράσα παρέδυν. ὁ γὰρ ἀνὴρ τὴν νύχθ' ὄλην
ἔβηττε, τριχίδων ἐσπέρας ἐμπλήμενος⁴³.

Paratragicamente (ταλαιπώρως)⁴⁴, perciò, enfatizza la propria sortita da casa (ἐκδράσα παρέδυν), quasi una sortita militare⁴⁵, resa difficoltosa dalle lagne di un marito crapulone, cui la donna pare asservita. Attribuirle le battute successive sulla base di questo *ethos* non pare difficoltoso. Interviene abitualmente di rimessa rispetto alla donna A con un «anch'io» (vv. 65, 71 κάγωγε), si limita a battute più brevi e si distingue dall'amica per minore intraprendenza e maggior attaccamento alle mansioni domestiche.

³⁹ Κνῦμα: ὁ ἡρεμαῖος κνησμός. ὑποδομένη ἤκουσά τοι τὸ κνῦμά σου τῶν δακτύλων.

⁴⁰ I passi sono puntualmente citati da LSJ⁹ 964b s.v.: «in a pleasurable sense, *titillation*, Arist. *GA* 723b34, *Pr.* 878b7».

⁴¹ *Lex.* 19, 112 κνῦμα: ὠνοματοπεποιήται μιμήσει τοῦ ψόφου· ἀλλὰ καὶ ὁ ἡρέμα στενάζων, κνυζόμενος, ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ καὶ ὁ ἐπὶ τῶν κυνῶν κνυζηθμός.

⁴² Vd. a proposito delle cesure del trimetro in commedia dopo primo o secondo *metron* GENTILI, LOMIENTO 2003, p. 259.

⁴³ «Con che sofferenza io, carissima, sono sgusciata fin qui. Mio marito ieri sera si è ingozzato di sardine e ha brontolato tutta la notte!». Traduco ἔβηττε, forma onomatopeica per indicare l'azione del tossire (cfr. LSJ⁹ 314a s.v.) con l'altrettanto onomatopeico «brontolare», più consono a rappresentare l'indigestione.

⁴⁴ Non viene segnalato nei commenti che l'avverbio in questione rinvia a contesti lirico-coralici e tragici (LSJ⁹ 1753b s.v. ταλαίπωρος). USSHER 1973, p. 81, attribuiva questa battuta alla corifea, in questo caso non ormeggiato con ragione da CAPRA 2010, p. 56. VETTA 1994², p. 149, osservava che il corifeo «non può entrare per ultimo neppure in *paradoi* anomale come questa».

⁴⁵ Anche per la parodica declinazione al femminile (ἐκδράσα) si vedano le ricorrenze erodotee e tragiche del verbo in questione (LSJ⁹ 504a s.v.).

Conclusivamente: la donna A, per sembrare un uomo, precisa che non si è limitata solamente a non depilare «le ascelle» (vv. 60 sg. ἔγωγε. πρῶτον μὲν γ' ἔχω τὰς μασχάλας | λόχμης δασυτέρας, καθάπερ ἦν ξυγκείμενον), ma in realtà in assenza del marito si è messa al sole per abbronzarsi «l'intero corpo» (vv. 62-64 ἔπειθ' ὀπόθ' ἀνήρ εἰς ἀγορὰν οἴχοιτό μου | ἀλειψαμένη τὸ σῶμ' ὅλον δι' ἡμέρας | ἐχραινόμενη ἐστῶσα πρὸς τὸν ἥλιον), mostrando vocazione edonistica e disaffezione per gli impegni casalinghi, e senz'altro un coinvolgimento più disincantato per l'impresa progettata da Prassagora (v. 61 καθάπερ ἦν ξυγκείμενον), di cui rappresenterà il doppio. La donna B ha preso alla lettera la decisione a suo tempo presa alle feste Scire: ha gettato il rasoio confessando un progressivo abbruttimento. Ora è «tutta» un cespuglio (vv. 65 sgg. κᾶγωγε· τὸ ξυρὸν δὲ γ' ἐκ τῆς οἰκίας | ἔρριψα πρῶτον, ἵνα δασυνθῆην ὅλη | καὶ μηδὲν εἶην ἔτι γυναικί προσφερῆς), e nella realtà (scenica: finzione di primo livello), prima che nel successivo gioco metateatrale, non ha più nulla di femminile, ma non riesce, tuttavia, a svestirsi del proprio ruolo domestico fortemente introiettato. Si porta dietro tutte le preoccupazioni casalinghe: vuole cardare per vestire i bambini (vv. 91 sg. τί γὰρ ἂν χεῖρον ἀκροώμην ἅμα⁴⁶ | ξαίνουσα; γυμνὰ δ' ἐστὶ μου τὰ παιδία), utilizza similitudini che hanno a che fare con il cibo (vv. 126 sg. ὥσπερ εἴ τις σηπίαις | πώγωνα περιδήσειεν ἐσταθευμέναις), mostra difficoltà a dissimulare e ad entrare nella parte per giocare il ruolo di un uomo: nonostante l'aspetto esteriore!

Tratteggiati questi *ethe* sulla base di affermazioni e comportamenti linguistici, possiamo altresì osservare che quando c'è da giocare il ruolo del *bomolochos*, le tre figure femminili, a partire da Prassagora, sono intercambiabili. Proprio per questo motivo in alcuni casi è difficile dire se si tratti della donna A o della donna B cui si potrebbero indifferentemente attribuire le battute più generiche sul vino o sull'effeminatezza di certi politici (e.g. v. 71, vv. 76 sg., v. 78, v. 132). Sarà allora il ritmo del testo e l'alternanza più equilibrata degli interventi a suggerire una soluzione, quando nei mss. abbiamo la sola *paragraphos*⁴⁷. Anche l'eroina comica, che in virtù del suo ambizioso progetto si presenta come personaggio visionario, può all'occorrenza abbandonare il ruolo di *ieron* che la contraddistingue ed abbassarsi a fare una battuta oscena: se in assemblea la attaccasse Neoclide, l'orbo, gli risponderebbe di «guardare in culo a un cane» (v. 255 τοῦτω μὲν εἶπον εἰς κυνὸς πυγὴν ὀρᾶν).

⁴⁶ Non tutti gli editori accolgono la correzione di Dobree: il costruito più ricercato (già in Aesch. *Ch.* 897) innalza parodicamente il tono della donna lamentosa, creando un *aprosdoketon* agevolato dalla pausa di fine verso. I codd. presentano il più banale ἅρα.

⁴⁷ Cfr. VETTA 1994², p. 151, che, ormeggiando le posizioni di van Leeuwen e Coulon, ritiene che sia soprattutto la Donna II (così viene denominata quella che noi chiamiamo B) «la portatrice degli interventi buffoneschi e delle gaie ingenuità», mentre la Donna I riecheggerebbe «più d'una volta la serietà e la solennità di Prassagora (vd. 86 sg., 110, 115)».

Interlocuzione dei vv. 82-94

Non valuteremo in questa sede la distribuzione delle battute dell'intero prologo (vv. 1-284). Circoscritte le premesse da cui prenderemo le mosse, ce ne occuperemo in un prossimo e più esaustivo contributo⁴⁸. Ci limitiamo pertanto, sulla base delle osservazioni fin qui fatte, a ri-considerare i soli vv. 73-92 come *specimen* del più ampio lavoro che riguarderà anche la distribuzione delle battute dei personaggi anonimi maschili nelle scene successive.

Una volta che Prassagora si è accertata che le donne sono arrivate con gli strumenti del travestimento, osserva soddisfatta (vv. 73-75):

καὶ μὴν τὰ γ' ἄλλ' ὑμῖν ὄρω πεπραγμένα.
 Λακωνικὰς γὰρ ἔχετε καὶ βακτηρίας
 καὶ θαιμάτια τάνδρεϊα, καθάπερ εἴπομεν⁴⁹.

Si tratta di un'affermazione che stabilisce un primo punto d'arrivo necessario per iniziare le "prove" dell'assemblea: uno spettacolo nello spettacolo. Le donne usando l'abbigliamento dei mariti devono "provare" a comportarsi da uomini: in questa sezione metateatrale l'effetto comico sarà scaturito anche dal fatto che gli attori, abituati a interpretare ruoli femminili, avranno mostrato la loro abilità nel rappresentare in aggiunta la scarsa propensione delle donne a recitare ruoli maschili⁵⁰.

Gli abiti di scena sono presenti, e così pure gli accessori. E a indicare questi aspetti materiali dello spettacolo Prassagora, in omaggio al suo nome che si conferma "parlante", usa un'espressione tecnica del linguaggio teatrale e contemporaneamente parodica (ὄρω πεπραγμένα)⁵¹: si appresta a comportarsi da regista in scena. Il riferimento ai bastoni dei mariti derubati sollecita uno scambio di battute tra le due donne (vv.

⁴⁸ Si tratta di un commento online all'intera commedia che privilegerà gli aspetti performativi nell'ambito del progetto "iMouseion Multischolia" e "Encyclopedia on Performance" (Centre of Hellenic Studies-Harvard University), guidato da Ioanna Papadopoulou (referente francese per i testi aristofanei: Silvia Milanezi).

⁴⁹ «Bene. Vedo che avete fatto tutto. Avete le scarpe spartane, i bastoni e i vestiti maschili, come avevamo detto».

⁵⁰ Per il tipo di comicità su cui gioca la commedia, condizionato inevitabilmente dal crollo militare e politico della città, e per il riso amaro che doveva scaturire di fronte alla paradossale messinscena dell'«avvento istituzionale delle donne al potere» conseguente alla «sfiducia in tutti i regimi sperimentati», vd. le lucide considerazioni di D'ANGELI, PADUANO 1999, pp. 79 sg.

⁵¹ Se l'uso dell'aoristo o del perfetto passivo di πράσσω è già lirico (Pind. *O.* II 15 ecc.) e tragico ([Aesch.] *Pr.* 75, 683; Eur. *Hipp.* 680 ecc.) ad indicare la concreta realizzazione di scelte cruciali (cfr. LSJ⁹ 1460b s.v.), in commedia il verbo in questione può assumere contestualmente valenza scenica (forse già in *Pr.* 75 succitato), fino a divenire tecnicismo ("agire scenico") nella *Poetica* aristotelica (vd. 1448a 23 ecc.).

76-78)⁵² e la protagonista (vv. 79-81)⁵³. Si tratta di un breve intermezzo buffonesco di non facilissima interpretazione, giocato su elementi tipici della commedia come l'attacco parodico ai danni di Cratete, il riferimento triviale allo spetezzare della donna armata di bastone e infine la battuta di Prassagora contro la ingovernabilità del popolo ateniese (vv. 79-81):

νή τὸν Δία τὸν σωτήρ' ἐπιτήδειός γ' ἄν ᾦν
τὴν τοῦ πανόπτου διφθέραν ἐνημμένος
εἶπερ τις ἄλλος βουκολεῖν τὸν δήμιον⁵⁴.

Il proprietario di un tale randello, se solo si buttasse sulle spalle la pelle di Argo, e diventasse quindi particolarmente vigile da addormentato qual è, sarebbe il più adatto a governare il popolo.

A questo punto va osservato che tutte le edizioni del secolo scorso e di questo (Hall-Geldart, Coulon, Ussher, Vetta, Sommerstein, Henderson, Marzullo, Wilson), nonostante almeno un manoscritto, più tardo tuttavia del Ravennate, presenti *paragraphos* al v. 82⁵⁵, affidano a Pras-

⁵² Γυ. α. ἐγωγέ τοι τὸ σκύταλον ἐξηνεγκάμην | τὸ τοῦ Λαμίου τουτί καθεύδοντος λάθρα. | Γυ. β. † τοῦτ' ἐστ' ἐκείνου τὸ σκύταλον, ὅς πέρδεται †, ma vd. la correzione di Ussher (τοῦτ' ἐστ' ἐκείνου τὸ σκύταλον, ὅς πέρδεται): Donna A «Io mi sono portata via il bastone di Lamia che sta dormendo: di nascosto!» Donna B «È il bastone di quello là famoso che scoreggia!».

⁵³ La sistemazione di questi versi (76-78) ha presentato varie difficoltà. Wilson che attribuisce condivisibilmente i primi due alla donna A e il terzo alla donna B, pone quest'ultimo tra croci dando ragione delle proprie perplessità in WILSON 2007a, 186. L'andamento della scena dovrebbe essere press'a poco questo. Donna A in tono serio e iperbolico: "Io ho portato via il randello, di nascosto: è di questo Lamia qui che sta dormendo". Donna B con battuta da *bomolochos*: "È uno di quei randelli che scoreggiano?". Con Wilson attribuirei alla donna B la buffonesca risposta (cfr. Vetta *ad loc.*) del v. 78, evitando, tuttavia le *crucis desperationis*, già di Sommerstein. La proposta di correzione di Ussher è ormeggiata da Capra che irragionevolmente, tuttavia, si distacca in questo caso dall'edizione di riferimento con attribuzione del verso alla stessa unica donna e rinuncia al dialogo a tre. La strategia aristofanea dovrebbe prevedere la battuta della donna A che utilizzando il termine τὸν σκύταλον (in risposta al βακτηρία di Prassagora) riafferma le doti "di comando" del marito Lamio/a, subito svalutate dalla donna B che gioca sul nome Lamia con una abituale presa in giro di Cratete, autore della omonima commedia intitolata al mostro ermafrodito (fr. 20 K.-A.), per cui vd. Ussher, Vetta, Sommerstein *ad loc.* La donna A viene derisa, insomma, come potenziale γυνὴ λαμιάδης e quindi περδομένη (vd. al proposito BONANNO 1972, pp. 107 sg.).

⁵⁴ «Dio santo, con la pelle dell'Onniveggente sulle spalle sarebbe adatto più di chiunque a pascolare la gente». Il neutro τὸν δήμιον, correzione di Bothe (accolta da Meineke, Blaydes, Hall-Geldart, Coulon, Cantarella, Vetta, Capra), appare preferibile. Vetta *ad loc.* ne richiama opportunamente la presenza in Aesch. *Su.* 370, 699 ove –aggiungiamo – in ambedue i casi il termine ricorre nell'ambito aulico di un canto del coro. Il quale nel primo caso si rivolge al re come a colui che governa con potere assoluto (v. 374 μονοσκήπτροισι [...] θρόνοις): il riferimento allo scettro permette di intravederne in Aristofane la parodia attuata attraverso il riferimento al bastone del comando (la clava di Eracle in Pind. *O.* IX 30 e quella di Tolemeo, discendente di Eracle in Theocr. *Id.* XVII 31). E nel secondo caso in un contesto di preghiera (vv. 688 sgg. supplica a Zeus), richiamato nel nostro dall'omologa invocazione a Zeus salvatore.

⁵⁵ Vd. a questo proposito l'apparato di Vetta *ad loc.* Al v. 82 la *paragraphos* manca nel Ravennate (R) e nel Laurenziano XXXI.15 (Leidensis Voss. Gr. F 52), ma è presente nel Parisinus gr. 2712. In R una seconda mano in margine ha scritto γυνή (R²) così come nel Perusinus H 56.

sagora (o alla donna cui hanno affidato i tre versi precedenti) i successivi vv. 82-85:

ἀλλ' ἄγεθ' ὅπως καὶ τὰπὶ τούτοις δράσομεν,
 ἕως ἔτ' ἔστιν ἄστρα κατὰ τὸν οὐρανόν·
 ἡκκλησία δ', εἰς ἣν παρεσκευάσαμεθα
 ἡμεῖς βαδίζειν, ἐξ ἕω γενήσεται⁵⁶.

Noi riteniamo invece che ad intervenire sia la corifea in linea con il tenore dei precedenti interventi di cui abbiamo evidenziato la funzione. Si tratta di una funzione che ora viene ribadita dall'invito all'"azione" (eterodiretta) rivolta all'intero gruppo (τὰπὶ τούτοις δράσομεν): una risposta immediata quanto prematura – bisognerà innanzitutto «fare le prove»! –, conseguente alla constatazione soddisfatta di Prassagora che tutto è pronto⁵⁷. La battuta è infatti di nuovo costruita sulla definizione delle coordinate spazio-temporali: il riferimento al nuovo tragitto da fare (ἡμεῖς βαδίζειν) e alla notte ancora stellata (ἕως ἔτ' ἔστιν ἄστρα κατὰ τὸν οὐρανόν) e infine l'intenzione (παρεσκευάσαμεθα, siamo pronte!) a interpretare sotto la guida di Prassagora – nello spazio extrascenico della politica – il nuovo ruolo che comporterà esercizio e travestimento. La successiva battuta viene attribuita da Wilson alla donna A (vv. 86 sg.):

νῆ τὸν Δί', ὥστε δεῖ γε καταλαβεῖν
 ὑπὸ τῷ λίθῳ τῶν πρυτάνεων καταντικρύ⁵⁸.

Tale articolazione del dialogo è conseguente alla precedente scelta editoriale (affidare a Prassagora⁵⁹ tutta la sezione dei vv. 79-85). Si tratta invece ora – io credo con qualche ragione – della vibrata approvazione di Prassagora rivolta al coro che rappresenta ormai il suo "partito", cui indicare la successiva e fondamentale mossa tattica.

Al di là dell'attribuzione all'uno o all'altro personaggio dei vv. 82-85, è interessante notare come una parte della tradizione abbia giudicato incongruo attribuire l'intera sezione dei vv. 79-85 ad un unico personaggio.

⁵⁶ «Avanti, facciamo anche il resto finché ci sono ancora le stelle in cielo! Noi siamo pronte e l'assemblea comincia all'alba».

⁵⁷ Prassagora si era così espressa (vv. 73-75): καὶ μὴν τὰ γ' ἄλλ' ὑμῖν ὀρῶ πεπραγμένα. | Λακωνικὰς γὰρ ἔχετε καὶ βακτηρίας | καὶ θαιμάτια τάνδρεϊα, καθάπερ εἶπομεν («Bene, vedo che anche il resto è pronto! Avete le scarpe pesanti, i bastoni, gli abiti da uomo, come avevamo detto»). Ancora alla corifea (e non alla donna A) attribuirei il precedente v. 72 *ex.* (φασί· κατανεύουσι γούν) in risposta a Prassagora che aveva domandato (v. 72 *in.* ὑμεῖς δὲ τί φαστε;) se oltre alle donne A e B avessero portato le barbe posticce anche tutte le altre. La donna A e la donna B avevano già prima garantito più o meno buffonescamente di avere la barba (vv. 70 sg.). Non si vede dunque perché di nuovo la donna A, e non la corifea, dovrebbe rispondere a nome delle donne del coro.

⁵⁸ «Per Zeus, bisogna occupare i posti sotto la tribuna dei pritani, di fronte!».

⁵⁹ Come Ussher, Vetta, Sommerstein (cfr. *supra* pp. 142 sg.). Gli altri editori affidano la battuta ad una delle due comprimarie.

Wilson, come già Sommerstein tra gli editori recenti, accoglie al v. 86 la correzione γε di Meineke in luogo del tradito σε del Ravennate⁶⁰, stampato invece tra gli ultimi da Ussher e Vetta. Il pronome non crea, infatti, nessuna difficoltà se a pronunciare la battuta è proprio Prassagora che si rivolge alla corifea e al coro tutto.

Mi sembra che la scelta di affidare alla corifea i vv. 82-85 e a Prassagora i vv. 86 sg., oltre a ristabilirne i rispettivi ruoli, consenta di intendere meglio il senso del testo tradito. Se infatti è Prassagora a rivolgersi alla corifea (e all'intero coro ancora silente) si giustifica il pronome σε dei codici in luogo del γε proposto da Meineke e accolto da un buon numero di editori per via di una distribuzione delle battute che richiedeva la correzione. Secondo la nuova proposta di interlocuzione il pronome σε, invece, si rivela necessario a chiamare in causa l'intero gruppo corale, destinatario dell'ammonimento a occupare i posti in assemblea. È noto, infatti, che al coro ci si può indifferentemente rivolgere con il plurale (in riferimento ai suoi componenti) o con un singolare collettivo come nel nostro caso, sia da parte della corifea che di un altro personaggio⁶¹. È inverosimile che sia la donna A, come abitualmente si crede, ad ammonire Prassagora, pur efficientissima condottiera, a prendere tutti i posti a sedere. Il plurale ἔδρας appare atto in questo caso a designare la numerosità delle donne del coro⁶². Sembra più funzionale drammaturgicamente che sia invece l'eroina comica, regista della mascherata da realizzare sulla Pnice, a impartire ordini alla corifea, sottraendole ogni autonomia decisionale, con un piglio retorico già inaugurato nella precedente e tassativa battuta con cui aveva dato inizio alle "prove" (vv. 57-59):

ΠΡ. κάθησθε τοίνυν, ὡς <ἄν> ἀνέρωμαι τάδε
 ὑμᾶς, ἐπειδὴ συλλελεγμέναις ὄρω,
 ὅσα Σκίροις ἔδοξεν εἰ δεδράκατε⁶³.

In questo frangente tutte le donne si saranno sedute a comando sulla scena, e di fronte agli occhi del pubblico: non solo le due donne (A e B) ma anche la corifea e le donne del coro. Di qui l'opportunità drammaturgica di affidare ora alla corifea la battuta con l'esortazione ad andare

⁶⁰ Ecco le proposte degli altri editori: με κατ. Bergk, ὡστ' ἔκει γε κατ. Blaydes (*coll. v.* 108), ὡστε δεῖ προκατ. van Leeuwen. Quest'ultimo ripropone inoltre l'interlocuzione già di Blaydes: vv. 76 sg. donna A; v. 78 Pr.; vv. 79-81 donna B; vv. 82-85 Pr.; vv. 86 sg. donna A.

⁶¹ Vd. ΚΑΙΜΙΟ 1970, pp. 129-134, in particolare per l'uso dell'imperativo di seconda persona in riferimento al coro. E più recentemente BIERL 2001, pp. 121 sg., nn. 29 e 30 e CALAME 2007, pp. 67-70. Ma cfr. anche, per la relazione «more intimate and open» tra protagonista e coro femminile, le osservazioni di FOLEY 2003, p. 19 e relativa bibliografia.

⁶² Cfr. SCHWYZER, DEBRUNNER 1950, vol. II, pp. 39-41.

⁶³ «Sedetevi! Ora che siete tutte qui riunite, vi devo chiedere se avete fatto tutto quello che si era deciso alle Scire».

per tempo all'assemblea prima che venga luce (vv. 82-85) e a Prassagora la successiva ingiunzione ad occupare i posti in prima fila (vv. 86 sg.).

ENGLISH ABSTRACT

Basing on Wilson's edition (Aristophanis Fabulae, Oxford, 2007) the paper analyzes Ecclesiazusae's prologue in order to identify the ethe of anonymous characters and the dramatic function of the koryphaios. Accordingly some lines are assigned to different characters than the last editions.



KEYWORDS

Ecclesiazusae's prologue – Anonymous characters – Dramatic role of koryphaios – Distribution of lines.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BARBIS LUPI 1994

Roberta Barbis Lupi, *La paragraphos. Analisi di un segno di lettura*, in Göran Lövestam, Adam Bülow-Jacobsen (a c. di), *Proceedings of the 20th International Congress of Papyrologists*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, 1994, pp. 414-17.

BIERL 2001

Anton Bierl, *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, München-Leipzig, Saur, 2001.

BLAYDES 1881

Fredericus H. M. Blaydes (ed.), *Aristophanis Ecclesiazusae*, ann. crit, comm. ex. et scholiis graecis instr., Halis Saxonum, Orphanotropei Libraria, 1881.

BOCCACCINI 2000

Cinzia Boccaccini, *Osservazioni drammaturgiche alle Ecclesiazuse di Aristofane (vv. 285-288)*, «Annali dell'Università di Ferrara, n.s., sez. VI, Lettere», vol. I, 2000, pp. 27-41.

BOCCACCINI 2002

Cinzia Boccaccini, *Aristoph. Eccl. 586s.: un intervento del corifeo?*, «Annali dell'Università di Ferrara, n.s., sez. VI, Lettere», vol. III, 2002, pp. 51-61.

BONANNO 1972

Maria G. Bonanno, *Studi su Cratete comico*, Padova, Antenore, 1972.

BOWIE 1993

Angus M. Bowie, *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

CANTARELLA 1964

Raffaele Cantarella (a c. di), *Aristofane. Le Commedie*, vol. V, Milano, Istituto editoriale italiano, 1964.

CALAME 2007

Claude Calame, *Giochi di genere e performance musicale*, in Franca Perusino, Maria Colantonio, *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, Ets, 2007, pp. 49-73.

CAPRA 2010

Andrea Capra (a c. di), *Aristofane. Donne al Parlamento*, Roma, Carocci, 2010.

CAVALLO 1988

Guglielmo Cavallo, *Cultura scritta e conservazione del sapere: dalla Grecia antica all'Occidente medievale*, in Pietro Rossi (a c. di), *La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 29-67.

CHANTRAINE 1968

Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1968.

COULON 1930

Victor Coulon (éd.), *Aristophane. L'assemblée des femmes. Ploutos*, traduit par Hilaire Van Daele, vol. V, Paris, Les Belles Lettres, 1930.

CSAPO, SLATER 1995

Eric Csapo, William J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor (Michigan), The University of Michigan Press, 1995.

D'ANGELI, PADUANO 1999

Concetta D'Angeli, Guido Paduano, *Il comico*, Bologna, Il Mulino, 1999.

DUNBAR 1995

Nan Dunbar (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

FOLEY 1982

Helene P. Foley, *The "Female Intruder" reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata and Ecclesiazusae*, «Classical Philology», 77, 1982, pp. 1-21.

FOLEY 2003

Helene P. Foley, *Choral Identity in Greek Tragedy*, «Classical Philology», 98, 2003, pp. 1-30.

GENTILI, LOMIENTO 2003

Bruno Gentili, Liana Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori Università, 2003.

HALL, GELDART 1907²

Frederick W. Hall, William M. Geldart (eds.), *Aristophanis Comoediae*, vol. II, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1907².

HENDERSON 1987

Jeffrey Henderson (ed.), *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

HENDERSON 2002

Jeffrey Henderson (ed.), *Aristophanes. Frogs, Assemblywomen, Wealth*, Cambridge, Massachusetts-London, Harvard University Press, 2002.

IRIGOIN 1997

Jean Irigoin, *Platon: histoire du texte dans l'antiquité (1973-1974)*, in *Tradition et critique des textes grecs*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, pp. 83-88.

KAIMIO 1970

Maarit Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number used*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1970.

KANAVOU 2011

Nikoletta Kanavou, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin-New York, De Gruyter, 2011.

VAN LEEUWEN 1905

Jan van Leeuwen (ed.), *Aristophanis Ecclesiazusae, cum prolegomenis et commentariis*, Leiden, Sijthoff, 1905.

LOMIENTO 2007

Liana Lomiento, *Parodie e generi intercalari nei corali di Aristofane*, in Franca Perusino, Maria Colantonio, *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, Ets, 2007, pp. 301-334.

MARZULLO 1970

Benedetto Marzullo, *L'interlocuzione negli Uccelli di Aristofane*, «Philologus», 114, 1970, pp. 181-194.

MARZULLO 2003

Benedetto Marzullo, *Aristofane. Le commedie*, Roma, Newton & Compton, 2003.

ORFANOS 2011

Charalampos Orfanos, *Le donne, il teatro e il potere politico nelle Donne all'assemblea di Aristofane*, in Angela M. Andrisano (a c. di), *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del convegno Internazionale e Interdottorale, Ferrara, 17-18 dicembre 2009, Palumbo, Palermo, 2011, pp. 169-187 (<http://dionysusexmachina.it/?cmd=bibliotecaDEM>) = *Φορώντας τα ρούχα των ανδρών. Η μεταμφίεση στις Εκκλησιάζουσες του Αριστοφάνη*, «Hellenika», 41, 1994, pp. 303-317.

PADUANO 1984

Guido Paduano (a c. di), *Aristofane. Le donne al parlamento*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1984.

PASQUALI 1952²

Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952².

PERUSINO 1968

Franca Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1968.

PFEIFFER 1968

Rudolf Pfeiffer, *History of classical Scholarship: from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford, Clarendon Press, 1968.

ROGERS 1919²

Benjamin B. Rogers (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, vol. V, London, Bell & Sons, 1919².

SAVIGNAGO 2008

Lorenza Savignago, Eisthesis. *Il sistema dei margini nei papiri dei poeti tragici*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2008.

SCHWYZER, DEBRUNNER 1950

Eduard Schwyzer, Albert Debrunner, *Griechische Grammatik*, vol. II, München, Beck, 1950.

SILK 2000

Michael S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

SLATER 2002

Niall W. Slater, *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002.

SOMMERSTEIN 1998

Alan H. Sommerstein (ed.), *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Warminster, Aris & Phillips, 1998.

SOMMERSTEIN 2010

Alan H. Sommerstein, *The History of Text of Aristophanes*, in Gregory W. Dobrov, *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden-Boston, Brill, 2010, pp. 399-422.

STONE 1981

Laura M. Stone, *Costume in Aristophanic Poetry*, New York, Arno Press, 1981.

TURNER, PARSONS 1987²

Eric G. Turner, *Greek Manuscripts of the ancient World*, 2nd ed. revised and enlarged, ed. by Peter J. Parsons, London, University of London, Institute of Classical Studies, 1987².

USSHER 1973

Robert G. Ussher, *Aristophanes. Ecclesiazusae*, Oxford, Clarendon Press, 1973.

VETTA 1994²

Massimo Vetta (a c. di), *Aristofane. Le donne all'assemblea*, trad. di Dario Del Corno, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1994².

WILSON 2007

Nigel G. Wilson, *Aristophanis Fabulae*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 2007, 2 voll.

WILSON 2007a

Nigel G. Wilson, *Aristophanea. Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

ZIMMERMANN 2010

Bernhard Zimmermann, *La commedia greca: dalle origini all'età ellenistica*, ed. it. a c. di Sotera Fornaro, Roma, Carocci, 2010.

LORENZO BRACCESI

Il problema dei frammenti dell'*Agen*

Ateneo (13, 595c-596a), ricordando gli spropositati onori tributati in vita e in morte da Arpalo alle sue etère Pizionice e Glicera, annota:

Tutto ciò è confermato dalla testimonianza dell'autore del piccolo dramma satirico «Agén» (Ἀγήν) che fu realizzato quando le Dionisie vennero celebrate al fiume Hydaspes, sia che l'autore fosse Python di Catana o di Bisanzio o il re medesimo. Il dramma fu rappresentato quando già Arpalo era fuggito per mare e aveva disertato; in esso si parla di Pizionice come già morta, e di Glicera invece come consorte di Arpalo, e divenuta per gli Ateniesi pretesto per ricevere regalie da parte di Arpalo.

Ecco il passo:

Qui, dove cresce questo canneto,
vi è l'entrata di Averno. Sulla sinistra,
ecco l'illustre tempio della Prostituta: quando Pallide
lo edificò, per quella vicenda si condannò all'esilio.
E proprio in questo luogo certi maghi orientali,
vedendolo terribilmente abbattuto,
gli promisero che avrebbero evocato
lo spettro di Pizionice.

Qui Arpalo è chiamato Pallide, mentre nei versi seguenti lo chiama col vero nome, e prosegue:

Bramo da te sapere
poiché lungi da qui vivo, la terra d'Attica
quali destini governino, e come laggiù la gente se la spassi.
Quando sostenevano d'aver vita da schiavi,
i loro pasti erano sufficienti; ora invece solo legumi
e finocchio mangiano, non certo grano.
Eppure sento dire che Arpalo quantità enormi
di grano gli ha mandato, non inferiori
a quante ne mandò Agén e l'hanno fatto cittadino.

Questo era il grano di Glicera, e sarà forse
per loro 'deposito cautelativo' di rovina, non dell'acquisto di
un'etèra.

Preliminarmente qualche minima notazione di commento ai due superstiti luoghi dell'*Agén*. Il «tempio della Prostituta», nel primo frammento, è quello di Pizionice, anzi di Afrodite Pizionice, con riferimento allo spropositato monumento funebre erettopoli da Arpalo in Babilonia. 'Pallide', Παλλίδης, è un nome – e forse non l'unico – burlesco o digiungativo assegnato ad Arpalo, e deriva forse, per deaspirazione, da φαλλός, 'fallo', con riferimento alle sue derise prodezze amatorie. «Si condannò» egli «all'esilio» per il triste isolamento inflittosi nel vivere il suo lutto come un eremita accanto al monumento di Pizionice. Il quale, nel dramma, si situa presso «l'entrata di Averno» per consentire più facilmente a «maghi orientali» una diretta evocazione del suo «spettro» con accorte pratiche di negromanzia. Nella sua apparizione – come è stato supposto – la defunta etèra avrebbe profetizzato ad Arpalo un futuro di felicità con la sua prossima compagna, Glicera, cui si riferisce il secondo frammento. Nel quale prevale il tema della satira politica con diretta allusione alla fuga di Arpalo ad Atene con il denaro – da bravo tesoriere – sottratto alle casse di Alessandro. Nella città che – in forma non disinteressata – gli offre ospitalità, gli abitanti prima si lamentavano di essere «schiavi» per essere governati da politici filomacedoni, ma avevano la pancia piena, mentre adesso, che non lo sono più, perché guidati da un'opposizione oltranzista, si nutrono soltanto di «legumi e finocchio». Ma in compenso hanno ricevuto «quantità enormi di grano» da Arpalo, con le quali egli si è comprato la cittadinanza e ha acquistato Glicera, la sua nuova amante. L'allusività è massima, e lo spettatore non può non avvertire che il grano era stato pagato proprio con il denaro trafugato ad Alessandro. Denaro che, posto dagli Ateniesi in «deposito cautelativo», è trasfigurato nell'*arrabón*, cioè nella caparra, data in pegno a lenoni per l'acquisto di una nuova etèra.

I due frammenti non ci lasciano intuire né il significato del titolo del dramma – *Agén* – né la sua trama¹. Inoltre ci appaiono tra loro molto

¹ Un'informazione generale nelle ricche chiose ad Ateneo 2001, p. 1526 sgg., donde la traduzione. Vd. inoltre, determinatamente, per lo *status quaestionis* su tutti i problemi qui richiamati in discussione, i contributi recenti di CIPOLLA 2000 e KOTLINSKA 2005. Comunque, per un orientamento generale, sempre imprescindibili (come mi ricorda Monica Centanni che ringrazio per la lettura di queste pagine) le considerazioni di GOUKOWSKY, p. 65 sgg. che offrono la più esauriente trattazione della problematica relativa al nostro frammento sia sotto il profilo cronologico sia sotto quello geografico, seppure scarsamente convincenti appaiono le conclusioni dell'autore di abbassare la data condizionante della festività delle Dionisie nel periodo compreso tra il dicembre del 325 e il gennaio del 324 a.C., nonché di identificare l'*Hydaspes* indiano con un omonimo fiume iraniano, lo Halil-rūd.

dissimili. Nel primo prevale il tono giocoso della satira burlesca. Nel secondo predomina la denuncia della satira politica tanto contro Atene quanto contro Arpalo. La prima versava in uno stato di grave carestia proprio perché Alessandro le aveva precluso ogni fonte di approvvigionamento². Il secondo, Arpalo, che quindi viola le disposizioni del Macedone, è ricordato come un nemico che porterà «rovina» alla città che l'ha ospitato. Inoltre è qui esplicitamente nominato, al contrario che nel primo frammento dove il suo nome reale è mascherato da uno pseudonimo.

Orbene, almeno quattro sono le domande che si prospettano alla nostra attenzione e che non possono rimanere inevase. Quali gli effettivi rapporti tra Arpalo e Alessandro? Quale l'autore del presunto dramma satirico? Quale la sua data di composizione? Quale la reale identità di *Agén*? Solo offrendo una convincente risposta ai quattro interrogativi potremmo riavviare su nuove basi, e con nuovi argomenti, il problema del 'pezzo teatrale' scritto e recitato alla corte del Macedone.

Quali i rapporti tra Alessandro e Arpalo? Si è soliti valutare la personalità di quest'ultimo alla luce del poi, cioè proiettando all'innanzi nel tempo, in forma latente, quello che sarà, nel 324 a.C., e a partire forse dall'anno precedente, il suo comportamento infedele e proditorio nei confronti di Alessandro. Ma nulla di più sbagliato. Egli del Macedone è un amico fidato di vecchia data, e per «causa sua», come ricorda Arriano (3, 6, 5-6), è bandito da Filippo insieme ad altri nobili fedeli alla causa di Olimpiade, tra i quali Tolemeo e Nearco. Richiamato a corte dopo la morte del re, è da Alessandro innalzato al delicatissimo ruolo di tesoriere «poiché il suo fisico era inadatto al servizio militare». Di fatto non è un uomo di azione, ma un accorto consigliere. Come tale è incaricato nel 333 a.C., poco prima della battaglia di Isso, di una delicata e segreta missione in occidente, presso l'armata di Alessandro il Molosso, che Arriano (3, 6, 7) presenta come una volontaria diserzione poi inspiegabilmente perdonata dal Macedone. Ma, se questi, che non era certo uno sprovveduto, lo riammette presso di sé, reintegrandolo nella carica di tesoriere, può significare una sola cosa: che egli si fidava ciecamente dell'amico cui aveva affidato un compito 'secretato'. Ad Arpalo, come persona di cultura, egli ancora si rivolge «quando si trovava nelle regioni interne dell'Asia» per soddisfare la propria sete di letture, e Plutarco (*Alex.* 8, 3) ci informa che questi «gli spedì i libri di Filisto, non poche tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide, nonché i ditirambi di Telesto e Filosseno». Purtroppo ignoriamo la selezione operata da

² Sempre utili le pagine di GERNET 1909, p. 360 sgg. Ma vd. poi BRACCESI 19772, p. 295 e soprattutto FARAGUNA 1992, pp. 219 sgg. con discussione e documentazione del problema. Nuove considerazioni della questione in MUSTI 2010.

Arpalo nella scelta dei tragici e dei ditirambografi, ma è da presumere che fosse stata oculatamente operata per compiacere le aspettative di Alessandro, come denuncia, per le trattazioni storiche, la scelta dei libri di Filisto, non solo storico della tirannide siracusana, ma anche massimo elaboratore di ideologie monarchiche.

Solo quando Alessandro sembra essere stato inghiottito nel cuore dell'Asia in una spedizione che a molti parve senza prospettive di ritorno, Arpalo si ritaglia uno spazio autonomo, mutandosi gradatamente in amministratore infido e in satrapo ribelle. Il Macedone ne è edotto da una lettera di Teopompo (*FGrHist* 115 F 253), trasmessaci sempre da Ateneo (13, 595c), che ne ridicolizza il suo comportamento con le etère di turno, offrendo di fatto materia per l'*Agén*, almeno a stare alla lettura del primo frammento:

Considera bene, ascoltandone un dettagliato resoconto dai tuoi agenti in Babilonia, in che modo abbia celebrato i funerali di Pizionice quando morì. Costei era schiava della suonatrice di aulo Bacchide, e questa della tracia Sinope, quella che aveva trasferito la sua attività di prostituta da Egina ad Atene; sicché Pizionice non solo era tre volte schiava, ma anche tre volte prostituta. Spendendo più di duecento talenti Arpalo le fece innalzare due monumenti funebri; [...] di Pizionice si potrà vedere un monumento ad Atene e uno a Babilonia [...]; proprio a colei che tutti sapevano disponibile con poca spesa per chiunque la volesse, un uomo che si proclama tuo amico osò innalzare un tempio e un recinto, nonché intitolare sia l'altare sia il tempio ad 'Afrodite Pizionice', del pari disprezzando la vendetta divina e infrangendo gli onori che spettano a te solo.

Ma Alessandro non prende provvedimento alcuno contro il suo tesoriere, non sospettandolo ancora di malversazione e di aperta insubordinazione. Si limita soltanto a prenderlo burlescamente in giro commissionando, o addirittura scrivendo, i trimetri satirici dell'*Agén*, che – teste Ateneo – sarebbero stati recitati al termine della marcia per le contrade dell'India, cioè nel 326 a.C., «quando le Dionisie vennero celebrate al fiume Hydaspes». Poi, nell'animo del Macedone, ogni sentimento di concessione all'ironia, muta repentinamente due anni dopo, al suo ritorno a Babilonia, quando apprende che, con buona parte della cassa, il suo tesoriere è riparato ad Atene, chiedendo asilo per sé e per i mercenari del seguito. La città rifiuta l'ingresso a questi ultimi, che si accuartierano al Tenaro, ma in un primo momento offre ospitalità, seppure non disinteressata, ad Arpalo. Quando poi Alessandro ne richiede l'estradizione, il fuggitivo viene arrestato e il suo tesoro è posto sotto sequestro, cioè in 'deposito cautelativo'. Il prigioniero però evade – cosa

facilissima dalle carceri dell'Attica – e con i suoi mercenari ripara a Creta dove muore assassinato, mentre il denaro da lui trafugato si dissolve per via nelle tasche dei politici ateniesi.

Quale l'autore dell'*Agén*? Incerta è la paternità del dramma, per la quale Ateneo propone una rosa di tre autori: Python di Catania, Python di Bisanzio o lo stesso Alessandro. Del primo Python nulla sappiamo al di là di questa citazione e pare del tutto improbabile che operasse presso la corte macedone. Il secondo Python è il candidato più probabile quale autore del dramma, anche se è noto come oratore anziché come autore di teatro, giacché fu al servizio di Filippo e accompagnò poi il Macedone nella spedizione in India³. Ma non dobbiamo neppure trascurare la possibilità che lo stesso Alessandro sia l'autore del dramma. È sì vero che gli autori antichi nulla dicono in merito a una sua attività letteraria; ma egli fu un assiduo epistolografo e, per giunta, un individuo versatile e sempre disponibile a ogni nuova esperienza. Il suo maestro Aristotele, autore della *Poetica*, l'aveva certo edotto anche sui generi letterari e sulle composizioni teatrali. Dalla cui sapiente mescolanza nasce, appunto, un'opera anomala come l'*Agén*: di fatto, un'ibridazione tra il modello costitutivo della commedia e lo statuto del dramma satiresco (non disgiunta da un influsso della tragedia con soggetto storico ora rifunzionalizzata alla realtà del presente). Né si può escludere che il Macedone, se non l'autore, sia stato con Python di Bisanzio il coautore del dramma. Sicuramente, in ogni caso, ne è stato l'ispiratore lasciando al letterato di corte il compito di assemblarne il copione.

Peraltro, per la prima volta in vita sua, giunto in India alla riva dell'Hydaspes, aveva anche tempo a disposizione per indulgere in esercizi letterari mentre i suoi uomini allestivano l'immane flotta di mille imbarcazioni con la quale si sarebbe immesso nell'Indo e quindi avrebbe raggiunto le acque dell'oceano meridionale. Sappiamo, peraltro, che l'*Agén* è recitato in occasione di anomale Dionisie che Alessandro, non a caso nuovo Dioniso, celebra presso «al fiume Hydaspes». È lecito quindi supporre che la festività – proprio perché geograficamente fuori quadro – rivestisse per il Macedone una particolare importanza, tale da indurlo a escogitare l'allestimento della composita *performance* o, quanto meno, a suggerirne l'argomento e il relativo bersaglio da irridere. In uno spettacolo che avrà interessato la sola ufficialità dell'esercito, che più poteva dilettersi della satira contro Arpalò e le sue sregolatezze amorose, o quanto altro lo riguardasse, mentre per la truppa erano predisposte le gare atletiche di cui ci informa l'*Indiké* di Arriano (18, 12).

Quale la data di composizione del dramma? Problema non irrilevante, giacché la datazione che si ricava dalla menzione della rappresentazione

³ Sul personaggio vd. BERVE 1926, p. 339, nr. 677.

avvenuta «quando le Dionisie vennero celebrate al fiume Hydaspes», risulta inconciliabile con la successiva asserzione secondo la quale il dramma «fu rappresentato quando già Arpalo era fuggito per mare e aveva disertato». In che anno è dunque da datare la *performance* satirica? Nel 326 o nel 324 a.C.? Nell'ultimo acquarteramento della marcia in India o nella reggia di Babilonia? Al riguardo è stato scritto tutto e il contrario di tutto⁴. Né il lessico ci aiuta nel dirimere la questione, giacché in entrambi i casi medesimo è il verbo – διδάσκω – usato per indicare l'allestimento della rappresentazione scenica: rispettivamente ἐδίδαξεν e ἐδιδάχθη. Difficile poi pensare che Ateneo si sia sbagliato, giacché non fa riferimento a una datazione espressa per anni olimpionici, bensì ancorata a precise e differenti circostanze temporali, quali la fine della marcia di Alessandro in India e la fuga di Arpalo ad Atene. Cosa pensare allora? La spiegazione più ovvia è, a nostro avviso, che egli abbia attinto a una tradizione che menzionava lo spettacolo come allestito in due differenti occasioni: originariamente in India, nel 326 a.C., per la festività delle *Dionisie*, e successivamente a Babilonia, nel 324 a.C., con l'aggiunta – della stessa o di altra mano – di una parte che conteneva, quale mordace aggiornamento, l'allusione alla fuga di Arpalo ad Atene.

Il che, in effetti, spiegherebbe come i nostri due frammenti ci si presentino, nelle reciproche tonalità espressive, tra loro molto dissimili. Il primo è il frutto di una satira burlesca, in cui di Arpalo si ridicolizzano solo aspetti caricaturali connessi al maneggio di etère. Il secondo, seppure sempre ironicamente connesso al tema delle etère, è il portato di una velenosa satira politica dettata dalla denuncia frontale tanto contro Arpalo, tesoriere infido, quanto contro la città che si è offerta incautamente di ospitarlo. Frammento, oltretutto, nel quale quest'ultimo non è più apostrofato con divertiti e ironici pseudonimi, ma direttamente evocato con il suo nome reale. La cui menzione può essere dovuta sia all'intenzionalità di non lasciare dubbi di sorta sull'identità del 'traditore' oggetto della satira, sia a una scrittura dovuta a mano diversa che a Babilonia, due anni dopo, potrebbe avere redatto il 'pezzo' aggiuntivo – e quindi il testo definitivo – del dramma satirico.

Quale la reale identità di Agén? L'asserzione che la quantità del «grano» inviato da Arpalo ad Atene non fu inferiore «a quante ne mandò Agén» ha fatto identificare acriticamente in Alessandro questo ignoto personaggio. Con un epiteto che, in quanto etimologicamente riconducibile ad ἄγω, l'avrebbe designato quale 'condottiero', cioè come capo

⁴ *Status quaestionis* in CIPOLLA 2000. Vd. anche, in particolare, come già abbiamo ricordato, GOUKOWSKY 1981, p. 72 sgg.

militare piuttosto che sovrano⁵. Ma non poche sono le obiezioni che possiamo avanzare al riguardo. In primo luogo, quello di *agen*, è un lessema non altrimenti attestato. In secondo luogo, come ovvia conseguenza, nessuno cita mai Alessandro apostrofandolo con il nomignolo di "Agén". In terzo luogo, essendo il Macedone, se non proprio l'autore, certo l'ispiratore del dramma, tale nomignolo auto-attribuitosi in un componimento scopertamente satirico poteva risultare quasi canzonatorio di sé stesso e irridente l'aura divina che, figlio di Zeus, si compiaceva di assegnare alla sua persona. In quarto luogo, non sono testimoniate da parte del Macedone particolari elargizioni di grano ad Atene; semmai proprio il contrario, dato che la città, proprio per le privazioni infertegli dai mercati posti sotto il suo controllo, fu costretta dopo quasi un secolo a riattivare approvvigionamenti con i lontani mercati adriatici come testimonia un celebre decreto del 325/324 (SIG³ 305 = GHI 200)⁶. Così stando le cose, la conclusione più ovvia è che Agén nulla abbia a che fare con Alessandro.

Non è però facile – per non dire impossibile – identificare con Agén un altro personaggio che possa avere inviato rifornimenti granari ad Atene. Ma siamo proprio sicuri che il titolo del dramma si debba spiegare nell'accezione 'onorifica' di condottiero? O non piuttosto, sempre riconducendoci ad *ago*, in quella ironica e denigratoria di 'faccendiere' e quindi 'intrigante'? In questo secondo caso non potremmo escludere che quello di Agén – come quello di Pallide – sia un altro nomignolo ironico o denigratorio designante Arpalò, la cui corretta decodificazione ci sarebbe preclusa dalla perdita della *performance* teatrale. La quale, da parte sua, avrebbe potuto prevedere anche per l'acquisto della molto amata e molto rimpianta Pizionice, un analogo pagamento in forniture di grano. Ci sarebbe così una speculare rispondenza di situazioni parodiche: dall'Atene antimacedone, stremata dalla fame, entrambe le etère, sia Pizionice sia Glicera, sarebbero state cedute ad Arpalò, il 'faccendiere', in cambio di cereali. Spiegazione, questa, che ci esimerebbe dal ricercare pretestuose giustificazioni in reali accadimenti storici. Dai nostri due superstiti frammenti si evince, peraltro, che è un vezzo dell'autore dell'*Agén* quello di mascherare con nomi fittizi, a seconda delle allusioni suggerite dal contesto, il personaggio bersaglio della satira. Pallide *docet!* Si potrebbe sì obiettare che, nel secondo frammento, Arpalò risulterebbe apostrofato con due nomi diversi, direttamente con il suo nome e quindi con quello fittizio di Agén. Ma non è difficile offrire una spiegazione, pure al di là del fatto che – se sono esatte le

⁵ Così CIPOLLA 2000, p. 149 sgg.

⁶ Vd. BRACCESI 1977². La successiva bibliografia è discussa da FERONE 2004.

nostre conclusioni – si tratterebbe di un frammento estrapolato da un ‘pezzo’ aggiunto al dramma originario soltanto in un secondo tempo. Spiegazione, di fatto, semplicissima: si cita qui direttamente Arpalò con il proprio nome perché probabilmente – già l’abbiamo detto – da parte del committente della riedizione babilonese della *performance* c’è la precisa volontà di non lasciare dubbi di sorta sull’identità del personaggio oggetto della satira, ora divenuto un rinnegato e un traditore. Ma, per esigenze di rappresentazione scenica, è pur sempre necessario apostrofarlo con lo pseudonimo già precedentemente attribuitogli, quando si allude a una sua precedente azione che l’ha visto protagonista con altro nome: come la compravendita dell’etera Pizionice, già memorizzata dallo spettatore, avvenuta tra Atene e Arpalò/Agén. In tal caso, nel secondo frammento, la contraddizione sarebbe soltanto apparente.

Non tutte le zone di ombra rimangono con ciò chiarite, ma confidiamo che il lettore, qualora condivida le nostre conclusioni, possa riavviare su coordinate più percorribili l’intero problema dei frammenti dell’*Agén*.

ENGLISH ABSTRACT

A novel interpretation of the two surviving fragments of the satyr-play Agen is proposed: the fragments must be traced back to two different stages of the play; the much-debated name Agen refers to Harpalus rather than Alexander.



KEYWORDS

Alexander – Harpalus.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ATENEIO 2001

Ateneo, *I deipnosophisti. I dotti a banchetto*, su progetto di Luciano Canfora, Roma, Salerno, 2001.

BERVE 1926

Helmut Berve, *Das Alexanderreich auf prosopographischer Grundlage*, 2, Beck, München, 1926.

BRACCESI 1977²

Lorenzo Braccesi, *Grecità adriatica*, Bologna, Pàtron, 1977².

CIPOLLA 2000

Paolo Cipolla, *La datazione del dramma satiresco Agen*, «Eikasmos», 11, 2000, pp. 135-154.

FARAGUNA 1992

Michele Faraguna, *Atene nell'età di Alessandro. Problemi politici, economici, finanziari*, Roma, Bardi, 1992.

FERONE 2004

Claudio Ferone, *Il IV secolo, Atene e l'Adriatico*, in *La pirateria nell'Adriatico antico*, «Hesperia», 19, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2004, pp. 31-48.

GERNET 1909

Louis Gernet, *L'approvisionnement d'Athènes en blé au V et au IV siècle*, Paris, Alcan, 1909.

GOUKOWSKY 1981

Paul Goukowsky, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre (336-270 av. J.-C.)*, 2, Nancy, Publications Université de Nancy, 1981.

KOTLINSKA 2005

A. Kotlinska, *Comment Alexandre et Python créaient le drame, c'est à dire ce que la littérature grecque soit à Harpale*, «Eos», 92, 2005, pp. 44-53.

MUSTI 2010

Domenico Musti, *Rifornimenti granarii in Grecia*, in *Dal Mediterraneo all'Europa. Conversazioni adriatiche*, «Hesperia», 25, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2010, pp. 107-125.

Doppioni e doppiezze: gli 'errori' dell'*Eunuchus*

Tra le scene iniziali dell'*Eunuchus* terenziano si colloca un breve dialogo tra il giovane Fedria e il servo Parmenone (vv. 208 sgg.): il padroncino, che è stato allontanato dalla cortigiana Taide, impegnata a ingraziarsi il soldato Trasone per riavere Panfila (una trovatella cresciuta insieme a lei e solo in seguito venduta al *miles*, che era comunque uno degli spasimanti di Taide), desidera recapitare il prima possibile alla sua amata i doni da lei precedentemente richiesti, ovvero un eunuco e una schiava etiope. Fedria affida questo incarico proprio a Parmenone e nei vv. 209 sgg. non smette di ripetere le topiche raccomandazioni, quelle che, talvolta, nel codice comico accompagnano e preannunziano, proprio per la loro insistenza, una missione disattesa o destinata al fallimento¹. Tra le varie esortazioni con cui il padroncino incalza il servo, peraltro infastidito dai dubbi di Fedria sulla sua competenza servile, vi è un preciso monito: *munus nostrum ornato verbis* (v. 214)². Il giovane sollecita l'eloquenza dello schiavo, poiché non basta soltanto il *munus* in sé ma occorre enfatizzarne l'efficacia attraverso la parola, l'unica che, con un controllato 'ornamento', può garantire nel tessuto comico, così come accade nella realtà giudiziaria, la sconfitta di un avversario (vv. 214-215 [...] *et istum aemulum, | quod poteris, ab ea pellito*). Il *verbum* è capace di cambiare il segno alle cose, di gestire e modificare gli effetti di un'azione, all'insegna di un principio di magnificazione e di amplificazione controllata.

Poco dopo, però, la commedia riserva proprio ciò che uno spettatore poteva già supporre: Parmenone in effetti non manterrà la promessa fatta al padroncino, ossia di portare a termine la consegna dei regali celermente e senza intoppi. Lo schiavo incontra Cherea, fratello di Fedria, che ha visto Panfila e se ne è subito innamorato follemente; il colpo di

¹ Non mancano paralleli plautini di questo motivo. Solo per citare qualche caso, si veda il sicofante del *Trinummus*, che, sebbene nel suo ingresso in scena sottolinei le molteplici raccomandazioni ricevute dall'uomo che lo ha assoldato (*Trin.* 853 sgg.), è destinato incredibilmente a soccombere davanti all'astuzia di Carmide; altro sconfitto predestinato è Lisidamo nella *Casina*, che pure non risparmia sollecitazioni e si prodiga in inutili macchinazioni; spassosa è, poi, la scena in cui Ballione nello *Pseudolus* raccomanda a uno schiavetto di sorvegliare attentamente il cuoco imbroglione (*Pseud.* 855 sgg.).

² Per il testo terenziano l'edizione di riferimento è quella di KAUER, LINDSAY, SKUTSCH 1958.

fulmine ha fatto precipitare il giovanotto nella condizione di *amans* ma lo ha anche gettato in uno stato di forte afflizione, perché il ragazzo ha perso le tracce della fanciulla, di cui ignora l'identità. Cherea fa il suo ingresso drammatico con un lamento di apertura, nel quale arriva a dichiarare di volere cancellare ogni donna dal suo animo e, dopo avere visto Panfila, di provare fastidio per le bellezze comuni, per le *cotidianae formae* (vv. 296-297)³. Incontrando Parmenone, allora, il giovane, agitato e scuro in volto, esorta immediatamente il servo ad aiutarlo nella ricerca della ragazza, maledicendo il suo parente Archidemide che, con le inutili chiacchiere su un suo processo, gli ha fatto perdere di vista la fanciulla. Cherea ricorda al servo che in qualche modo deve comportarsi da 'servo da commedia'; deve, in altri termini, sostenere il padroncino, spalleggiando tutti i suoi commerci amorosi, come d'altra parte Parmenone stesso in passato si è impegnato a fare. Ai vv. 308-309 Cherea menziona una vecchia promessa dello schiavo, con la quale quest'ultimo aveva invitato il giovanotto a procurarsi soltanto una donna da amare: a tutto il resto, infatti, avrebbe provveduto lui. Udendo le parole dell'*adulescens*, Parmenone comprende immediatamente che si tratta di Panfila e, pertanto, interrompe bruscamente le lamentele dell'innamorato, con un secco quanto altisonante *tricolon*: *Vidi novi scio quo abducta sit* (v. 350). Mantenendo fede all'impegno assunto con il giovane, il servo elabora, allora, il suo piano d'azione. A suggerirlo in realtà è lo stesso Cherea, che, mostrando invidia ad alta voce per l'eunuco che avrà il privilegio di stare in compagnia di Panfila, fa venire in mente a Parmenone l'idea di sostituirsi con l'eunuco, con il *senex mulier*. Lo schiavo decide, quindi, di effettuare una vera e propria sostituzione di identità, montando uno strano caso di 'simillimi da commedia': Cherea deve limitarsi a indossare gli abiti del vero eunuco e, in questo modo, diventerà già l'eunuco. Si tratta di un passaggio cruciale nell'economia dell'intreccio⁴, dato che la centralità del personaggio dell'eunuco, o meglio del falso eunuco, è sottolineata, in linea con il modello, proprio dal titolo della commedia⁵ (sebbene il commediografo si preoccupi già nel prologo di dichiarare che, al di là dell'*Eunuchus* menandro⁶,

³ L'*incipit* di Cherea avviene secondo uno schema collaudato per gli innamorati da commedia, perfettamente adeguato agli *adulescentes* (vd. FLURY 1968; PRESTON 1978; LIER 1978) ma cavalcato, secondo un'etica rovesciata, anche dai vecchi *amatores* (per una panoramica di questo tema vd. CONGA 1970 e BIANCO 2003). Sul linguaggio erotico di Terenzio pagine interessanti sono state scritte da MINARINI 1987, pp. 59-79, da BARSBY 1999a e, ancora, da MINARINI 2002.

⁴ Una centralità ribadita ancora recentemente da PADUANO 2005, p. 92.

⁵ Del resto, anche in Menandro la centralità del travestimento, capace di intercettare due storie (quella del giovanotto e quella dell'eunuco), dà conto della scelta del titolo (cfr. WHITEHORNE 1993, pp. 130-131).

⁶ Sui rapporti tra l'*Eunuchus* di Terenzio e la commedia menandrea la bibliografia è vasta e molto spesso condizionata dall'annoso problema della contaminazione tra i due modelli di rife-

egli ha 'contaminato' la vicenda anche con alcune soluzioni tratte dal *Colax* dello stesso Menandro⁷).

All'interno dell'*Eunuchus*, la commedia più fortunata di Terenzio⁸, sembra dunque prospettarsi un possibile schema comico del doppio, che si sviluppa, però, non sulla dialettica essere/apparire, ma secondo la forma convenzionale della finzione di identità⁹. Alla base vi è il travestimento, che, d'altra parte, costituisce un tema già di lungo corso¹⁰, sebbene molto più frequentemente relegato all'aiutante e non all'ingannatore: così nel *Poenulus*, nella *Casina*, nel *Trinummus*, nel *Persa*, nel *Miles*. Un precedente plautino di un soggetto protagonista che sceglie di spacciarsi per qualcun altro è rappresentato da *Curculio* nella commedia eponima, quando si presenta dal banchiere Licone sotto le vesti di un presunto liberto di Terapontigono. Come ha osservato Gianna Petrone, quello del *Curculio* è di certo un *unicum* che serve forse a spiegare la brevità della *pièce* ma che soprattutto è reso possibile dal fatto che il personaggio in questione, il parassita, sia un uomo libero, poiché nei confronti del travestimento degli uomini liberi si coagulano comprensibilmente specifiche riserve, le stesse che mettono in risalto gli scrupoli e la preoccupazione

rimento, *Eunuchus* e *Colax* (sulla contaminazione è d'obbligo il riferimento a FERRARINO 2003). Dalle analisi classiche di KNOCHÉ 1934-1936; DREXLER 1941; KLOTZ 1946; LUDWIG 1959 ai più recenti lavori di MINARINI 1987, pp. 29-58; LOWE 1983; LOWE 1997; BARSBY 1999; BROTHERS 2000, pp. 20-26 e LEFÈVRE 2003, si è spesso posto l'accento sugli elementi di novità di Terenzio (la cosiddetta 'originalità' a partire dai canonici criteri 'analitici' centrati, talora con meccanica evidenza, sulle contraddizioni e sulle ineguaglianze. Molta dibattuta è l'ipotesi che le aggiunte dal *Colax* menandro abbiano modificato in maniera ampia la struttura della commedia latina (così JACHMANN 1921). Al di là delle incongruenze e delle disorganicità, va sempre posta in primo piano la fisionomia artistica di Terenzio, secondo una logica capace di superare la prospettiva unidirezionale dell'originalità, perché, come sottolinea bene MINARINI 1987, p. 34: «Dietro la 'parole' c'è sempre sia una 'langue', sia una realtà esistenziale, culturale, sociale, e ogni scelta lessicale o stilistica ci riporta ogni volta a una diversa costellazione non solo linguistica, ma anche storica». È innegabile, inoltre, come ha ben sottolineato HAFFTER 1969, p. 26, che il rapporto tra Terenzio e i suoi originali debba essere inquadrato in una prospettiva più ampia, che tenga conto necessariamente anche degli stimoli della tradizione comica latina (molto interessante, in tal senso, lo studio di MANUWALD 2006), come peraltro lo stesso Terenzio sottolinea tanto nello stesso prologo dell'*Eunuchus* (vv. 25-26, dove si difende dalle accuse di 'furto' nei confronti di Plauto e Nevio) quanto nel prologo dell'*Andria* (vv. 18-21), dell'*Hecyra* (vv. 14-15), degli *Adelphoe* (vv. 7-11). Sui complessi rapporti tra Plauto e Terenzio vd., ancora, DUCKWORTH 1952, pp. 331-360 e CUPAIUOLO 1991, pp. 112-131. Per una panoramica bibliografica più ampia, mi limito a rinviare a CUPAIUOLO 1984 e, ancora, a CUPAIUOLO 1992 e 2006.

⁷ Sono i famosissimi vv. 30-33: *Colax Menandrist: in east parasitus Colax | et miles gloriofus: eas se non negat | personas transtulisse in Eunuchum suam | ex Graeca*.

⁸ HAFFTER 1969, p. 37 osserva, del resto, come il grande successo riscosso dall'*Eunuchus* (come ci informa la *Vita Terentii* 3, 33-34) sia da attribuire a una comicità sostanzialmente allineata alla palliata plautina; se si pensa allo sfortunato destino dell'*Hecyra*, appare «chiaro che cosa desiderava soprattutto vedere il grosso pubblico al tempo di Terenzio, esattamente come al tempo di Plauto».

⁹ Cfr. PETRONE 1991³, p. 190.

¹⁰ Per una breve rassegna sul tema del travestimento si veda WHITEHORNE 1993, che, peraltro, dedica un'attenzione specifica proprio all'*Eunuchus* terenziano.

della fanciulla del *Persa* ad essere coinvolta nell'inganno¹¹. Nell'*Eunuchus* Cherea, invece, pur essendo un uomo libero, esprime una disponibilità senza incertezze a passare per un altro e, anzi, il giovane si presenta subito sulla scena come un soggetto perfettamente adeguato a essere inserito all'interno dei meccanismi tipici dello scambio di identità¹².

Per assumere l'identità di un altro occorre, infatti, innanzitutto non essere più se stessi: nell'*Amphitruo* plautino Sosia, disorientato dall'incontro con Mercurio, crede di essersi smarrito da qualche parte e, privato della faccia¹³ e di ogni altra certezza, si avvia a cercare con sgomento una sua nuova identità¹⁴. Mercurio, del resto, per diventare Sosia, deve smettere di essere Mercurio, assumendo le sembianze e calzando i panni del servo. Cherea, dunque, non deve essere più Cherea: e in effetti il giovanotto, proprio poco prima della proposta di scambio da parte di Parmenone, aveva per l'appunto esplicitamente dichiarato di essere sperduto. La soddisfazione di questo tassello nella commedia terenziana passa attraverso la variabile dell'*amor*, che si pone comicamente come l'occasione più propizia per perdere il controllo di sé. Che l'amore folle per una fanciulla possa costituire un punto di partenza per la metamorfosi di un individuo è bene esemplificato, d'altronde, ancora dalla vicenda dell'*Amphitruo*, dove le mistificazioni divine sono originate dall'insana passione per Alcmena da parte di Giove, talmente invaghito della donna da progettare di sedurla con le fattezze di un altro. Come il Giove plautino, Cherea, fulminato dalla bellezza di Panfila, è disposto a tutto pur di stare con la ragazza, anche ad essere 'un altro'. Era stato del resto Fedria, poco prima, a sottolineare gli effetti devastanti dell'amore, capace di trasformare e rendere iriconoscibile un individuo (vv. 225-226): *Adeon homines in mutarier | ex amore ut non cognoscas eundem esse!* Il disorientamento e la perdita dell'identità di Cherea sono, dunque, un risvolto immediato del suo stato di *amans*. A Parmenone, che lo incontra poco dopo l'estatica visione della fanciulla e che gli chiede dove sia diretto, il giovane replica: *Egone? Nescio*

¹¹ Vd. ancora PETRONE 1991², p. 42.

¹² La disponibilità di Cherea a qualsiasi soluzione pur di ottenere la sua amata è espressa con una dichiarazione altisonante e 'giuridicamente' informata (vv. 319-320): *Ipsam hanc tu mihi vel vi vel clam vel precario | fac tradas: mea nil refert dum potiar modo*. «By force or stealth or entreaty», a legal phrase, expressing the three ways in which property can be improperly (*mala fide*) possessed (so Don.; cfr. CIL 1, 585.18: *quod neque ui neque clam neque precario possederit*). The legal reference of *precario* is to property held on sufferance from the rightful owner (Ulp. Dig. 43.26.2.3 *habere precario uidetur qui possessionem [...] adeptus est ex hac solummodo causa quod preces adhibuit et impetrauit*) (cfr. BARSBY 1999, p. 146). Un parallelo plautino della disponibilità di uomini liberi al travestimento è, inoltre, quello di Pleusicle nel *Miles gloriosus*, che assume i panni di un marinaio per riprendersi l'amata Filocomasio.

¹³ Riflette su questo aspetto comico PETRONE 2009, pp. 91-99.

¹⁴ Su questo argomento la bibliografia è davvero imponente; per comodità mi limito a rinviare al bel saggio di Maurizio Bettini, *Sosia e il suo sosia: pensare il "doppio" a Roma* in ONIGA 1991.

hercle, | neque unde eam neque quorum eam: ita prorsu' sum oblitus mei (vv. 305-306)¹⁵. L'amore lo ha svuotato, facendogli smarrire anche l'orientamento nello spazio e rendendolo idoneo a una metamorfosi di identità: nelle commedie dell'equivoco il senso dello smarrimento, del resto, rappresenta un tassello-chiave per la tessitura della trama, perché è proprio sulle ambivalenze, sulla follia¹⁶ e sulla confusione, tanto di chi è protagonista quanto dei vari attori della vicenda, che si realizzano battute e sketch umoristici. Ne sono un perfetto esempio le varie azioni che reggono i *Menaechmi* plautini, all'interno dei quali l'equivoco costituisce il filo conduttore. Cherea non sa più di essere Cherea (*sum oblitus mei*) e dunque è già potenzialmente destinato ad interpretare un nuovo ruolo.

D'altra parte il giovane, al di là della crisi dell'*io* determinata dall'innamoramento, appare 'di per sé' più che adatto a calzare i panni dell'eunuco. È Parmenone a chiarire questo aspetto: il servo precisa innanzitutto che Cherea non è conosciuto da nessuna delle donne della casa in cui si trova Panfila; nessuna di esse lo ha mai visto e nessuna sa chi egli sia (v. 374). Si tratta di una condizione quasi paradossale, considerata la familiarità del fratello Fedria con Taide, ma necessaria per rispondere all'esigenza dell'*anonimato* dell'imbroglione, con cui da sempre la commedia strutturalmente si misura allorché deve mettere in scena una finzione di identità: si vedano, solo per citare qualche caso, gli esempi di Arpace nello *Pseudolus* o di Pleusicle nel *Miles* plautini. Ma Cherea, soprattutto, come evidenzia Parmenone, ha le medesime caratteristiche dell'eunuco: *praeterea forma et aetas ipsast facile ut pro eunucho probes* (v. 375). *Forma* ed *aetas* rendono, infatti, il ragazzo idoneo a essere considerato un eunuco¹⁷. In altri termini, dalle parole del servo emerge un tratto di 'similarità' capace di agevolare lo scambio di persona e di garantirne i risultati. Cherea può farsi passare agevolmente per eunuco (*pro eunucho probes*)¹⁸ perché possiede già qualità da eunuco. Questa battuta lascia intuire una fondamentale somiglianza tra i due personaggi, che in realtà, come avremo modo di chiarire, non c'è affatto: alla regia del servo, infatti, non occorre tanto lavorare sulla gemellarità dei due soggetti quanto valutare le credenziali di Cherea per ricoprire il ruolo

¹⁵ Sulla possibilità che questa battuta fosse già in Menandro vd. BARSBY 1999, pp. 143-144.

¹⁶ Donato I 335 si preoccupa di precisare, semplificando un po' troppo, il senso della battuta, chiarendo che *oblitus mei* equivale a *insanus*.

¹⁷ In modo cursorio, si può osservare come nel racconto mitologico che riguarda il travestimento femminile di Achille sia espressamente sottolineata la giovane età e la bellezza dell'eroe, con le quali si garantisce la credibilità della finzione.

¹⁸ L'espressione latina rende bene l'idea dello scambio, di una trasformazione che però si compie soltanto attraverso la finzione e non mediante una vera e propria metamorfosi. Riflette già su questa espressione Donato I 352.

lo assegnato. Vi è in altri termini una perfetta sovrapposizione tra una *struttura ad equivoco* e una *struttura ad inganno*. La nuova assunzione di identità di Cherea avverrà, prima di ogni cosa, con l'imbroglione. Nella progettazione di questa subcommedia dei *simillimi* compaiono difatti due verbi strategici, all'interno delle direttive impartite da Parmenone: *duco* e *dico* (v. 371 *pro illo te ducam*. [...] *Te esse illum dicam*). La prima persona singolare mette in risalto il ruolo centrale, da regista, del servo, perché è affidato a lui il compito della sostituzione, che avverrà tanto sul versante dell'azione quanto soprattutto sul piano della 'parola' (*dicam*). Sebbene Cherea sia giovane e bello come un eunuco, in fin dei conti la sua metamorfosi in un altro si compirà per semplice effetto del *verbum* dello schiavo, che mentirà sulla vera identità del giovane. Gli dèi dell'*Amphitruo* possono cambiare i loro stessi connotati e assumere un nuovo volto, nell'*Eunuchus* il cambiamento di persona, invece, sarà celebrato dai sortilegi della menzogna servile¹⁹.

La gestione e l'allestimento della scena, dunque, sono affidati, almeno per il momento²⁰, a Parmenone, secondo una tradizione comica collaudata che consegna, con poche smentite, all'intelligenza del *servus* il compito di architettare e portare avanti la *fallacia*. Il ruolo dello schiavo è ribadito, peraltro, dalla successiva richiesta di Cherea, che, dopo avere approvato il piano di inganno propostogli e averlo elogiato come uno dei migliori mai elaborati (v. 376), sollecita Parmenone ad affrettare i preparativi della sua prossima metamorfosi (v. 377): *Age eamus intro nunciam: orna me abduc quantum potest*. Con questo imperativo si attribuisce al servo strategia e pratica dell'imbroglione. Fedria, nel passaggio da cui siamo partiti in questa indagine, sempre con un imperativo, aveva invitato Parmenone ad *ornare verbis* (v. 214) il dono da consegnare a Taide, qui, invece, con una sorta di riecheggiamento deformato, allo stesso schiavo è richiesto di *ornare* un personaggio e di mutarne la 'fisionomia drammatica': Cherea sottolinea di essere lui stesso a dover essere travestito dal servo. Si ha un vero e proprio spostamento drammatico rispetto allo schema di inganno plautino, poiché, in una sorta di sistema circolare, il beneficiario dell'imbroglione ne diventa anche in qualche modo intestatario, mostrando una determinazione molto spesso assente negli *adulescentes* del Sarsinate.

Orno si rivela un termine chiave per iniziare a rileggere i meccanismi di tutta la vicenda. In equilibrio tra categorie retoriche ed estetiche

¹⁹ Nel teatro plautino una *comedy of errors* fondata sulla parola è, in maniera esemplare, quella che si celebra nel *Miles gloriosus*, dove Filocomasio assume i panni di una pseudo-gemella e riesce, con abilità retorica, a confondere i piani di realtà e menzogna e a convincere Sceledro di non aver visto ciò che ha visto; a tal proposito vd. GUASTELLA 2003 e BIANCO 2004.

²⁰ Sulla figura 'eroica' di Parmenone e sul suo puntuale rovesciamento da *servus callidus* a *stultus* torneremo più avanti: pagine interessanti al riguardo sono scritte da PADUANO 2012, pp. 16-20.

ornare equivale proprio a modificare una realtà, allo scopo di ottenere precisi risultati²¹. Parmenone, però, non mette in gioco l'*ornatus orationis* prescrittogli da Fedria, ma si prepara a 'ornare' materialmente quello stesso *munus*, ovvero a riscriverne le caratteristiche: si passa così dal vero al finto Eunuco. In *ornare* si intravede la magia della trasformazione, quella che regola doppiezze e doppioni, e che non a caso è strettamente connessa con gli schemi scenici delle commedie dell'equivoco.

Nell'*Amphitruo* plautino la rappresentazione più immediata dell'*error* e della confusione tra personaggi divini e umani si snoda in prima battuta proprio attorno all'*ornatus* di Mercurio (vv. 116-119):

*Nunc ne hunc ornatum vos meum admiremini,
quod ego huc processi sic cum servili schema:
veterem atque antiquam rem novam ad vos proferam,
propterea ornatus in novom incessi modum.*

Mercurio, che non ha esitato a rivelare da subito il suo nome al pubblico (v. 19), coglie la palese meraviglia degli spettatori per il suo insolito vestito, che però è strettamente legato alla stessa operazione che il poeta sta mettendo in atto, nel momento in cui opera la riscrittura da tragedia a commedia²². Mercurio ha un abbigliamento inedito (*novom*), indossa i panni di uno schiavo: ed è in questo modo che avviene la necessaria appropriazione dell'identità di Sosia. «Il mutamento si compie direttamente sulla scena ed è innanzitutto presentato attraverso l'abbigliamento di Mercurio, *ornatus servile*»²³. Cherea, allo stesso modo, indossando le vesti variopinte dell'eunuco, assume una nuova identità.

La meraviglia che accompagna lo spettatore plautino è la medesima che coglie più avanti nell'*Eunuchus* il giovane Antifone, che, scorgendo l'amico, si sorprende per il modo in cui si è combinato (v. 546 *qui hic ornatus?*). Prima ancora o in alternativa alla rassomiglianza, l'*ornatus* si pone come uno strumento privilegiato per il cambiamento d'aspetto. La sostituzione del personaggio avviene attraverso la sostituzione del vestito, in una sorta di metonimia teatrale in cui l'abito è il personaggio. Senza volere scomodare le grandi categorizzazioni del teatro romano che si fondano, almeno in senso etimologico, proprio sulla distinzione

²¹ Sulle diverse accezioni di *orno*, da cui appunto derivano composti con diversa direzione semantica (come *adorno* e *suborno*) cfr. *Th.l.L.* s.v. *orno*.

²² Su questi aspetti dell'*Amphitruo* e sul complesso equilibrio tra tragedia e commedia all'interno degli intrecci plautini, dove la comicità si costruisce spesso proprio grazie agli effetti paratragici, cfr. BIANCO 2007. Con specifico riferimento alla presenza di elementi patetici all'interno del teatro terenziano vd. BIANCO 2009. Sul rapporto speciale tra serio e comico all'interno della commedia di Terenzio belle pagine sono state scritte da RICOTTILLI 2003.

²³ Così PETRONE 1991², p. 159.

dell'abbigliamento, è chiaro comunque come anche nel teatro terenziano non manchi la consapevolezza di legare materia e forma, secondo categorie estetiche, che sono di stile e di indumento insieme. È così che nell'*Hecyra* Ambivio Turpione può presentarsi in scena, affermando di venire *ornatu prologi* (v. 8): al di là dell'esistenza o meno di un abito specifico per chi recitava la parte del prologo²⁴, è interessante notare come il linguaggio del costume possa diventare segno di una diversa caratterizzazione dei vari segmenti drammatici.

Cherea, dunque, è pronto per il mascheramento, ma Parmenone, inaspettatamente, non si rivela all'altezza dei suoi omologhi plautini e, proprio quando si tratta di passare all'opera, esibisce sorprendenti segni di debolezza. Il servo, constatando l'intraprendenza del giovane, precisa di avere scherzato (v. 378 *iocabar*), si mostra riluttante e viene, infine, spinto a forza in casa dal ragazzo (vv. 378-379). Parmenone si rivela un *bungling slave*²⁵ e, preso atto dell'ostinazione di Cherea e vistosi costretto all'azione, chiede anzi al padroncino di volere ricevere un ordine espresso al riguardo (v. 389 *iubesne?*), in modo da essere obbligato a seguire l'*auctoritas*.

E mentre il servo *architectus* tradizionale scavalca con le sue trame la gerarchia sociale, essa qui è più che mai ribadita: [...] si ha infrazione del monopolio servile sull'astuzia, stavolta non perché la manipolazione intellettuale venga esercitata da più parti, ma perché, esercitata dalla parte tradizionale, ne viene divisa la responsabilità, togliendo l'*adulescens* dalla posizione di beneficiario passivo dell'azione²⁶.

Lo svuotamento dell'eroe comico viene, dunque, controbilanciato dalla sicurezza del giovanotto, che diventa responsabile in prima persona della sua 'mutazione' per amore.

Operato il travestimento, la micro-commedia dei *simillimi* procede, quindi, secondo le modalità tipiche della scrittura terenziana, la quale molto spesso si organizza attorno ad un processo raffinato, che gioca con i *topoi* della tradizione, li evoca e poi li sovverte²⁷. Se nell'*Hecyra*, come ha mostrato bene Mario Lentano²⁸, la *comedy of errors* si sviluppa su

²⁴ Di questo avviso SAUNDERS 1909, pp. 28 sgg. Di diversa opinione BERTINI 2006³, p. 601, che, sulla base di alcuni passi plautini, nega la presenza di un abito specifico per il personaggio prologante: è possibile ipotizzare un costume differente solo per i casi in cui a recitare nei panni del prologo fosse un personaggio poi impegnato nella trama della commedia.

²⁵ La definizione è di LEFÈVRE 2003, p. 153.

²⁶ Cfr. PADUANO 2012, p. 18.

²⁷ Un'ottima riflessione in tal senso è quella di LENTANO 2010, p. 91.

²⁸ Ancora LENTANO 2010, p. 99.

un errore di tipo *cognitivo* di cui cadono vittime i personaggi²⁹, nell'*Eunuchus*, invece, in linea con le 'commedie con realtà duplicata' (vera o presunta) di marchio plautino, Terenzio può riattivare e, conseguentemente, variare proprio alcuni degli ingredienti caratteristici del codice drammatico relativo al doppio³⁰.

Una scena centrale è rappresentata dall'incontro tra Antifone e Cherea³¹, dopo che quest'ultimo è appena uscito dalla casa di Taide, dove si trova Panfila. Si tratta di un momento fondamentale, perché è sostanzialmente quello in cui viene narrata la commedia dell'equivoco. Cherea spiega all'amico, meravigliato per il suo aspetto insolito e per il suo ritardo al loro appuntamento, la faccenda del travestimento, illustrando l'idea di Parmenone di scambiarlo per l'eunuco. *Pro eunuchon?* ribatte Antifone, che ancora non comprende il senso di questa operazione. La risposta di Cherea è all'insegna di un linguaggio retoricamente ricercato: era, questo, infatti l'unico modo per stare con Panfila (vv. 575-577):

CH. [...] *Num parva causa aut prava ratio? Traditus sum*
[mulieri.
Illa ilico ubi me accepit, laeta vero ad se abducit domum;
[commendat virginem.
 AN. *Quoi? Tibine?*
 CH. *Mihi.*
 AN. *Satis tuto tamen?*

²⁹ Ma su questo aspetto vd. anche CUPAIUOLO 1991, pp. 19 sgg. e RICOTTILLI 2005, che, attraverso l'analisi specifica di *Hec.* 84-114, mostra come Terenzio orienti il pubblico verso una diffidenza e una demolizione di alcuni diffusi pregiudizi, drammatici e culturali. Al 'fraitendimento', come caratteristica comune a Plauto e Terenzio, faceva già cenno DUCKWORTH 1952, p. 140.

³⁰ La sostituzione del personaggio avviene, dunque, attraverso la sostituzione del vestito, sulla falsariga dello stesso procedimento attraverso cui si presentano in scena i *simillimi* plautini: nell'*Eunuchus* il giovane diventa, appunto, l'eunuco nel momento in cui indossa il suo abito variopinto. Va rilevato, però, che l'eunuco (il vero eunuco) è comunque di per sé un elemento 'doppio' all'interno della commedia, perché è il doppio regalo indirizzato a Taide: il soldato Trasone le ha regalato una fanciulla (ovvero Panfila, condotta da Gnatone), Fedria invece un eunuco, oltre a una schiava etiope (vv. 352 sgg.). L'eunuco, seppure richiesto dalla donna, in effetti si presenta già come un pessimo 'doppione', un deteriore equivalente della bella ragazza. Cherea non mancherà di rimarcare la differenza tra il volto straordinario della ragazza e il *senem mulierem* (v. 357). È vero, inoltre, che, in una sorta di gioco di specchi che tende a moltiplicare le simmetrie, l'equivalenza Panfila/Eunuco più tardi diventa espressamente, ancora prima del travestimento, Panfila/Fedria. Teorico di questa equivalenza è Gnatone, che, ai vv. 439-445, propone a Trasone di utilizzare la serva come corrispettivo del giovane Fedria, in modo da controbattere a Taide: *Par pro pari (id ut ne fiat haec res solast remedio: | ubi nominabit Phaedriam, tu Pamphilam | continuo; siquando illa dicet "Phaedriam | intro mittamur comissatum", Pamphilam | cantatum provocemu; si laudabit haec | illiu' formam, tu huiu' contra. Denique | par pro pari referto quod eam mordeat)*. Lo stesso Trasone, con evidente tono ironico, sottolinea ancora, subito dopo, a Parmenone la simmetria dei due doni, esclamando sarcasticamente come Panfila e l'eunuco siano regali simili (v. 468 *dona similia*): un modo per evidenziare una corrispondenza di gesto e funzione ma una totale distanza di 'qualità'.

³¹ Sulle novità terenziane intorno a questo dialogo vd. JACHMANN 1921 e HAFFTER 1969.

Agevolato dalla rifrazione prodotta dal gioco fonico, il passaggio si costruisce attorno all'uso dei pronomi personali. Cherea dice *me*, intendendo l'*altro*, e suscita l'attesa reazione di Antifone, che dice *tibi* e si riferisce proprio all'amico. E naturalmente Cherea, a questo punto, non può che concludere con un orgoglioso *mihi*, drammaticamente forte, perché avvalorato dal fatto che sulla scena in quel momento Cherea è *tuttora* l'eunuco e non ha ancora dismesso i panni dell'imbroglio. Dalla sorpresa di Antifone per l'*ornatus* curioso dell'amico si passa alla fiera rivendicazione dell'appropriazione di identità, con cui Cherea sottolinea che senza quell'*io/eunuco* egli non avrebbe ottenuto il risultato desiderato.

C'è un umorismo anfibologico che si situa tra il livello linguistico e quello extralinguistico³². Non è un caso che lo sketch si concluda con l'ennesimo interrogativo di Antifone: *Satis tuto tamen?* Il giovane non esclama (come molti traduttori per comodità rendono la battuta) ma pone una domanda sottilmente carica di ironia, con la quale sembra allinearsi alla medesima prospettiva dell'amico Cherea, riconoscendolo da un lato proprio come 'eunuco' (cui chiede, pertanto, conferma della sua successiva condotta) e dall'altro come *amans* (motivo per cui Panfila sarebbe davvero nelle mani comicamente 'giuste', ovvero in quelle di chi è innamorato follemente di lei)³³. È in tal senso che si spiega la presenza di *tamen*³⁴ in questa domanda, con il quale si finisce appunto per confermare l'identità di 'eunuco' e, al contempo, per intendere esattamente il contrario rispetto a quanto richiesto: Antifone sta, in pratica, chiedendo se Panfila sia stata effettivamente al sicuro, lasciando intendere molto bene, al contempo, che si tratti di una faccenda quasi incredibile per l'amico. La domanda è ironica ma non retorica, perché Antifone vuole sapere, in qualche modo, se nel seguito della vicenda Cherea sia stato 'Cherea o l'eunuco'. *Tamen* attiva il seguito della narrazione, nel segno di una curiosità, comunque, sarcasticamente già soddisfatta. E Cherea, del resto, risponde puntualmente alla richiesta di Antifone (vv. 578-580):

Mi raccomanda di non farla avvicinare da alcun uomo, mi ordina di non allontanarmi da lei (*mihi ne abscedam imperat*); di restare solo

³² Un contributo, ancora utile, su alcune indicazioni sceniche relative alla possibile messinscena dell'*Eunuchus* è quello di POCIÑA, LÓPEZ 1979. Più recentemente si vedano le osservazioni di FRANGOULIDIS 1994.

³³ Il doppio senso della battuta consiste proprio nel fatto «che la ragazza sia stata *affidata* a quello che, oltre a essere esattamente il contrario di un eunuco, ne è anche innamorato pazzo [...]»: Panfila si trova in *tutti* i sensi in buone mani!» (vd. BERTINI 2006², p. 383).

³⁴ La presenza di questo *tamen* non era passata inosservata all'occhio attento di Donato I 394, che, preplesso sul senso preciso da attribuire alla battuta, annotava ingenuamente: *Quid hic facit 'tamen'? Utrum hoc dicit: etsi feretri, tamen satis tuto agit? AN: Etsi Chaeraeae, satis tuto tamen, quia nullus accedet alius?* Sulla *vis comica* di questo passaggio si vedano le considerazioni di LEFÈVRE 2003, pp. 104-106.

con lei nelle stanze interne. Annuisco, con lo sguardo modestamente rivolto a terra”.

Per mezzo delle battute equivoche di sapore plautino³⁵, le raccomandazioni per proteggere l'integrità della fanciulla si rivelano lo strumento migliore per una minaccia: il ragazzo, in effetti, si limiterà a fare quanto gli è stato ordinato e con lui Panfila sarà 'al sicuro'.

Subito dopo, il racconto di Cherea ad Antifone si arricchisce ancora di un particolare davvero interessante (vv. 583-589):

*Dum adparatur, virgo in conclavi sedet
suspectans tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec, Iovem
quo pacto Danaae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum.
Egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilem luserat
iam olim ille ludum, inpendio magis animu' gaudebat mihi,
deum sese in hominem convortisse atque in alienas tegulas
venisse clanculum per inpluvium fucum factum mulieri.*

Durante i preparativi la ragazza si è soffermata a guardare una scena dipinta³⁶, in cui è rappresentato Giove, che per possedere Danae, di cui si era invaghito, si è trasformato in pioggia dorata, riuscendo a entrare dal tetto nella stanza in cui la donna era stata rinchiusa dal padre Acrisio³⁷. Cherea rimane colpito dal *ludus*³⁸ del dio, sia perché si tratta di un inganno del tutto simile (*consimilem*) al suo, sia perché egli, in questo modo, trova conforto in un precedente erotico (*iam olim*) tanto illustre. La conclusione del giovanotto, infatti, è stringente: se lo ha fatto Giove, «colui che scuote gli alti templi del cielo»³⁹, perché non

³⁵ Riguardo all'umorismo di sapore plautino presente in molti passaggi terenziani, BEARE [1964²] 2002, p. 127, opportunamente annota: «Non dobbiamo esagerare la differenza tra Plauto e Terenzio; c'è un sacco di moralismo in Plauto (e.g. nel *Trinummus* e nei *Captivi*) e c'è un sacco di tranquillo umorismo in Terenzio (e.g. nel *Phormio* e negli *Adelphoe*); e tanto il moralismo quanto l'umorismo sono pensati per essere goduti».

³⁶ Le scene dipinte sono un tipico ingrediente della comicità plautina, spesso impiegato come glossa umoristica dell'azione in atto: vd., a titolo di esempio, le occorrenze di *Capt.* 998-999; *Most.* 832; *Men.* 143-144; *Merc.* 315. In Terenzio troviamo, invece, quest'unica occorrenza. Un vecchio ma ancora valido studio di insieme di questi passaggi è quello di KNAPP 1917, che, a proposito dell'*Eunuchus*, sottolinea come questa scena sia concepita in stretta connessione con l'azione inscenata: «The passage in the *Eunuchus* helps the play wonderfully; it is a sophistical extenuation, by an appeal to the example set by Jupiter himself, of the wrong done by Chaerea adulescens to the girl, a *civis attica*» (p. 156).

³⁷ Va notato che un riferimento al mito di Zeus e Danae si trovava già nella *Samia* (vv. 590-598) di Menandro.

³⁸ *Ludo* e *ludus* sono impiegati in modo privilegiato all'interno di un contesto erotico, in continuità con quanto Parmenone aveva affermato al v. 373: *Cibum una capias, adsis tangas ludo ad* *propter dormias* (vd. MALTBY 2007, p. 152).

³⁹ In questa battuta si coglie verosimilmente un intento parodico nei confronti della tragedia enniana (cfr. GOLDBERG 1986, p. 209). Per altri echi enniani in questo passaggio vd. KARAKASIS 2005.

dovrebbe farlo un *homuncio* (v. 591)?⁴⁰ Per il vocabolario dell'inganno, Terenzio si serve anche di un'espressione di tipo proverbiale non molto frequente⁴¹, *fucum facere*, che viene gestita, però, all'interno di una croma dell'inganno davvero attenta, dove alla base si trova sempre l'annebbiamento della vista: *fucum facere*⁴² equivale difatti a "ingannare", nel senso concreto di "gettare polvere colorata negli occhi"⁴³. Colpisce, invece, che al v. 588 si faccia riferimento ad una trasformazione di Giove in uomo (*in hominem convertisse*), visto che si tratta di un tassello narrativo non comune nel panorama mitologico di Danae⁴⁴: una variazione comica che non stupirebbe in Plauto (i cui testi sono sempre arricchiti da citazioni mitologiche 'imprecise', da 'sviste', da 'riscritture funzionali') ma che sorprende nel panorama scrupoloso dell'opera terenziana. La singolarità di questa *ekphrasis* non è sfuggita, peraltro, neanche a Donato⁴⁵, che ne ha tentato una spiegazione, suggerendo due ipotesi: si potrebbe supporre che vi siano state due pitture accostate, nelle quali fossero rappresentate in maniera distinta Giove e la pioggia d'oro (ma questa soluzione di Donato lascia davvero perplessi, tanto per l'ingenuità del ragionamento quanto, soprattutto, perché continua a non essere utile affatto per interpretare il passo); oppure la seconda ipotesi è quella che vede nel termine *hominem* non tanto un riferimento diretto alla forma umana, quanto una metafora del comportamento umano, caratterizzato, appunto, da *hominis audaciam et flagitia* (ma anche questa osservazione, benché più lineare, non appare immediatamente condivisibile)⁴⁶. Ha senz'altro ragione Donato, invece, quando sottolinea che le incongruenze di Cherea siano tutte da attribuire alla sua forte caratterizzazione comica (*satis comico caractere locutus est*). Nell'ottica filologicamente rigorosa di Terenzio questo lieve ritocco⁴⁷

⁴⁰ ZANETTO 1999, p. 121, osserva che «nella letteratura antica chi sta per vivere un'avventura o un'intensa emozione, spesso la 'vede' rappresentata simbolicamente in una immagine, che ha valore – a seconda dei casi – di ammonimento o di incitamento». Sull'idea di un 'contagio mimetico' e sulle ansie dei romani sugli effetti provocati dalle opere d'arte vd. l'ampio lavoro di GERMANY 2008.

⁴¹ Cfr. OTTO 1890, p. 148 e LEFÈVRE 2003, p. 134.

⁴² Forse la battuta potrebbe nascondere un gioco ambiguo tra l'espressione proverbiale e il riecheggiamento del termine *fucus* (fucò), con il quale si potrebbe anche alludere garbatamente allo schema erotico tanto di Giove quanto di Cherea e all'idea stessa di un rapporto fecondo, come in effetti è stato quello di Giove.

⁴³ Cfr. OLD s.v. *focus*.

⁴⁴ ESCHER, in PAULY-WISSOWA, IV, 1901, cc. 2084-2086, s.v. Una riflessione sulla fortuna delle metamorfosi di Giove all'interno dei testi poetici è in BISANTI 2012.

⁴⁵ Cfr. Donato I 397.

⁴⁶ Secondo BARSBY 1999, p. 197, si tratterebbe, comunque, di una variante del mito, attestata da alcune pitture pompeiane tarde, che potrebbero essere il riflesso di una tradizione precedente. BROTHERS 2000, *ad loc.* si limita, più prudentemente, a notare, come gli altri commentatori, l'eccezionalità di questa trasformazione umana di Giove nel mito di Danae.

⁴⁷ Dal canto suo, GERMANY 2008, p. 186, spiega questa singolarità terenziana come una 'ca-

alla vicenda di Giove e Danae non è improbabile, peraltro, che abbia a fondamento una spiegazione squisitamente teatrale: si tenta di realizzare, in qualche maniera, uno spostamento allusivo su un altro paradigma mitico, ovvero quello della metamorfosi 'umana' di Giove, che assume le sembianze di Anfitrione per possedere Alcmena. D'altra parte la contiguità della materia tra la vicenda trattata nell'*Amphitruo* di Plauto e la micro-commedia dello scambio nell'*Eunuchus* agevola allo spettatore (ieri) quanto al lettore (oggi) il passaggio interdiscorsivo da un mito all'altro⁴⁸. Come ha ben chiarito Mario Lentano⁴⁹, Terenzio nelle sue commedie non esita talora a fornire informazioni 'parziali', la cui lettura è poi favorita ed equilibrata dall'enciclopedia comica del pubblico e degli stessi protagonisti. L'antropomorfismo divino si pone, dunque, come una chiave possibile per attivare un congegno di lettura e interpretazione di tipo interdrammatico. L'interesse esegetico per questo passaggio dell'*Eunuchus*, d'altronde, non è immotivato, se si considera che i riferimenti mitologici, molto frequenti nei testi plautini, siano davvero esigui nelle commedie terenziane e soprattutto siano spesso ridotti a semplici battute⁵⁰, a differenza del racconto di Giove e Danae che nell'*Eunuchus* occupa una posizione insolitamente più articolata.

Nell'*Eunuchus*, e in particolare nella scena del travestimento, si produce, per certi versi, una relazione tridimensionale, in equilibrio tra la tradizione teatrale (con il suo bagaglio di *topoi* e situazioni), l'educazione drammatica del pubblico e gli interventi di ripresa e variazione di Terenzio. La scrittura terenziana, favorita dalla consapevolezza di alcuni esiti scenici da parte del suo spettatore, mostra di saper esplorare le opportunità strutturali della commedia dell'equivoco, di saperne recuperare gli effetti e soprattutto di saper intervenire originalmente sugli schemi di partenza. È in questa direzione che procede l'insistenza sulla perdita dell'identità di Cherea, che, come abbiamo osservato, palesa dubbi su di sé opportunamente prima (si veda ancora il v. 306) della sua trasformazione in eunuco. Ma il giovane, in realtà, si spinge ancora

tecresi mitologica': «I emphasize that these are not two discrete frames representing different points in time, like a cartoon strip, nor yet a jumbling of two moments in a single frame, neither of which would be unexampled in the mythological paintings from Pompeii, but rather a mythological *catathresis*, where the dominant version plays out as usual and the alternative version sits idly by and spectates».

⁴⁸ Questo controllato gioco di innesti e confusione costituisce, del resto, lo strumento drammatico che alimenta spesso il dinamismo espressivo plautino e che avrà lungo corso nel panorama letterario: ne diverranno una perfetta sintesi, ad esempio, le strampalate citazioni di Trimalchione nel *Satyricon* petroniano.

⁴⁹ Vd. LENTANO 2009 e ancora LENTANO 2010.

⁵⁰ Un'osservazione analoga in BARSBY 1999, p. 196, che riporta, a conforto della sua analisi, le battute di *An.* 194 (in cui Davo sfoggia un riferimento colto al mito di Edipo) e *Heaut.* 1036 (dove si cita la nascita di Minerva dalla testa di Giove).

più avanti, giungendo ad affermazioni quasi paradossali, dopo essere uscito dalla casa dell'amata (vv. 553-556):

*Sed neminemne curiosum intervenire nunc mihi
qui me sequatur quoquo eam, rogitando obtundat enicet
quid gestiam aut quid laetu' sim, quo pergam, unde emergam, ubi siem
vestitum hunc nanctu', quid mi quaeram, sanu' sim anne insaniam!*

Cherea si pone come uno spettatore impaziente: conosce le conseguenze dell'equivoco e le attende con ansia. Questo passaggio, all'interno di un dialogo da più parti indicato come creazione terenziana⁵¹, rappresenta un compendio illuminante delle battute topiche sui 'doppioni' comici: sembra proprio di sentire l'eco nitida di alcuni sketch plautini dei *Menaechmi*, costruiti intorno allo scambio o alla presunta follia dell'interlocutore⁵². Cherea è un *doppio* e, come a dare più credibilità al suo ruolo, rivendica per sé, in modo metadrammatico⁵³, tutti i *loci communes* che gli competono nella nuova veste; il giovane, anzi, esige che la sua commedia degli 'errori' si celebri fino in fondo, arrivando perfino a pretendere di incontrare uno scocciatore ostinato che gli ponga tutti gli interrogativi di maniera («perché gesticolo», «perché sono contento», «dove vado», «da dove vengo», «dove ho preso questo vestito», «cosa cerco», «sono sano di mente o folle»). La riflessione del ragazzo, ancora una volta, recupera in chiave metateatrale delle tessere fondamentali per la messinscena del fraintendimento⁵⁴. Mi pare che si presti perfettamente a inquadrare questo passaggio quanto Lentano ha affermato a proposito dell'*Andria*:

Si potrebbe affermare che i personaggi terenziani sembrano personaggi "che hanno letto Plauto": sono personaggi di secondo grado, figure metaletterarie, come in fondo succede nella storia della letteratura, che più volte non nasconde, anzi esibisce la propria natura di *Nachliteratur*, di letteratura sulla letteratura, una sorta di scrittura *au second degré*⁵⁵.

⁵¹ Vd. *infra* n. 56.

⁵² Riguardo ad alcuni aspetti legati al motivo della follia nei *Menaechmi* vd. DI BENEDETTO 1999, pp. 63-77 e, più recentemente, l'indagine di FANTHAM 2007.

⁵³ Ulteriori aspetti metateatrali intorno alla figura di Cherea sono indagati da FRANGOULIDIS 1993. Più in generale sul metateatro in Terenzio, presso cui si ritrova una minore propensione di Plauto a rompere l'illusione scenica (come già notava HAFETER 1969, pp. 52-55) e un umorismo più raffinato, vd. KNORR 2007.

⁵⁴ Alla luce di questa analisi, non mi pare del tutto condivisibile la considerazione di WHITEHORNE 1993, p. 124, secondo cui «this change too probably had little effect upon the disguise episode».

⁵⁵ Così LENTANO 2009, p. 61, il quale, in un'analisi pienamente condivisibile, aggiunge ancora che, se i personaggi terenziani sembrano avere letto Plauto, «gli spettatori terenziani sono

E, d'altra parte, Cherea verrà presto accontentato, incontrando subito dopo Antifone che, per inverare la profezia teatrale dell'amico, esordisce in perfetta linea con il copione già scritto per l'occasione (vv. 558-560)⁵⁶:

*Chaerea, quid est quod sic gestis? Quid sibi hic vestitu' quaerit?
Quid est quod laetus es? Quid tibi vis? Satine sanu's? Quid me adspectas?
Quid taces?*

Antifone, che già nel nome porta scritta la propria vocazione al ruolo di 'spalla', recita esattamente la parte concepita poco prima dal suo amico e, in questo modo, mette in chiaro le coordinate interpretative della scena. Cherea, a questo punto, si dice, quasi incredibilmente, del tutto soddisfatto (vv. 560-561): la sua microcommedia del travestimento, infatti, ha avuto il corso sperato.

Sempre a partire dall'incontro tra Cherea e Antifone, peraltro, è possibile approfondire ancora un altro aspetto legato all'equivoco messo in scena nell'*Eunuchus*. Tra il giovane e il vero eunuco si realizza una 'asimmetria inversa', con la quale si marca in maniera netta la differenza, fisica innanzitutto, tra i due personaggi. Questa insolita disfunzione drammatica rappresenta, in ultima istanza, un meccanismo raffinato per prospettare nella trama comica un sorprendente recupero 'intellettualistico' del motivo dei *simillimi* e per avviarlo verso scenari inattesi e ardit. Cherea e l'eunuco sono molto diversi, il primo è bello e giovane, il secondo vecchio e brutto; nondimeno, come evidenzia Parmenone, il ragazzo possiede tutte le caratteristiche più adeguate per entrare nella parte dell'eunuco (v. 375). In altre parole, quasi invertendo i termini iniziali del confronto, Cherea si rivela più eunuco dello stesso eunuco, il quale, a causa della sua bruttezza, pare invece drammaticamente predestinato ad essere allontanato dal suo ruolo. Il giovanotto è chiamato a interpretare, attraverso questo sbilanciamento, una nuova prospettiva comica dell'appropriazione di identità, che si gioca e si esaurisce all'interno dello stesso personaggio. Cherea è, pertanto, *adulescens* ed *eunuchus* e questa variazione di carattere, secondo un perfetto spirito teatrale, risulta dettata dal semplice cambio d'abito: come capita a un attore,

spettatori "che hanno visto Plauto", portatori quindi delle medesime aspettative» (p. 67).

⁵⁶ Va sottolineato, infatti, che la figura di Antifone, così centrale per la nostra analisi e per la strutturazione di questo rapporto interdiscorsivo con il codice comico, è molto verosimilmente una creazione di Terenzio, come aveva già ben dimostrato PASQUALI 1936 e come più recentemente sottolineato da LEFÈVRE 2003, sulla base di informazioni fornite da Donato. Ancora HAFFTER 1969, pp. 59-60, evidenzia la novità terenziana nell'invenzione di questo *adulescens*, grazie al quale il racconto di Cherea, appena uscito dalla casa, non viene più espresso in un monologo (come accade in Menandro) ma si trasforma in un dialogo animato.

è soprattutto l'*ornatus* a determinare il soggetto scenico. Se Cherea è adatto a essere un eunuco, al contrario il vero eunuco non sembra affatto appropriato al suo ruolo. A confermare questa 'anomalia' teatrale sarà, successivamente, Pitia, la serva di Taide: l'*ancilla*, afflitta dalla disgrazia capitata a Panfila, ha raccontato tutto a Fedria, che si è messo subito sulle tracce dell'eunuco Doro, ritenuto colpevole della violenza nei confronti della fanciulla. Fedria torna, poco dopo, con Doro e, entrando in scena, pronunzia un'apostrofe eloquente (vv. 670-672): *Illud vide, os ut sibi distorsit carnufex! | Quid huc tibi reditios? Quid vestis mutatio? | quid narras?* Il giovanotto fatica a riconoscere l'eunuco, che è accusato di avere 'deformato il volto' e di essersi reso quasi irriconoscibile a causa del cambiamento d'abito. Gli interventi di modifica alla faccia sono in Terenzio un tipico segnale di menzogna⁵⁷ e, in questo passaggio, sono testimonianza dell'equivoco inscenato, reso spettacolarmente evidente dal travestimento di Doro, con buona probabilità abbigliato con la veste militare propria di un *adulescens*⁵⁸. Quando Fedria chiama Pitia a verificare la cattura del colpevole, la donna, perplessa, replica «Dov'è?» (v. 675 *ubist?*): e le battute che seguono obbediscono compiutamente al linguaggio dell'*errore*. Il giovanotto invita la donna a guardare bene e quest'ultima afferma di non avere mai visto prima l'uomo che ha davanti⁵⁹; Fedria, a questo punto, meravigliato, dichiara di non avere un altro eunuco, ma Pitia aggiunge (vv. 680-682): *Au | ne comparandus hicquidem ad illumst: ille erat honesta facie et liberali*. Il giovanotto non si arrende e tenta di fornire una spiegazione plausibile (vv. 682-684): «Ti sarà sembrato così perché aveva un vestito variopinto. Ora che non l'ha più, ti sembra brutto»⁶⁰. Ma ancora una volta, dal canto suo, la serva conferma la differenza tra l'uomo che ha davanti e l'eunuco ospitato in casa (vv. 685-689):

*Tace obsecro: quasi vero paullum intersiet.
Ad nos deductus hodiest adulescentulus,
quem tu videre vero velles, Phaedria.
Hic est vietu' vetu' veterinosus senex,
colore mustelino.*

⁵⁷ Mi occupo, tra l'altro, di questo aspetto in BIANCO 2010.

⁵⁸ È di questo avviso WHITEHORNE 1993, p. 128. Considerazioni analoghe in Barsby 1999, p. 214.

⁵⁹ PY. *Ubist? PH. Rogitas? Non vides? | PY. Videam? Obsecro quem? PH. Hunc scilicet. PY. Quis hic est homo? | PH. Qui ad vos deductus hodiest. PY. Hunc oculis suis | nostrarum numquam quisquam vidit, Phaedria. | PH. Non vidit? PY. An tu hunc credidisti esse, obsecro, | ad nos deductum? PH. Namque alium habui neminem* (vv. 675-680). In questi versi, come si nota, il gioco drammatico si concentra sulla vista, secondo una prospettiva che, in maniera semplificata, ricorda analoghe soluzioni presenti nel *Miles* plautino (cfr. GUASTELLA 2003).

⁶⁰ La traduzione è di BERTINI 2006².

Le dichiarazioni di Pitia sono davvero divertenti e, oltre ad essere verosimilmente un'erronea traduzione di una battuta menandrea⁶¹, rievocano soluzioni linguistiche e foniche tipiche della scrittura plautina⁶²: va interpretata in questo senso l'insistenza sulle allitterazioni⁶³. Lo scambio si celebra, dunque, tra due personaggi differenti: si tratta, in sostanza, di *simillimi* dissimili. Cherea, però, come abbiamo evidenziato, proprio in virtù di questa differenza (ovvero per la giovane età e la bellezza) è perfettamente in grado di sostenere la parte assegnatagli da Parmenone. La sua 'credibilità scenica' nelle vesti di eunuco è tale che il giovane stesso sottolinea, ad un certo punto, l'esigenza di smarcarsi dal personaggio che sta interpretando per evitare di esserlo davvero. Rimasto da solo con Panfila, Cherea non poteva quindi che abusare della ragazza, come rivela ad Antifone (vv. 604-606): *An ego occasionem | mi ostentam, tantam, tam brevem, tam optatam, tam insperatam | amitterem? Tum pol ego is essem vero qui simulabar*. La violenza sulla fanciulla è ben lontana dallo schema drammatico abituale⁶⁴, secondo cui l'abuso si situa sempre nella cornice di una festa notturna e dell'ubriachezza⁶⁵, ma, nel caso dell'*Eunuchus*, appare indispensabile per ristabilire l'etica comica e, così, restituire al giovane il suo ruolo iniziale; ora è chiaro che Cherea ha ritrovato se stesso. Quasi a chiudere la geometria simbolica di questo sdoppiamento, Antifone, dopo la confessione dell'amico, lo invita a cambiarsi d'abito (v. 609 *muta vestem*) e gli offre come luogo di 'trasformazione' la propria casa, aiutando Cherea che si era dimostrato disorientato (v. 610 *ubi mutem? Perii*).



Dunque, il travestimento, che nell'*Amphitruo* plautino si pone come segno di un travestimento più ampio, capace di investire la sfera del linguaggio e la natura stessa del dramma, nell'*Eunuchus* diventa tanto

⁶¹ Su questa battuta vd. le annotazioni *ad loc.* di BROTHERS 2000, che riporta, tra l'altro, le considerazioni di Donato I 416-417, a parere del quale Terenzio ha commesso un errore nel tradurre Menandro, confondendo «a spotted lizard» con «a weasel». Affronta la questione più a fondo la MINARINI 1987, pp. 35-39, che condivide la tesi di Donato (già sposata da FRAENKEL 1970), sottolineando, comunque, in maniera opportuna la difficoltà per un romano di orientarsi perfettamente nel complesso lessico zoologico greco.

⁶² La predilezione per le soluzioni più sonore del latino rispetto al greco è stata messa in evidenza da TRAINA 1970. Va sottolineato come la figura di Pitia sia al centro dell'indagine di MARTIN 1995.

⁶³ Sull'umorismo di questa rappresentazione, in cui l'età avanzata dell'eunuco si pone già comicamente come simbolo della sua impotenza sessuale, rivelando già le contraddizioni insite nell'identificazione del colpevole da parte di Fedria, cfr. WHITEHORNE 1993, pp. 127-128.

⁶⁴ Lo stupro, che nella tradizione romana è spesso in connessione con il matrimonio, viene operato da Cherea come atto violento di recupero della sua mascolinità: analizza questo aspetto JAMES 1998, che, però, forse enfatizza troppo le prospettive morali di Terenzio.

⁶⁵ Cfr. BROTHERS 2000, pp. 30-31.

occasione fertile di confronto con il codice comico quanto spazio di sperimentazione. La *comedy of errors* nell'officina terenziana si costruisce, infatti, intorno a tutte le possibilità, esplorate e inesplorate, di un 'doppio' giocato intorno a una semplice *vestis mutatio*, approfondendo in maniera laboratoriale stimoli drammatici già indicati dalle commedie dell'equivoco plautine.

All'interno dell'*Eunuchus*, peraltro, simbolo di un cambiamento di prospettiva è il parassita Gnatone, che fin dal suo ingresso in scena mostra la distanza orgogliosa tra sé e i parassiti di una volta⁶⁶. La differenza si colloca innanzitutto attorno all'abbigliamento. Gnatone racconta di aver incontrato un suo omologo, di averlo trovato sporco e cencioso (v. 236 *video sentum squallidum aegrum, pannis annisque obsitum*) e di avergli chiesto, con meraviglia, il motivo di quello stato (v. 237): *Quid istuc [...] ornatis?* Dal canto suo, invece, Gnatone si mostra fiero del suo portamento e del suo abbigliamento, consoni alla nuova interpretazione che lui stesso si è attribuita (v. 242 *qui color nitor vestitu, quae habitudost corporis!*)⁶⁷; con questa eleganza estrema egli riesce, infatti, ad avere tutto e a non avere niente (v. 243 *omnia habeo neque quicquam habeo*). In un contesto che non manca di rievocare scene plautine⁶⁸, si insiste ancora una volta su *ornatus* e *vestitus*, che appunto valgono da soli come segnali di trasformazione. Ed è proprio sulla scorta di questo cambiamento di abito, che Gnatone presenta, con orgoglio poetico (v. 247 *ego adeo hanc primus inveni viam*), la sua nuova dottrina dell'*imbroglio*, fondata sull'adulazione⁶⁹: egli ottiene tutto con le parole e si impegna

⁶⁶ Ricordiamo che Terenzio stesso, peraltro, nel prologo dichiara con orgoglio di avere preso questo personaggio da Menandro (vv. 31-33). Su alcuni paralleli menandreici con questo passaggio vd. GOLDBERG 1986, pp. 187-188. Una riflessione ampia sulla figura di Gnatone è in MINARINI 1995, che, peraltro, insiste sul fatto che Gnatone, più che qualificarsi con le doti mangerecce di un parassita, sia prevalentemente un vero e proprio *colax*, in quanto assegna all'adulazione un ruolo di primo piano rispetto ai bisogni della pancia. Alle novità del monologo di Gnatone dedica pagine interessanti CUPAIUOLO 1992, pp. 88 sgg. Sul peso della scrittura plautina nella commedia terenziana e, in particolare nella costruzione del parassita dell'*Eunuchus*, vd. LEFÈVRE 2004, spec. pp. 347-349.

Nell'organizzazione strutturale di questa coppia di antagonisti si è sottolineato da più parti il contributo della poesia arcaica sulla scrittura terenziana, che, molto probabilmente, lascia avvertire anche un'influenza enniana (cfr. MINARINI 1995, pp. 45-48 e, più di recente, RUSSO 2007, p. 62).

⁶⁷ Osserva MINARINI 1995, p. 18: «La configurazione del verso riprende [...] parzialmente quella del v. 235, che descrive l'aspetto del parassita di vecchio stampo, mentre ne ribalta il contenuto: *color* si oppone a *aegrum*, *nitor* a *sentum* e a *squallidum*, *vestitus* a *pannis obsitum*, *habitudost corporis*».

⁶⁸ Sono evidenti e già ben esplorate (cfr. BROTHERS 2000, *ad loc.*) le analogie tra questo passaggio dell'*Eunuchus* e il linguaggio di Ergasilus nei *Captivi* di Plauto (in partic. vv. 469-477): eloquente il termine plautino *plagipatidas* che in *Eu.* 244 diventa *plagas pati*.

⁶⁹ Proprio a partire dal monologo dell'*Eunuchus*, CITRONI MARCHETTI 2012, pp. 198-200, indaga sulla figura dell'adulatore all'interno dei testi di Cicerone, il quale in *De amicitia* 94 si sofferma sui *multi* [...] *Gnathonum similes*, aprendo la riflessione sul ruolo della simulazione nei rapporti di potere. A tale proposito CONDORELLI 2012, p. 413, osserva: «Il riferimento ciceroniano mostra come, nel corso della tradizione, il personaggio dell'*Eunuchus* assuma un valore

a magnificare qualsiasi persona e qualsiasi affermazione. Secondo la sua teoria, compito di un parassita non è più quello di far ridere ma di ridere, con adulazione, alle battute degli altri (vv. 249-250 *hisce ego non paro me ut rideant, | sed eis ultro adrideo et eorum ingenia admiror simul*). Alla necessità di produrre un umorismo vantaggioso il parassita predilige l'osservazione della realtà e una semplice fotografia di ciò che gli capita: dalla 'mitopoiesi comica' all'adesione alla realtà. Gnatone, con i suoi propositi di sapore metateatrale⁷⁰, non crea la realtà ma si limita a confermarla. Si delinea, in altri termini, una svolta silenziosa ma radicale di un certo modo di fare comicità, poiché il parassita, quasi facendo eco a quelle battute di Fedria in cui si invitava Parmenone a magnificare i doni con le parole (v. 214), si dimostra davvero capace di *ornare verbis* la quotidianità. Forse è proprio a partire da questa premessa che Terenzio ripercorre il tema del doppio e della sostituzione di personaggi, trasferendolo sul terreno credibile, 'verosimilmente accettabile' di una semplice sostituzione d'abito; non ci sono azioni divine o somiglianze 'goccia a goccia' ma alla base vi è un banale travestimento, che, sostenuto dalla stessa recitazione, è capace di tenere il filo dell'equivoco fino a quando il poeta lo sostiene. Lo spettatore è chiamato a ridere dell'imbroglio mascherato e non di mistificazioni o improbabili 'errori'. Come insegna il parassita, infatti, basta cambiare abito, parole e atteggiamento per cambiare tutto. Gnatone filosofeggia su di sé e si dice compiaciuto per la sua novità, al punto da presentarla come una nuova *disciplina* (v. 263): se altri parassiti, come quello che ha incontrato, lo seguiranno, allora avrà il privilegio di fondare la scuola degli *Gnathonici*⁷¹.

emblematico di chiara impronta etica, nella misura in cui assurge a esempio di una categoria umana, quella del parassita adulatore, da cui tenersi a distanza».

⁷⁰ A una lettura del monologo di Gnatone in chiave metateatrale pensa anche MINARINI 1995, pp. 35 sgg.

⁷¹ Sulle questioni relative alla possibile allusione di questo nome ad alcune scuole filosofiche mi limito a rinviare alla sintesi di MINARINI 1995, p. 30. L'eco di questa battuta, già recuperata da Cicerone, arriva, peraltro, fino a Gerolamo (*Adv. Iov.* 2, 36; *Ep.* 50, 4) e a Sidonio Apollinare (cfr., di recente, CONDORELLI 2012).

ENGLISH ABSTRACT

In the Eunuchus the spotlight is set on the episode of the Chaerea's disguise: the young man wears the eunuch's clothes in order to gain access to the house and the girl. The scheme employed here by Terence to represent this action is inspired to the dramatic model of the "comedy of errors". There is a game of deception and duplication mainly built around the unusual ornatus of the protagonist and around the scenic consequences of this solution. The funny dialogue between Chaerea and Antipho (vv. 553 ff.) shows a meta-theatrical consciousness of the adulescens: in fact, through a strange expectation, some significant parts for the building of the misunderstanding are given.



KEYWORDS

Terentius – Eunuchus – Disguise – Ornatus – The double.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BARSBY 1999

John Barsby (ed.), *Terence. Eunuchus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

BARSBY 1999a

John Barsby, *Love in Terence*, in Susanna M. Braund, Roland G. Mayer (eds.), *Amor, Roma. Love & Latin literature. Eleven Essays (and One Poem) by Former Research Students presented to E. J. Kenney on his seventy-fifth birthday*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999, pp. 5-29.

BEARE [1964²] 2002

William Beare, *I Romani a teatro [The Roman Stage*, London, Methuen, 1950, 1964²] trad. di Mario De Nonno, Roma-Bari, Laterza, 2002.

BERTINI 2006²

Ferruccio Bertini, *Terenzio. Le commedie* (introd. e trad. di Ferruccio Bertini e Vico Faggi, note di Guido Reverdito), Milano, Garzanti, 2006².

BIANCO 2003

Maurizio M. Bianco, *Ridiculi senes. Plauto e i vecchi da commedia*, Palermo, Flaccovio, 2003.

BIANCO 2004

Maurizio M. Bianco, *Ut utrobique orationem docte divisit suam (Plauto, Mi. 466). Il 'discorso ingiusto' di Filocomasio*, «Studi italiani di filologia classica», 2, 2004, pp. 62-82.

BIANCO 2007

Maurizio M. Bianco, *Interdum vocem comoedia tollit. Paratragedia 'al femminile' nella commedia plautina*, Bologna, Pàtron, 2007.

BIANCO 2009

Maurizio M. Bianco, *Il Phormio e le intemperanze di Terenzio*, «Aevum», 83, 2009, pp. 69-88.

BIANCO 2010

Maurizio M. Bianco, *Prove tecniche di recitazione in Terenzio: il volto della messinscena*, in Gianna Petrone, Maurizio M. Bianco (a c. di), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo, Flaccovio, 2010, pp. 107-122.

BISANTI 2012

Armando Bisanti, *Dalla divinitas alla feritas. Le metamorfosi di Giove in alcuni testi poetici del Quattrocento*, Firenze, F. Cesati, 2012.

BROTHERS 2000

A. J. Brothers (ed.), *Terence. The Eunuch*, Warminster, Aris and Phillips, 2000.

CITRONI MARCHETTI 2012

Sandra Citroni Marchetti, *Cicerone, Seneca e il volto dell'amico. Affettività e simulazione nei rapporti di potere*, in Mario Citroni (a c. di), *Letteratura e civitas. Transizioni dalla Repubblica all'Impero*, Pisa, Ets, 2012, pp. 189-210.

CONCA 1970

Fabrizio Conca, *Il motivo del vecchio innamorato in Menandro, Plauto e Terenzio*, «Acme», 23, 1970, pp. 81-90.

CONDORELLI 2012

Silvia Condorelli, *Dal parassita della commedia all'impudicus di Sidonio Apollinare* (Epist. 3, 13, 1-4), «Paideia», 67, 2012, pp. 409-428.

CUPAIUOLO 1984

Giovanni Cupaiuolo, *Bibliografia terenziana (1470-1983)*, Napoli, Soc. Ed. Napoletana, 1984.

CUPAIUOLO 1991

Giovanni Cupaiuolo, *Terenzio: teatro e società*. Napoli, Loffredo, 1991.

CUPAIUOLO 1992

Giovanni Cupaiuolo, *Supplementum Terentianum*, «Bollettino di Studi Latini», 22, 1992, pp. 32-57.

CUPAIUOLO 2006

Giovanni Cupaiuolo, *II Supplementum Terentianum*, «Bollettino di Studi Latini», 36, 2006, pp. 250-270.

DI BENEDETTO 1999

Daniela Di Benedetto, *La costruzione della trama dei Menaechmi di Plauto: la pazzia, gli occhi, il mantello*, in Gianna Petrone (a c. di), *Scritti a margine di letteratura e teatro antichi. Lo sperimentalismo di Plauto*, Palermo 1999, pp. 63-77.

DUCKWORTH 1952

George E. Duckworth, *The nature of Roman comedy. A study in popular entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1952.

FANTHAM 2010

Elaine Fantham, *Mania e medicina nei Menaechmi e in altri testi*, in Renato Raffaelli, Alba Tontini (a c. di), *Lecturae Plautinae Sarsinates X. Menaechmi*, Urbino, Quattroventi, 2010, pp. 23-45.

FERRARINO 2003

Pietro Ferrarino, *La cosiddetta contaminazione nell'antica commedia romana*, ed. a c. di Lucio Cristante, Claudio Marangoni, Romeo Schievenin, Amsterdam, Hakkert, 2003.

FLURY 1968

Peter Flury, *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg, Winter, 1968.

FRAENKEL 1970

Eduard Fraenkel, *Esercitazioni sull'Eunuco*, «Belfagor», 25, 1970, pp. 673-689.

FRANGOULIDIS 1993

Stavros A. Frangoulidis, *Modes of metatheatre: theatricalisation and de-theatricalisation in Terence*, Eunuchus, «Liverpool Classical Monthly», 18, 1993, pp. 146-151.

FRANGOULIDIS 1994

Stavros A. Frangoulidis, *Performance and improvisation in Terence's Eunuchus*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., 48, 1994, pp. 121-130.

GERMANY 2008

Robert Germany, *Mimetic contagion in Terence's Eunuchus*, PhD. Diss., Chicago, University of Chicago Press, 2008.

GOLDBERG 1986

Sander M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

GUASTELLA 2003

Gianni Guastella, *Non vidi eam... etsi vidi: sogni e menzogne nel Miles Gloriosus*, «Dioniso», n.s., 2, 2003, pp. 44-59.

HAFFTER 1969

Heinz Haffter, *Terenzio e la sua personalità artistica* (introd., trad. e append. bibliogr. di Dante Nardo), Roma, Ed. dell'Ateneo, 1969.

JACHMANN 1921

Günther Jachmann, *Der Eunuchus des Terenz*, «Nachrichten der Gelehrten Gesellschaft Göttingen», Göttingen 1921, pp. 69-88.

JAMES 1998

Sharon L. James, *From boys to men: rape and developing masculinity in Terence's Hecyra and Eunuchus*, «Helios», 25, 1998, pp. 31-47.

KARAKASIS 2005

Evangelos Karakasis, *Terence and the Language of Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

KAUER, LINDSAY, SKUTSCH 1958

Robert Kauer, Wallace M. Lindsay, Otto Skutsch (eds.), *P. Terenti Afri Comediae*, Oxford, Clarendon Press, 1958.

KLOTZ 1946

Alfred Klotz, *Der Eunuchus des Terenz und seine Vorlagen*, «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», 1, 1946, pp. 1-28.

KNAPP 1917

Charles Knapp, *References to painting in Plautus and Terence*, «Classical Philology», 12, 1917, pp. 143-157.

KNOCHE 1934-1936

Ulrich Knoche, *Ueber einige Szenen des Eunuchus*, «Nachrichten der Gelehrten Gesellschaft Göttingen», n.s., 1, 1934-1936, pp. 145-184.

KNORR 2007

Ortwin Knorr, *Metatheatrical humor in the comedies of Terence*, in Peter Kruschwitz, Widu-Wolfgang Ehlers, Fritz Felgentreu (Hrsg.), *Terentius Poeta*, München, Beck, 2007, pp. 167-174.

LEFÈVRE 2003

Eckard Lefèvre, *Terenz' und Menanders Eunuchus*, München, Beck, 2003.

LEFÈVRE 2004

Eckard Lefèvre, *Elementi plautini in Terenzio*, in Antonio Martina (a c. di), *Teatro greco postclassico e teatro latino: teorie e prassi drammatica*, Roma, Herder Editrice, 2004, pp. 343-354.

LENTANO 2009

Mario Lentano, *Terenzio "paracomœdus"*, in Mario Blancato, Gianfranco Nuzzo (a c. di), *La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna. Giornate siracusane sul teatro antico*, Palermo 2009, pp. 55-76.

LENTANO 2010

Mario Lentano, *Allo spettatore non far sapere: autore, trama e pubblico nella commedia di Terenzio*, in Gianna Petrone, Maurizio M. Bianco (a c. di), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo, Flaccovio, 2010, pp. 89-105.

LIER 1978

Bruno Lier, *Ad topica carminum amatorium symbolae*, New York-London, Garland, 1978.

LOWE 1983

J. Christopher B. Lowe, *The Eunuchus. Terence and Menander*, «Classical Quarterly», 33, 1983, pp. 428-444.

LOWE 1997

J. Christopher B. Lowe, *Terence's four-speaker scenes*, «The Phoenix», 51, 1997, pp. 152-169.

LUDWIG 1959

Walther Ludwig, *Von Terenz zu Menander*, «Philologus», 103, 1959, pp. 1-38.

MALTBY 2007

Robert Maltby, *The distribution of imagery by plays and characters in Terence*, in Peter Kruschwitz, Widu-Wolfgang Ehlers, Fritz Felgentreu (Hrsg.), *Terentius Poeta*, München, Beck, 2007, pp. 143-165

MANUWALD 2006

Gesine Manuwald, *Terence's Eunuchus and the conventions of Roman comedy*, «Aevum(ant)», n.s., 6, 2006, pp. 423-442.

MARTIN 1995

Ronald H. Martin, *A not-so-minor character in Terence's Eunuchus*, «Classical Philology», 90, 1995, pp. 139-151.

MINARINI 1987

Alessandra Minarini, *Studi terenziani*, Bologna, Pàtron, 1987.

MINARINI 1995

Alessandra Minarini, *Il monologo di Gnatone. Spunti e appunti sul metateatro terenziano*, Bologna, Pàtron, 1995.

MINARINI 2002

Alessandra Minarini, *Il linguaggio della commedia e il linguaggio dell'elegia: Terenzio e Tibullo*, «Paideia», 57, 2002, pp. 328-339.

ONIGA 1991

Renato Oniga, *Tito Maccio Plauto. Anfitrione*, Venezia, Marsilio, 1991.

OTTO 1890

August Otto, *Die Sprichwörter und Sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig, Teubner, 1890.

PADUANO 2005

Guido Paduano, *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

PADUANO 2012

Guido Paduano, *Terenzio e il ricordo dell'eroe comico*, in Gianna Petrone, Maurizio M. Bianco (a c. di), *Immaginari comici*, Palermo, Flaccovio, 2012, pp. 7-21.

PASQUALI 1936

Giorgio Pasquali, *Studi terenziani. Un personaggio e due scene dell'Eunuco*, «Studi Italiani di Filologia Classica», 13, 1936, pp. 117-129.

PETRONE 1991²

Gianna Petrone, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo, Palumbo, 1991².

PETRONE 2009

Gianna Petrone, *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna, Pàtron, 2009.

POCIÑA, LÓPEZ 1979

Andrés Pociña, Aurora López, *Contexto escénico del Eunuchus terenciano*, «Emerita», 47, 1979, pp. 291-318.

PRESTON 1978

Keith Preston, *Studies in the Diction of the Sermo Amatorius in Roman Comedy*, New York-London, Garland, 1978.

RICOTTILLI 2003

Licinia Ricottilli, *Lettura Pragmatica del finale degli Adelphoe*, «Dioniso», n.s., 2, 2003, pp. 60-83.

RICOTTILLI 2005

Licinia Ricottilli, *Fra contentio e consensus: due schermaglie terenziane (Hec. 84-114)*, «Dioniso», n.s., 4, 2005, pp. 72-84.

RUSO 2007

Alessandro Russo (a c. di), *Quinto Ennio. Le opere minori*, Pisa, Ets, 2007.

SAUNDERS 1909

Catharine Saunders, *Costume in Roman Comedy*, New York 1909.

TRAINA 1970

Alfonso Traina, Vortit barbare. *Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1970.

WHITEHORNE 1993

John Whitehorne, *The rapist's disguise in Menander's Eunuchus*, in Niall W. Slater, Bernhard Zimmermann (Hrsg.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart, M & P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1993, pp. 122-132.

ZANETTO 1999

Giuseppe Zanetto (a c. di), *Publio Terenzio Afro. Eunuco*, Milano, Rizzoli, 1999.

Dinamiche del *furor* nella *Fedra* di Seneca*

T*uaeque Phoebes uultus aut Phoebi mei.* È Fedra stessa al v. 654 dell'omonimo dramma di Seneca a contrapporre alla propria 'solarità' i tratti 'lunari' di Ippolito, che a loro volta verranno ribaditi dal secondo coro (vv. 743-748): *Pulchrior tanto tua forma lucet | clarior quanto micat orbe pleno | cum suos ignes coeunte cornu | iunxit et curru properante pernox | exerit vultus rubicunda Phoebe | nec tenent stellae facies minores*; e di questa rischiosa notturna bellezza il coro descriverà l'effetto celeste, che richiama in modo inquietante la vicenda di Endimione (vv. 793 sg.): *Te dea noctium | dum spectat celeres sustinuit vias.* A fronte Fedra, che già nel nome – come negli occhi, sebbene ormai devastati dalla passione – reca i *signa Phoebeae facis* (vv. 379 sg.): *Coruscum lucis aetheriae iubar, | ex cuius ortu nostra dependet domus* (vv. 889 sg.). Antesignana nella *stirps Solis*, e anche nel nome parlante, la madre Pasifae, da cui proviene, in tutto il suo peso, il fatale portato genetico di un *amor* inscindibile dal *nefas* (vv. 113-128)²: insostenibile 'scandalo al sole', al cospetto di *videntes avos*, come dapprima invano tenterà di far comprendere a Fedra la nutrice (vv. 154-158) e poi con esecrazione le contesterà, al punto *clou* della vicenda, lo stesso Ippolito (vv. 677-679): *Tuque, sidereum caput, | radiate Titan, tu nefas stirpis tuae | speculari? lucem merge et in tenebras fuge*³.

Nel 'fisiologico' ritmo del *mundus*, la luna al far del giorno si ritira incalzata dal sole sorgente per poi tornare la prossima notte: così canta l'*aubade* dell'*HF*, ritraendo il *iam caeruleis evectus aquis Titan* al cui cospetto *iam [...] Phoebi [...] fugit reditura soror* (vv. 132-136). *Fugit*, e tuttavia, a prospettiva invertita, questa sorella, la *noctivaga Phoebe*, può

* Una prima parte di questo studio, dal titolo *Dinamiche del furor nella Fedra di Seneca: Ippolito*, è stata pubblicata in Andrea Balbo, Federica Bessone, Ermanno Malaspina, *Tanti affetti in tal momento. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria 2011, pp. 599-608.

¹ Ripetutamente, inoltre, si attiva, con metaforico riferimento a lei, la semantica del fuoco: cfr. in partic. vv. 120, 131, 165, 173, 361 sgg., 643 sg.

² Cfr. già *Ov. Her.* 4, 53-58; MASSELLI 2007, pp. 75-77 e nn. 133, 135, 145.

³ Cfr. TONDO 1999, p. 40 su questo passo e, più in generale, sul Sole *panoptes*, pp. 36-38, con larga documentazione in n. 19: «La luce è sinonimo di 'guardare' quando il Sole di cui parliamo è appunto un astro 'personificato', dal duplice volto, quello del corpo celeste e quello del dio. Questo ruolo di 'spettatore' del cielo conferisce da sempre al Sole fondamentale rilievo all'interno dell'ordine cosmico come testimone universale di assoluto primato».

essere anche descritta come *fratri semper occurrens* (*Oed.* 253 sg.), sempre pronta a presentarsi al sole per riceverne il *lumen non suum* (*Med.* 97 sg.). L'irriducibile scarto che sussiste, e deve sussistere, fra i due astri e fra le loro mansioni⁴ non ne impedisce la stretta solidarietà, mirata al bene del genere umano⁵: ciò che, come celebra l'ispirato cap. 4, 23 del *De ben.*, rende la loro bellezza non inutile:

Num dubium est, quin hoc humani generis domicilium circuitus solis ac lunae uicibus suis temperet? [...] Ista, quae tu non aliter, quam in decorem sparsa consideras, singula in opere sunt.

La 'logica' dell'universo stoico assomma *kosmos* e 'simpatia', garantendo alla fruizione e offrendo alla contemplazione il suo mirabile assetto. Ma che cosa occorre perché lo status del macrocosmo trovi corrispondenza nell'*εὐθυμία* dell'uomo? È quanto si chiede Seneca in *Ep.* 56, 6 citando un verso di Varrone Atacino, dalla traduzione di Apollonio Rodio⁶:

«*Omnia noctis erant placida composita quiete*»⁷. *Falsum est: nulla placida est quies nisi quam ratio composuit; nox exhibet molestiam, non tollit, et sollicitudines mutat. Nam dormientium quoque insomnia tam turbulenta sunt quam dies: illa tranquillitas vera est in quam bona mens explicatur.*

Ratio e bona mens: ecco, conformemente alla lezione stoica, i fondamenti dell'autentica *tranquillitas animi*, che così Seneca illustra nel trattato che appositamente le dedica (*Tranq.* 2, 4):

Ergo quaerimus quomodo animus semper aequali secundoque cursu eat propitiusque sibi sit et sua laetus aspiciat et hoc gaudium

⁴ È proprio il primo coro della *Phaedra* (vv. 309-316) a ricordare il pericoloso e un po' grottesco sussulto che l'ordine universale dovrà subire quella volta che il fratello si prestò provvisoriamente a far le veci della sorella invaghitasi del mitico Endimione: *Arsit obscuri dea clara mundi | nocte deserta nitidosque fratri | tradidit currus aliter regendos: | ille nocturnas agitare bigas | discit et gyro brevior flecti, | nec suum tempus tenuere noctes | et dies tardo remeavit ortu, | dum tremunt axes graviore curru.*

⁵ Per verifiche e *contrario*, proiettate sullo scenario stoico della conflagrazione universale, cfr. Sen. *Ben.* VI, 21-22, e Lucan. 1, 77-79, che, omologando il *furor* politico e morale della guerra civile al futuro *chaos* astrale, profetizza in particolare: *fratri contraria Phoebe | ibit et obliquum bigas agitare per orbem | indignata diem poscet sibi.*

⁶ Frg. 8 Morel = Arg. 3, 749; cfr. FPL Blänsdorf, pp. 233 sg.

⁷ La citazione di Varrone è verosimilmente attinta alle *Controversiae* del padre, che aduce il verso insieme al precedente, ma ciò non impedisce affatto di pensare, come opportunamente rileva BERNO 2006, p. 285, che Seneca potesse aver presente anche il contesto, particolarmente pertinente dato che, come emerge dal poema greco, la descrizione del placido 'notturno' serve lì a dare maggior risalto alle angosce sentimentali dell'insonne Medea; e Medea, in ogni tempo della sua lunga 'vita' mitica, è κατ' ἔξοχὴν per Seneca l'incarnazione tragica del *pathos*: persino nella *Phaedra*, per bocca del misogino Ippolito (vv. 563 sg.).

*non interrumpat, sed placido statu maneat, nec attollens se umquam
nec deprimens. Id tranquillitas erit.*

Se riconosciamo in questo *aequalis secundusque cursus* il moto e il modo offerti all'uomo per riprodurre nel microcosmo la proficua bellezza delle armoniche orbite astrali, siamo meglio in grado di valutare la *Phaedra* quale operazione drammaturgica più specificamente intesa a misurare *e contrario* la portata di quei dogmi stoici.

Già da tempo del resto la critica⁸, sia pur con diverse angolature, vi ha messo in luce come il divorzio dalla *ratio* variamente declinato e consumato dai personaggi fatalmente li esponga all'antonimo della *bona mens*, il *furor*: un lessema per il quale, anche a mero livello statistico, la *Phaedra* risulta nettamente in testa, con 17 occorrenze⁹, su un totale di 64 all'interno del *corpus* teatrale senecano, staccando perfino la tragedia che già dal titolo parrebbe prefigurarne più facilmente la frequenza, l'*HF* (che ne ha 11). Se poi entriamo nel merito distributivo di queste marche, constatiamo che sono in massima parte volte a contrassegnare la patologia della protagonista femminile, ma che non ne sono esenti nemmeno gli antagonisti maschili. *Locus* fondamentale per Fedra i celebri vv. 177-185 dell'agone con la nutrice:

[...] *Quae memoras scio
uera esse, nutrix; sed furor cogit sequi
peiora. uadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sana consilia appetens.
sic, cum grauatam nauita aduersa ratem
propellit unda, cedit in uanum labor
et uicta prono puppis aufertur uado.
quid ratio possit? uicit ac regnat furor,
potensque tota mente dominatur deus.*

Non potrebbe essere più esplicita in queste parole – si considerino in particolare gli ultimi due versi – l'opposizione tra il dominante *furor* e il soccombente binomio 'stoico' *ratio/bona mens*; ma c'è di più: Fedra, nella sua autodenuncia, opera davvero, come si conviene alla sua ascendenza genetica, 'alla luce del sole', con chiara, e tanto più tragica, consapevolezza della sua abdicazione alla *ratio*; non par casuale che, nell'immediato ipotesto dei vv. 177-179, vi sia il *video meliora proboque; deteriora sequor* di un'altra appartenente alla stirpe del Sole¹⁰, la Medea ovidiana di *Met.* 7, 20 sg.¹¹

⁸ Cfr. in partic. GIANCOTTI 1953, pp. 121-129; 1986, pp. 13-16, 63 sg.; LEFÈVRE 1969; BIONDI 2008, pp. 208 sg.

⁹ MERZLAK 1983, pp. 193 n. 3, 203; ne conta 24 includendo forme verbali e derivate.

¹⁰ Oltre alla matrice gnomica di Eur. *Hipp.* 380 sgg.: cfr. GIANCOTTI 1986, p. 23.

¹¹ Cfr. MAZZOLI 1997, p. 94.

Il *locus* concernente Ippolito fa invece parte della più violenta esternazione misogina pronunciata dal giovane ed è significativamente diverso (vv. 567 sg.): *Sit ratio, sit natura, sit dirus furor: | odisse placuit*. Come ha osservato la Garbarino, che sul personaggio ha scritto pagine molto lucide, «l'ipotesi valida, fra le tre prospettate dallo stesso Ippolito, è chiaramente l'ultima»¹², ma innegabilmente, con la sua diagnosi paradossalmente adiafora, questo umbratile, questo 'lunare' Ippolito si rivela assai meno autocosciente di Fedra; il figlio dell'Amazzone ha una percezione molto più istintuale e 'barbarica' del proprio *pathos* rispetto alla figlia di Minosse.

Quanto a Teseo, è Fedra stessa, appena entrata nell'azione, a rappresentarlo partecipe d'una condizione di *furor*, mentre è ancora trattenuto nell'Ade come complice di Piritoo (appunto, v. 96 *furoris socius*): una connotazione 'infera' che lo distingue dagli altri due protagonisti e che gli rimarrà addosso fino al lugubre epilogo¹³.

Quello che va dunque in scena nella *Phaedra* di Seneca è un triangolo di *furores*, ben diversi tra loro ma accomunati nella gravità dal tratto della 'non mitezza', apposto su tutte e tre le *dramatis personae* con strategie sintagmatiche mirate a mettere appunto a fronte, contrastivamente, le loro patologie. In una stessa battuta, a soli cinque versi di distanza (226, 231), la nutrice definisce *immitis* sia Teseo sia Ippolito¹⁴, ma, per meglio mettere in guardia Fedra da entrambi, mostra anche il modo antitetico in cui in loro s'è manifestata questa marca di famiglia: sopprimendo, il padre, proprio quella barbarica *coniunx*, l'Amazzone Antiope, dal cui *genus* il figlio ha mutuato l'inflessibile avversione ai *conubia*. Poco dopo, addirittura tra due versi contigui (273 e 274), scatta un ossimoro ideologico ancora più provocatorio¹⁵: alla nutrice che, chiudendo l'agone con Fedra, è tornata ancora a definire col medesimo lessema aggettivale la misoginia d'Ippolito, subentra un canto del coro che, inteso a celebrare viceversa la selvaggia potenza di Amore, esordisce evocando sua madre come *Diva non miti generata ponto*. Ottime in proposito le osservazioni della Petrone¹⁶:

¹² GARBARINO 1980, p. 73 n. 25.; cfr. il giudizio concorde di PETRONE 1984, p. 86; qualche riserva in CAVIGLIA 1990, p. 119.

¹³ L'ha giustamente messa in rilievo PICONE 2004, p. 141: «Sulla terra si stabilirà il dominio di Ade, portatovi da Teseo con il suo *nostos* sovvertitore del *cosmos*, sicché alla dimensione orizzontale degli spazi contrapposti presentata nel prologo l'esodo della tragedia sostituirà quella verticale, proponendo la sostituzione del regno di sotto a quello di sopra, e dunque della morte alla vita». Cfr. anche ARIAS, MOLERO 1997, p. 459: «Teseo está marcado por su estancia en el reino de la muerte»; CALABRESE 2009, p. 121: «Teseo, dunque, dal viaggio agli Inferi sembra aver assunto una veste funerea, sicura apportatrice di morte».

¹⁴ Cfr. CALABRESE 2009, pp. 35 sg., che sottolinea bene la «forte rilevanza tematica» che l'aggettivo ha nel dramma.

¹⁵ Cfr. MAZZOLI 2006, pp. 28 sg.

¹⁶ PETRONE 1984, p. 72.

L'uso intenzionale e ripetuto di *immitis*, che a poca distanza designa l'irriducibilità d'Ippolito e l'inarrestabilità di amore, sottolinea un'interpretazione della storia di Fedra e Ippolito come tragedia dell'inconciliabilità di due mondi che possono solo fronteggiarsi ma non entrare in contatto [...] *Immitis* adoperato per l'uno e per l'altro fa da detonatore a queste antitesi, unificate dal loro unico punto comune: la devastante crudeltà, l'inflessibilità.

Esaminiamo dunque partitamente questi tre *furores*, innescati dai 'segni' – due astrali, uno infero – che i tre personaggi principali portano in terra su di sé, ma irrigiditi in dinamiche contrapposte¹⁷ che rifiutano qualunque possibile ricomposizione in un 'cosmico' assetto. Fra loro opera sì da connettivo la quarta figura della nutrice, intrattenendo relazioni mimetiche con ciascuno (diversamente dalle altre *secundae partes* della drammaturgia senecana): ma – ben lungi dal coerente *monitor* etico teorizzato dal filosofo in *Ep.* 94, 52-74 – con la sua funzione, attanziale e metapoetica¹⁸, non fa che catalizzare, nella stessa ambiguità, se non addirittura contraddittorietà, dei ruoli assunti¹⁹, la messa in atto del potenziale 'caotico' intrinseco a ognuno dei protagonisti. Al *furor* evasivo di Ippolito (che definisco la sindrome 'lunare') terrà così dietro, altrettanto monomane²⁰, il *furor* invasivo di Fedra (la sindrome 'solare'), e contro entrambi si avventerà il *furor* eversivo di Teseo (la sindrome 'infera'): convergendo tutti, peraltro, a comporre la formula 'catastrofica' di questo dramma, che non mancherà d'esercitare una forte influenza sul teatro moderno e contemporaneo.



Per quel che concerne Ippolito, le prime chiare indicazioni ci vengono già dal suo *canticum* prologico, inaugurato da un verso, *ite, umbrosas cingite silvas*, che ha quasi un valore protatico²¹. Ma sul trattamento senecano del suo personaggio conviene premettere alcune recenti osservazioni della critica che mi sembrano di particolare importanza, a iniziare da un rilievo della Garbarino²²: «Seneca ha fatto della solitudine uno dei tratti pertinenti della sua figura, tratto del tutto assente

¹⁷ Cfr. in sintesi, per quanto concerne Ippolito e Fedra, PICONE 2004, p. 138; qualche utile osservazione in TROMBINO 1987.

¹⁸ Cfr. da ultimo CALABRESE 2009, p. 171; FRANGOULIDIS 2009.

¹⁹ Cfr. GARBARINO 2008, pp. 662 sg.

²⁰ Cfr. LEFÈVRE 1986-1987.

²¹ Cfr. CASAMENTO 2011, p. 10: «Sotto la superficie tranquillizzante del canto [...] si assiste a una polverizzazione di segnali che lasciano intuire la dimensione autenticamente tragica dominante fin dal primo verso».

²² GARBARINO 1980, p. 73.

in Euripide dove invece il giovane appare sempre circondato da amici affezionati e fedeli». È un punto su cui si sofferma utilmente anche il Biondi mettendolo in stretto rapporto con lo stesso anomalo lirismo del prologo²³:

La *Phaedra* comincia con una monodia vera e propria, vale a dire con il *canticum* in dimetri anapestici di Ippolito. L'effetto è simile a quello di una moderna opera lirica che cominciasse con una romanza. La sostituzione del prologo con l'«a solo» di Ippolito conferisce alla tragedia una enorme accelerazione drammatica, concentrando già nell'incipit un *pathos* che di solito troviamo nelle parti centrali e finali delle tragedie classiche. In particolare il *canticum* isola ancor più Ippolito nella roccaforte del suo io, opponendolo, anche attraverso la semiologia del canto, alla fragilità della psicologia di Fedra.

A sua volta il Picone ha utilmente puntualizzato, nella struttura bipartita del prologo, le ragioni del forte contrasto tra la prima parte, in cui Ippolito passa in circostanziata e compiuta rassegna «il dove in cui l'evento mitico si svolge», cioè le più note plaghe dell'Attica da destinare alle svariate attività della caccia (vv. 1-53), e la seconda (vv. 54-84), in cui invece il suo canto si proietta nell'evocazione di una *pars terrarum secreta* (vv. 55 sg.), fatta di paesaggi remoti e selvaggi, estranei al mondo civilizzato: «Uno spazio che si qualifica radicalmente come *fuori*, luogo simbolico dell'esilio e dell'alterità»²⁴.

Può dare fastidio, specialmente nella prima parte, l'eccesso «di erudizione geografica e di competenza cinofila» che innegabilmente presenta²⁵. Eppure penso che Seneca l'abbia perseguito *pour cause*, proprio per mostrare col prologo i primi «passi nel delirio» del personaggio, «chiuso nel circolo protettivo della sua geografia e del suo mondo»²⁶; per dare fin dall'inizio i segnali d'un *nimium* comportamentale che non è mai indicatore di sanità psichica, conformemente a quanto sentenzierà *Ep.* 39, 4:

²³ BIONDI 1998, p. 132; cfr. già BIONDI 1989, p. 24.

²⁴ Cfr. PICONE 2004, pp. 136-138; e già DE MEO 1978, pp. 25 sg.

²⁵ TRAINA 2003, p. 145; cfr. DE MEO 1978, pp. 17-21.

²⁶ CASAMENTO 2011, p. 143. Che la monodia sia già indicativa d'uno stato di alterazione mentale è invece risolutamente negato (*probante* BETTINI 2010, pp. 49 sg.) da CALABRESE 2009, pp. 22 sg., che, anziché ricondurre, in linea con la più *communis opinio*, la dinamica comportamentale di Ippolito a un *ethos* (incline al *furor*) a lui ascrivibile fin dalle prime movenze del dramma, la esamina e interpreta sul piano pragmatico dell'interazione col generale contesto comunicativo in cui essa è inserita. Nemmeno la studiosa può tuttavia astenersi dall'aprire una breccia sull'*ethos* del personaggio quando osserva che «di tale furore Ippolito può essere ritenuto partecipe solo in quanto è chiuso in un isolamento lirico, che rivela fin dall'inizio la rigidità delle sue aspirazioni e convinzioni»; ed è proprio in questo isolamento, marcato dal *canticum* già prima che entri in scena alcun'altra *dramatis persona*, che si lascia riconoscere, seppure in uno stadio ancora potenziale, l'*exis* patologica dell'*Ippolito* senecano.

Magni animi est magna contemnere ac mediocria malle quam nimia; illa enim utilia vitaliaque sunt, at haec eo quod superfluunt nocent. La sovrabbondanza di nomi geografici tradisce come un *horror vacui*: se c'è ancora una *pars* che *diu vacat immunis* (v. 24), occorre che subito un cacciatore la investa. Per tutti i primi 53 versi, su una vasta varietà di paesaggi naturali, spesso celebri, spesso *amoeni*, si scatena, per effetto dei perentori ordini impartiti da Ippolito, l'aggressione violenta e cruenta della cinegetica²⁷. Ma quegli ordini impressionano anche per un altro motivo: per la ricchezza e difformità delle marche pronominali con cui vengono designati i loro destinatari, gli anonimi compagni di caccia del giovane, dal *vos* all'*alius* al *tu*, in una vertigine di anafore e *variationes* sintattiche. Ippolito si tiene sempre a distanza, sembra quasi aver ansia, nella *lux dubia* d'un giorno che albeggia (v. 41), di liberarsi della loro presenza per riservare alfine se stesso, per la prima volta in quella condizione di remoto isolamento riconosciuta dagli interpreti, al vero scopo del *canticum*, l'iniziazione al culto della dea cui tutto il suo essere si consacra, qui invocata, con le modalità dell'inno cletico²⁸, come Diana, la *diva virago* cultrice delle selve e della caccia (vv. 54-80) che è tutt'uno nella sua polionimia con la divinità lunare. Strumento iniziatico la preghiera – *ades en comiti*, v. 54 – , destinata ad avere l'effetto desiderato: *En, diva, fave! signum arguti | misere canes: vocor in silvas* (vv. 81 sg.). Sospinto da una 'vocazione' per la vita selvaggia e solitaria che non è sotto il controllo della sua volontà (come indica il passivo *vocor*), Ippolito inizia qui, nel 'segno' di *Phoebe*, la sua fuga, che solo la morte interromperà: *Hac, hac pergam qua via longum | compensat iter* (vv. 83 sg.).

Nella semantica dell'evasione ha posizione centrale il verbo *fugio*, a indicare anzitutto la sua misoginia, come a più riprese ricorda la nutrice a Fedra (vv. 230-232 *exosus omne feminae nomen fugit, [...] conubia vitat*; v. 241 *fugiet*); e come alla nutrice Ippolito stesso confermerà, in termini che sanciscono con violenza la sua alterazione psichica: *Detestor omnis, horreo fugio execror* (v. 566). Ma la coazione alla fuga è la spia d'una ben più generalizzata sindrome misantropica. Non a caso, rileva opportunamente la Garbarino²⁹, Ippolito continuerà per tutto il corso della tragedia senecana a presentarsi solitario agli sviluppi dell'azione.

²⁷ MARCHETTA 2010, p. 271, si spinge a definire la monodia come «una descrizione dalla quale è del tutto assente ogni sentimento di *quies*, di *otium*, e nella quale invece domina incontrastato un unico aspetto, quello venatorio, sviluppato in termini di foga esasperata, di paranoica eccitazione, di parossistico scatenamento distruttivo e autodistruttivo, di ebbrezza sanguinaria»; e poco dopo parla di «istanze le quali non possono che iscriversi addirittura nella medesima categoria del *furor*, come rivela appunto la monodia iniziale».

²⁸ Cfr. LA BUA 1999, pp. 298-301 (meno condivisibile il suo giudizio sulla prima parte del prologo, definita «una sincera e commossa esaltazione della caccia»).

²⁹ GARBARINO 1980, pp. 72 sg.

Così già accade, dopo essersi ‘sbarazzato’ dei compagni nel prologo, la prima volta che ricompare in scena, *nullo latus comitante*, immerso nel culto della sua dea lunare (v. 425); e invano la nutrice – ancora coi precetti d’una strumentale saggezza – cerca di fargli capire con l’ampia *rhexis* dei vv. 435-482 che lasciar fuggire la giovinezza³⁰, schivando oltre a *Venus l’urbs*, il *civium coetus*, non significa che correre *ultra* verso la morte: come tragicamente gli accadrà.

Il cruciale monologo con cui Ippolito le replica, vv. 483-564, fornisce con intransigente pervicacia le coordinate ideologiche della sua sindrome evasiva, che trova nelle *silvae* il proprio cronotopo. Alla fuga sull’asse spaziale, verso la vita *quae relictis moenibus silvas amat* (v. 485), si assomma, con sinergico effetto di alienazione, la regressione anacronica³¹, nel vagheggiamento di quella *prima aetas* nella quale (vv. 538 sg.) *silva nativas opes | et opaca dederant antra nativas domos*, a fronte della successiva perversione dei costumi umani³², che con palese forzatura ‘esiodea’ (*Theog.* 591 sg.) del quadro Ippolito finisce per imputare principalmente alle male arti della *dux malorum femina* (v. 559)³³.

Si prepara così il *pathos* per la successiva celeberrima scena-madre, che considereremo più avanti dal punto di vista di Fedra (vv. 589-718). Alla fine la *noverca* dichiara in scena la sua passione per il figliastro e questi, dopo averle messo la spada alla gola per ucciderla, abbandona, in un gesto simbolico e saturo di conseguenze, l’arma ‘inquinata’ dal contatto con l’*impudica*, fuggendo così dal suo stesso statuto eroico, e, all’emblematico grido *O silvae, O ferae!*, intraprende di sua spontanea iniziativa (diversamente che nell’*Hipp.* euripideo) l’ultimo movimento del suo *furor* evasivo³⁴. Lo ritrae accorato il secondo coro, con presaghe

³⁰ Cfr. v. 446: *Aetate fruere; mobili cursu fugit*; 450 sg.: *Optimos vitae dies | effluere prohibe*: forte il contatto con *Brev. Vit.* 9, 2-4, e flagrante la memoria del *salutare carmen* virgiliano lì citato (*Verg. Georg.* III 66 sg.), col suo contesto.

³¹ Già del resto attivata fin dal canto prologico, come osserva opportunamente CASAMENTO 2011, p. 12: «*Gloria silvae* (Sen. *Phaed.* 27), esaltazione estatica della dea, ma anche certezza regressiva di un universo di pace e schermo dai mali del presente».

³² Qui palesemente Seneca si pone *contra* Ov. *Her.* 4, 129-136: cfr. LANDOLFI 2000, pp. 37-39; MASSELLI 2007, pp. 88-90, e più in generale, per le opposizioni perseguite nel dramma senecano rispetto al messaggio dell’elegia ovidiana, MORELLI 2004, pp. 49 sg. Nel valutare la rilevanza ideologica della *rhexis* non bisogna tuttavia estrapolarla dal suo contesto drammaturgico, sino al punto di vedere in dissolvenza, dietro il personaggio, il pensatore stesso, interpretando le *silvae* di Ippolito come (MAXIA 2000, pp. 99 sg.) «spazio dell’interiorità», «rappresentazione metaforica di uno spazio alternativo che il *sapiens* può tentare di realizzare per sé, ovvero lo spazio del ritiro in se stessi, del ritiro dalla vita pubblica, in altre parole del *vindicare se sibi*».

³³ GARBARINO 2008, p. 660, nel fare il bilancio del monologo ippoliteo, rivisitato nei suoi molti problemi testuali ed esegetici, parla a ragione d’una figura «irrimediabilmente scissa in due atteggiamenti inconciliabili: la serenità imperturbabile e l’odio feroce». A me pare che anche questo, piuttosto che deporre per una carente ‘costruzione’ drammaturgica del personaggio, trovi una plausibile ragion d’essere proprio in quella che ho definito la sindrome ‘lunare’ (cioè umbratile, regressiva e poco autoconsapevole) che caratterizza la sua alterazione psichica.

³⁴ Opportunamente CAVIGLIA 1990, p. 121, ravvisa nel grido «un’ansia di fuga».

considerazioni sulla sua precaria bellezza: *Fugit insanae similis procellae* (v. 736) [...] *res est forma fugax* (v. 773) [...] *quid deserta petis? Tutior aviis | non est forma locis* (vv. 777 sg.)³⁵. A sua volta Teseo, trovando, al ritorno dall'Ade, la spada ma non lui presso Fedra, s'informa: *Sed ipse quondam evasit?* E la donna conclude con una notizia almeno parzialmente vera il falso racconto della violenza subita: *Hi trepidum fuga | videre famuli concitum celeri pede* (vv. 901 sg.). Quando ritroveremo Ippolito, nella drammatica *rhexis* del *nuntius*, la sua fuga sul carro andrà ormai incontro alla morte suscitagli dal padre. Per due volte la maledizione paterna l'ha proiettato *profugus* (vv. 929 sg., 938) e tuttavia senza scampo, nelle più remote *latebrae* del mondo (ironico contrappasso a quella *pars terrarum | secreta* evocata nel prologo quale regno della sua dea, vv. 55 sg.); e *profugus* dall'odiata *urbs, infesto gradu* (v. 1000), ci si ripresenta, nelle parole del messaggero, lanciato dai cavalli verso Argo per uno dei quei paesaggi dove nel prologo aveva scatenato la caccia e dove è ora lui la vittima designata. Il mostro – generato da un *non mite pontus* come la madre d'Amore – che Nettuno gli avventa contro, è descritto nei termini del 'sublime dinamico' (vv. 1007-1056), ipostasi di un *chaos* che genererà *chaos*, lo sfracello del suo corpo. Nell'impari contesa il giovane dà sì prova d'impavida forza d'animo (v. 1055 *solus immunis metu*), ma sarei cauto nei confronti dell'interpretazione prevalente, che qui vuol vedere il segno della presa di coscienza e d'un pieno riscatto della sua dignità eroica³⁶. Il titanistico proclama di ἀπάθεια che lancia al mostro (vv. 1064-1067) a me sembra piuttosto l'estrema espressione di quella sua indole, *intractabilis* al pari d'una *dura cautes*, già lamentata ai vv. 580-582 dalla nutrice³⁷; e lo stesso guizzo d'ironia tragica percepibile in quel *paternus labor* di cui il giovane si afferma all'altezza introduce dubbi sull'effettivo significato che Seneca vuol dare ai suoi *ultima verba*, seguiti come sono dall'immediato imbizzarrirsi dei cavalli e dai vani tentativi di resistere all'incalzante *adsiduus comes*³⁸. Poi la perentoria sanzione *non licuit ultra fugere* (v. 1080), cui seguirà,

³⁵ Sulle ascendenze poetiche del tema, cfr. MICOZZI 1994, pp. 187 sg.

³⁶ Cfr. e.g. GIANCOTTI 1986, pp. 39-41; CAVIGLIA 1990, p. 127 sg.; CALABRESE 2009, pp. 122-125.

³⁷ Mi sembra pertinente proporre il confronto con la fine di Aiace Oileo in *Ag.* 532-556: anch'egli *solus invictus malis* (v. 532), anch'egli *ardua ut cautes* (v. 539), anch'egli pronto a lanciare il suo magniloquente proclama di ἀπάθεια (vv. 545-552); e nondimeno dichiarato *furens* e ben presto destinato anch'egli a soccombere a Nettuno.

³⁸ Ironia acutamente spiegata (pur senza trarne le conseguenze secondo me dovute) da CAVIGLIA 1990, p. 129: «Ippolito non sa che un altro discorso, quello vero, si annida nel suo e che ne usa – per esprimersi – le parole: il *labor* con il quale Ippolito si trova a confrontarsi è *paternus*, certo, ma lo è anche perché' (o 'proprio perché') è connesso con suo padre, in qualche modo gli appartiene, è la sua arma, lo strumento che Nettuno, invocato, gli ha offerto per distruggerlo». Coglie bene la «singolare ironia» anche CASAMENTO 2011, p. 235.

come a protrarre persino *post mortem* lo smarrimento di Ippolito nella natura selvaggia, la macabra dispersione delle membra dilaniate dallo *sparagmós*, che ‘invera’ il suo nome e lo assimila a un altro *falsus* e fallito emulo del *paternus labor*, Fetonte (vv. 1090-1092)³⁹. Vanamente alla fine il padre Teseo cercherà tra quei miseri brandelli la traccia della sua *facies igne sidereo nitens | inimica flectens lumina* (vv. 1269 sg.): ironia per un *kosmos* astrale e una ‘simpatia’ tragicamente impossibili per le *vices* umane sfuggite al governo della *ratio*.



Ippolito che fugge e Fedra che incalza, con iperbolici disegni: *Per ipsa maria si fugiat, sequar* (v. 241). A un ‘troppo’ di repulsione si oppone un ‘troppo’ di pulsione. La $\phi\upsilon\sigma\iota\varsigma$ stoica, entità monolitica e totalizzante, viene così a polarizzarsi – come solo in tragedia potrebbe accadere: ma non definitivamente, si vedrà⁴⁰ – in due accezioni tra loro incompatibili, la natura vergine delle *umbrosae silvae* evocate già al v. 1, regno della dea lunare che esercita un irresistibile richiamo sul suo adepto, e la *natura* (v. 353) celebrata dal primo coro, regno dell’altrettanto irresistibile istinto d’Amore, che attizza a sua volta il *furor* della ‘solare’ Fedra, invasivo nei confronti dell’altro antinomico spazio.

Che ciò inneschi un drammatico conflitto è evidente dal primissimo entrare in scena di Fedra, che, a differenza d’Ippolito, come già s’è detto, e a differenza della sua stessa omologa euripidea (*Hipp.* 198-249) è tragicamente consapevole della sua sindrome e dei fattori genetici che le son sottesi (vv. 110-114):

*Iuuat excitatas consequi cursu feras
et rigida molli gaesa iaculari manu.
Quo tendis, anime? Quid furens saltus amas?
fatale miserae matris agnosco malum:
peccare noster nouit in siluis amor.*

Saltus amas; in silvis amor: ecco le ‘scariche’ del cortocircuito. Da questo momento vediamo attivarsi la dinamica *furens* di un processo patologico psicosomatico che invano la nutrice, in contingente punta di dottrina stoica, esorta a fermare fintanto che è al suo primo avvio (vv. 129-139), soggiungendo: *quo, misera, pergis?* (v. 142)⁴¹; o, ironicamente, *perge* (v. 173); e ancora, più avanti, reiterando gli appelli: *Furorem siste* (v. 248); *moderare, alumna mentis effrenae impetus, | animos coerce* (vv. 255 sg.);

³⁹ Cfr. PIERINI 1990, p. 263.

⁴⁰ Cfr. già in tal senso MAZZOLI 1996, pp. 26-30.

⁴¹ Ne redige la ‘cartella clinica’ BOCCHI 2011, pp. 201-222.

siste *furibundum impetum* (v. 263). Ma Fedra non può che prendere atto, con amara consapevolezza, di una deriva subita passivamente: *vadit animus in praeceps sciens* (v. 179); *aufertur* (v. 183); finchè, in un agone che si fa sempre più convulso, non mostra alla nutrice, con lucida follia, l'obiettivo preciso (si noti il deittico) del suo progetto invasivo (vv. 233-235):

*Hunc in niuosi collis haerentem iugis,
et aspera agili saxa calcantem pede
sequi per alta nemora, per montes placet.*

Quando la ritroviamo in scena, dopo il canto simpatetico del primo coro, il suo vagheggiamento di immedesimarsi nel mondo, così per lei allotrio, di Ippolito si dimostra ancora più stravolto e visionario, spingendola a immaginarsi nella barbarica foggia dell'Amazzone: *Lunata latus | protecta pelta, talis in silvas ferar* (vv. 402 sg.). Flagrante il parallelismo col *vocor in silvas* d'Ippolito nel prologo, ed eloquente, anche per Fedra, la marca di 'passività' psicologica insita nella diatesi verbale. La strategia dell'autore sembra proprio quella d'indurre a evincere dai due testi messi a fronte l'inconciliabilità dei loro contesti culturali⁴²; e, in quest'ottica, non si può che sottoscrivere la tesi critica, ripresa di recente e ulteriormente convalidata dal Gamberale⁴³, che attribuisce a Fedra, e non alla nutrice, la preghiera a Diana contenuta nei vv. 406-422, accreditando la tradizione A delle tragedie senecane che assegna alla nutrice e non al Coro l'invito a placare la dea dei vv. 404 sg., e facendo tornare a parlare la nutrice ai vv. 423-430. La preghiera, rivolta alla 'casta diva' perché faccia tornare il *ferox* Ippolito *in iura Veneris*, è palesamente singolare⁴⁴; e, mentre in bocca alla nutrice risulterebbe del tutto fuori parte, si addice pienamente al delirio di Fedra, che cerca in tutti i modi di omologarsi a Ippolito, penetrando persino nel suo spazio più religiosamente custodito, il rapporto privilegiato con la *regina nemorum*. La preghiera prologica con cui Ippolito ottiene dalla sua dea il consenso alla propria vocazione 'evasiva' trova il suo paradossale 'doppio' in quest'altra, che pretenderebbe d'ottenere dalla stessa dea il consenso alla pulsione 'invasiva' di Fedra. E non mi sembra casuale che tanto in essa s'insista sull'aspetto che più intimamente lega al giovane

⁴² Bene osserva CALABRESE 2009, p. 46, a proposito del comune richiamo *in silvas*: «La congiuntura del medesimo concetto spaziale vede anche però, allo stesso tempo, la sovrapposizione di due sistemi di valori e immagini radicalmente diversi; questo produce una sfasatura che rende evidente quanto differenti siano i punti di vista di Fedra e Ippolito e, di conseguenza, quanto impossibile sia il contatto nei boschi tra questi due mondi, sorta di universi paralleli che tali dovrebbero rimanere e che certamente non possono incontrarsi nei luoghi della natura».

⁴³ GAMBERALE 2007, cui rinvio per l'irta serie di problemi filologici inerenti al *locus*.

⁴⁴ Cfr. *ibid.* 62-68; molto utile anche LA BUA 1999, 302-304.

la dea *triformis*, la sua natura lunare, considerata anzitutto nella *vicis* cosmica (vv. 410 sg.; e poi 418-422). Anche da un punto di vista formulare, le due preghiere hanno tratti affini⁴⁵: solo che, per quella di Fedra, la percezione del suo esaudimento è demandata alla nutrice ed è satura d'ironia tragica perché il suo segnale, l'arrivo in scena del 'fuggitivo' Ippolito, è in realtà l'evento che, consentendo l'incontro tra il giovane e Fedra, imprimerà all'azione la svolta verso la catastrofe⁴⁶.

All'incontro Fedra si avventa con tutto il suo *furor*: *Praecepta graditur, impatiens morae* (v. 583); e persevererà per tutto il corso di questa scena-madre a esperire modalità di comunicazione il cui grado di conatività è, per così dire, uguale e contrario a quello dell'evasività manifestata da Ippolito, refrattario a intendere la progressione di senso del messaggio della donna fino al punto di forzarla alla 'scandalosa' confessione diretta della sua passione⁴⁷. Nelle profferte di Fedra è stato ben colto⁴⁸ il riuso stravolto di linguaggio elegiaco attinente al *topos* del *servitium*, lessema ben presto da lei impiegato per dirsi pronta a condividere le più aspre esperienze del cacciatore e del guerriero (vv. 612-616). E nemmeno l'indignata reazione di Ippolito alla confessione le impedisce di riformulare per un'estrema volta prima della fuga del giovane il suo programma invasivo, nel modo più totalizzante e con rinnovata dolente consapevolezza della propria sindrome (vv. 699-702):

*Fugienda petimus; sed mei non sum potens.
Te uel per ignes, per mare insanum sequar
rupesque et amnes, unda quos torrens rapit;
quacumque gressus tuleris hac amens agar.*

Da qui in avanti il dramma corre verso il precipizio; ma Fedra, non diversamente da Ippolito, rimarrà coerente col proprio atteggiamento sino in fondo. Quando, pentita di aver causato con la calunniosa accusa di violenza la morte del giovane, si ucciderà, lo farà non 'al femminile', come in Euripide (*Hipp.* 777), ma con la spada di lui (vv. 1177; 1197), trovando così finalmente il modo di coronare – con, tragicamente paradossale, successo – il folle inseguimento: *Non licuit animos iungere, at certe licet | iunxisse fata* (v. 1183)⁴⁹.

⁴⁵ Cfr. FANTHAM 1993, pp. 162 sg.

⁴⁶ Anche per questo cfr. GAMBERALE 2007, p. 72 e n. 53.

⁴⁷ Una capillare analisi delle fallimentari strategie interattive messe in atto qui, come per tutto il corso della tragedia, tra i personaggi, è condotta, alla luce della pragmatica della comunicazione, da CALABRESE 2009: cfr. in partic., per la cruciale scena della 'confessione', pp. 53-86; e inoltre MORELLI 2004, p. 53.

⁴⁸ Cfr. e.g. DANESI MARIONI 1995, p. 27; MORELLI 2004, pp. 52-54; MASSELLI 2007, n. 128.

⁴⁹ Cfr. CALABRESE 2009, pp. 180 sg.; ma si noti – i commenti sorvolano disinvoltamente su questo punto, limitandosi a vedervi retorici intenti di *variatio* se non addirittura meri motivi di



Dunque *non licuit animos iungere*: questi epigrammatici *verba* della protagonista ci restituiscono tutto il senso della *Phaedra* come ‘tragedia della comunicazione’, come già lo era stato, ma in un senso diverso, l’*Ippolito* euripideo⁵⁰. Ma, nella loro mancanza d’interazione, Ippolito e Fedra avrebbero continuato indefinitamente il corso delle proprie incompatibili *vices* e l’azione non sarebbe precipitata verso la *katastrophé* se ai

opportunità metrica – l’acutissima duplice opposizione in chiasmo aspettuale *licuit* vs *licet* – *iungere* vs *iunxisse*. Se il primo *perfectum* (*non licuit*) appone, per così dire, la ‘pietra tombale’ sulla relazione passionale, il secondo (*iunxisse*) marca la davvero raggiunta *ultima linea* del delirante inseguimento di Fedra. Sono ben consapevole di muovermi contro il dissenso si può dire unanime della critica (cfr. segnatamente LIEBERG 1986-1987; GARBARINO 1987-1988; FITCH 2004, p. 130) nel trovarmi – per una volta – d’accordo con l’editore oxoniense che (cfr. ZWIERLEIN 1986, p. 221) espunge, aderendo a un suggerimento epistolare di Bertil Axelsson, i vv. 1179 sg.: *Et te per undas perque Tartareos lacus, | per Styga, per amnes igneos amens sequar*, tanto mal connessi con la sintassi del contesto (già per via di quell’*et*, che s’introduce come una sgradevole zeppa dopo il polisindeto precedente *et* [...] -*que* [...] *ac*) e soprattutto con la sua semantica, inserendo *ex abrupto* nel quadro di questa Fedra – che, di fronte ai miseri resti dell’estinto, evocato *parumper* una estrema volta (v. 1175), intende *placare umbras* (v. 1181) e cerca nei *placatos sinus* della morte la liberazione dallo *scelus* (v. 1178), l’unico riparo al suo *malus amor* e il riscatto finale del *laesus pudor* (vv. 1188 sg.) – lo spaccato d’una *amentia* che invece protrarrà ancora, invasiva e persecutoria, attraverso tutti i paesaggi infernali, la ‘caccia’ irrazionale a Ippolito. Come potrebbe mai una simile dichiarazione conciliarsi con gli *ultima verba* che Fedra gli sta per rivolgere abdicando espressamente a ogni sperata ‘corrispondenza d’amoros sensi’ (v. 1196 *pudicus, insons – recipe iam mores tuos*)? Bene commenta CASAMENTO 2011, p. 250 (pur associandosi anch’egli, p. 248, alla *communis opinio* sui due versi): «Il senso di questa battuta va colto intanto in relazione a Ippolito, cui Fedra si rivolge, in un ultimo dialogo destinato a rimanere frustrato, esortandolo a riappropriarsi della sua dimensione originaria di purezza e castità. Peraltro, mentre si denuncia l’esito nefasto della passione di Fedra, si manifesta anche il fallimento di Ippolito, che nell’impermeabilità della sua natura trova giuste ragioni di morte». Troppo comode, troppo semplicistiche sono le ragioni generalmente prodotte dalla critica per ‘metabolizzare’ questa contraddizione, che si possono sintetizzare nell’ossimoro di Fitch, «Phaedra is in fact consistent only in her inconsistency»; e d’altro canto, come mostra la diagnosi di BOCCHI 2011, in partic. pp. 204 sg., la tragica ‘malattia’ della donna, se mutua lessico dal «mal d’amore», ne eccede a tal punto il codice da non poter consentire l’eventuale recupero di quei due versi nella valenza convenzionale d’una estrema *rêverie* elegiaca. Fedra, che si sente totalmente corresponsabile dello scempio patito da Ippolito (vv. 1168 sg.), è chiara: *Nil turpe loquimur* (v. 1176); ancora CASAMENTO 2011, p. 37, osserva giustamente: «se colloquio può esserci tra Fedra e i resti della creatura amata, esso dovrà essere casto»; nulla di ciò che Fedra sta ora dicendo *in limine mortis* può aver più a che fare con le ‘sfrontate’ dichiarazioni precedenti della sua passione, in particolare con quei vv. 700-702 sopra citati, che costituiscono in modo trasparente l’ipotesto dell’interpolazione: *Te uel per ignes, per mare insanum sequar | rupesque et amnes, unda quos torrens rapit; | quacumque gressus tuleris hac amens agar*. Ben altrimenti si giustificherà al v. 1240 il disperato *gnatum sequor* di Teseo determinato a riaffondare dietro il figlio nel *dirum chaos*; così come, fornendo un ulteriore possibile puntello all’interpolatore, il devoto *te per inane chaos, per Tartara* [...] *sequar* pronunciato dalla devota Cornelia, in Lucan. 9, 101 sg., nello scorgere il rogo del defunto sposo Pompeo. Va osservato da ultimo che la fattura in sé pregevole dei due vv. 1179 sg., invocata da LIEBERG 1986-1987, pp. 363 sg., come argomento a favore della loro autenticità, risulta in realtà assai poco probante, quando si pensi alla presenza di due interi drammi, certamente *Octavia* e assai probabilmente *Hercules Oetaeus*, quali monumentali esempi d’una *imitatio Senecae* condotta in modo abile, quanto meno sul piano dello stile e della maniera poetica, in anni probabilmente vicini alla morte del drammaturgo.

⁵⁰ Rimando a CALABRESE 2009, in partic. pp. 159-183, e, per Euripide, a LONGO 1985.

loro *furores* non si fosse aggiunto come terzo – innescato dalla funzione ausiliaria della nutrice – quello, eversivo, di Teseo. Il ‘gioco’ della sua parte è uno dei punti in cui Seneca si discosta di più da Euripide. Nell’*Ippolito* Teseo, risalito dall’Ade, trova già sul letto funebre Fedra, suicidatasi dopo che il giovane l’ha respinta; incontra invece questi e, nonostante le sue proteste d’innocenza, lo bandisce credendo alla tavoletta in cui Fedra, in punto di morte, ha giustificato il suo gesto con la falsa accusa della violenza subita. Competerà alla fine ad Artemide come *dea ex machina* far luce sulla ben diversa verità, consentendo la finale riconciliazione tra Teseo e Ippolito morente. Tutt’al contrario nella *Phaedra* senecana. Teseo condanna *in absentia* Ippolito senza averlo nemmeno mai incontrato né ascoltato. Trova viceversa Fedra viva e avalla con sentenza sommaria la versione di lei, che poi si toglierà la vita sentendo tutto il peso della menzogna ordita. Ciò serve a rendere ancora più brutale l’operato del personaggio, che immette nella vicenda, come si accennava, tutto il portato di sovversione del suo empio *blitz* con Piritoo agli Inferi. A presentarlo vale il ritratto in ‘nero’ che ne fornisce Fedra ai vv. 89-98, integrato poi dalla nutrice che ricorda, vv. 226 sg., l’uccisione della *barbara* sposa amazzone per opera della sua *saeva manus*.

È qui che ricorre per lui l’aggettivo *immitis*, meritevole, in questo caso, d’uno specifico approfondimento, essendo riferito a un detentore del potere assoluto. Il confronto va ovviamente fatto con *De clem.* I, che costruisce l’immagine antitetica del *mitis princeps* (9, 1; 22, 3). Ci interessano in modo particolare le altre due occorrenze dell’aggettivo in quel libro. In 7, 2 sg. l’esercizio ‘mite’ dell’*imperium* è assimilato all’immagine ‘cosmica’ di un *serenus et purus dies*, di un mondo retto da *di placabiles et aequi*; mentre, per converso, *crudele regnum turbidum tenebrisque obscurum est*, ha lo status d’una tempesta *cum fragoribus crebris omnia quatiuntur et ignes hinc atque illinc micant*. In 24, 2 la *crudelitas*, antifrastica al *mitis animus*, è rappresentata come una *ferina rabies* tale da provocare, *abiecto homine*, la trasformazione in un *silvestre animal*.

Al Teseo della *Phaedra* ben si addicono questi connotati ‘tirannici’. Il suo arrivo in scena, vv. 829 sgg., è saturo della cupa atmosfera dell’Ade a fatica lasciato alle spalle, ed egli stesso si definisce al v. 853 un *infernus hospes*⁵¹. Dinanzi all’abile reticenza con cui la nutrice e Fedra gli svelano la violenza che Ippolito avrebbe commesso, reagisce con minaccioso piglio inquisitorio e infine, senza la minima incertezza, prorompe, in preda a un’ira senza controllo, nella violentissima invettiva contro il figlio assente (vv. 903-958), operando «una sistematica distruzione

⁵¹ Cfr. *supra*, n. 13.

dell'identità di Ippolito»⁵², che, se facciamo riferimento alla mentalità giuridica romana, equivale già a una uccisione e che, per soprammercato, si conclude impegnando il dio del mare a una vera e propria eversione dell'ordine universale (vv. 954-958). A sua volta il mostro selvaggio che annienterà anche fisicamente l'identità di Ippolito si pone in stretto rapporto metonimico con quel *silvestre animal* nel quale la *rabies* ha trasformato Teseo.

Se pensiamo a quanto si è osservato all'inizio, circa il *kosmos* dei moti astrali e la sua assenza nelle dinamiche dei personaggi che ne portano i segni senza *mens bona*, è altamente significativo che cada a questo punto del dramma il celebre pessimistico terzo coro (vv. 959-988) che proprio su tale scarto allarga da lontano il suo sguardo, contrapponendo alla mirabile armonia delle *perennes* [...] *vices aetheris alti*, rette dalla provvidenziale volontà divina, la ben diversa condizione umana, dove il trionfo dell'irrazionale comporta anche l'assenza della teodicea: *Res humanas ordine nullo | Fortuna regit sparsitque manu | munera caeca peiora fovens*.

L'erompere di Teseo dagli Inferi è il fondamentale fattore di *chaos* nel dramma. Sarà Fedra in punto di morte a contestargli la cieca indiscriminata eversività del suo comportamento, passato e presente:

*O dure Theseu semper, o numquam tuis
tuto reuerse: gnatus et genitor nece
reditus tuos luere; peruertis domum
amore semper coniugum aut odio nocens.*

«Colpevole distruttore della propria stessa stirpe»⁵³, non meno responsabile, a onta del suo finale dispregio (vv. 1279 sg.), per la morte della moglie, causata, a catena, da quella di Ippolito, Teseo si trova alla fine in scena solo, a dare mesti ordini agli anonimi servi addetti alla raccolta dei resti del figlio: ironico *pendant* ad anello di quel prologo che aveva visto solo in scena Ippolito, a dar ordini per la caccia agli anonimi compagni.

Come spesso in Seneca, quando il dramma si avvia all'epilogo fa spazio agli oggetti delle estreme tardive resipiscenze o prese di coscienza⁵⁴. Anzitutto, a risarcire polarizzazioni e antinomie precedenti, il ricomporsi unitario del concetto di *natura*, quale forza soverchiante,

⁵² CALABRESE 2009, pp. 118 sg.

⁵³ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁴ PIERINI 2007 si conclude (p. 106) con questa significativa riflessione: «Da un finale di tragedia come quello della *Fedra* emerge in modo evidente il particolare e profondo antiteismo che permea anche questo dramma senecano, in cui il gesto paterno della ricomposizione delle membra sembra destinato a perpetuare una ricerca, mai veramente realizzata, di una pacificazione interna».

nimum potens, che gli uomini sono astretti a *colere* anche se *inviti*: è quanto Teseo deve ammettere, nel provare dolore per la morte del figlio quando ancora lo crede colpevole (vv. 1114-1117). Poi, tragicamente riconosciuta, la pervasione universale del suo *furor* eversivo: *Sidera et manes et undas scelere complevi meo: | amplius sors nulla restat; regna me norunt tria* (vv. 1211 sg.). Nell'intero lamento finale, un grande desiderio di morte, di risprofondare in quel *dirum chaos* infernale dal quale meglio sarebbe stato non riemergere e che invece ha portato con sé sulla terra (vv. 1213-1243). Sconsolato, preveggenete, aveva già levato la sua voce il quarto coro (vv. 1123-1153), mostrando la via d'uscita dai *magni motus*, dagli sfrenati vortici che *humana rotant*, verso i luoghi sicuri dell'*obscura quies*, lontana dal *furor* dei mitici protagonisti e lontana, soprattutto, dai palazzi del potere. A che è giovato a Teseo riveder le stelle? I *clari sidera mundi* e il *nitidus dies* splendono ironici sul suo lutto. Giù nell'Ade c'è un tiranno ben più crudele che sa far bene i propri conti.

ENGLISH ABSTRACT

In Seneca's Phaedra we see the collision among the three opposite furores of the main characters, Hippolytus, Phaedra, Theseus, all bearing 'signs' – two astral, one of the underworld – that reject any possible settlement into a 'cosmic' order. Hippolytus' evasive furor (the 'lunar' syndrome) is pressed by Phaedra's invasive furor (the 'solar' syndrome), and upon both rashes the subversive furor of Theseus (the syndrome of the 'underworld'): however, all of them converge to compose the 'catastrophic' formula of the drama.



KEYWORDS

Seneca – Phaedra – Moon – Sun – Underworld – Furores.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARIAS, MOLERO 1997

Carmen Arias Abellán, Leonor Molero Alcaraz, *Los Personajes en la Fedra de Séneca, a la Luz del Vocabulario*, in Miguel Rodríguez-Pantoja (ed.), *Séneca, dos mil años después*, Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de Septiembre de 1996), 1997, pp. 455-466.

BERNO 2006

Francesca R. Berno (a c. di), *Lucio Anneo Seneca. Lettere a Lucilio. Libro VI: le lettere 53-57*, Bologna, Pàtron, 2006.

BETTINI 2010

Maurizio Bettini, *Parentela romana e letteratura: dalla Declamazione alla Fedra di Seneca*, «Bollettino di Studi Latini», 40, 2010, pp. 48-52.

BIONDI 1989

Giuseppe G. Biondi (a c. di), *Lucio Anneo Seneca. Medea, Fedra*, trad. di Alfonso Traina, Milano, Rizzoli, 1989.

BIONDI 1998

Giuseppe G. Biondi, *Seneca e il teatro. Peripezie e cantica: la tragedia tra coscienza e delirio*, in Sergio Audano (a c. di), *Seneca nel bimillenario della nascita*, Atti del Convegno nazionale di Chiavari (19-20 aprile 1997), Pisa 1998, pp. 125-140.

BIONDI 2008

Giuseppe G. Biondi, *La Fedra di Seneca tra colpa e innocenza (nodo e snodo di un problema filosofico e di un topos letterario)*, in Andrés Pociña, Aurora

López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008, pp. 195-213.

BOCCHI 2011

Giuseppe Bocchi, *Philosophia medica e medicina retorica in Seneca. La scuola Pneumatica, l'ira, la melancolia*, Milano, Vita e pensiero, 2011.

CALABRESE 2009

Evita Calabrese, *Il sistema della comunicazione nella Fedra di Seneca*, Palermo, Palumbo, 2009.

CASAMENTO 2011

Alfredo Casamento (a c. di), *Seneca. Fedra*, Roma, Carocci, 2011.

CAVIGLIA 1990

Francesco Caviglia, *La morte di Ippolito nella Fedra di Seneca*, in Giuseppe Aricò (a c. di), *Atti del III seminario di studi sulla tragedia romana, Palermo, 17-19 settembre 1990*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica», 8, 1990, pp. 119-134.

DE MEO 1978

Cesidio De Meo, *Il prologo della «Phaedra» di Seneca*, Bologna, Pàtron, 1978.

FANTHAM 1993

Elaine Fantham, *Seneca's Phaedra 54-81 and 406-423; two prayers and two problems*, in Giuseppe Aricò (a c. di), *Atti del V seminario di studi sulla tragedia romana, Palermo, 5-7 ottobre 1994*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica», 11, 1993, 161-169.

FITCH 2004

John G. Fitch, *Annaeana Tragica. Notes on the text of Seneca's Tragedies*, Leiden-Boston, Brill, 2004.

FRANGOULIDIS 2009

Stavros Frangoulidis, *The nurse as a plot-maker in Seneca's Phaedra*, «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», 137, 2009, pp. 402-423.

GAMBERALE 2007

Leopoldo Gamberale, *Noterelle su in Seneca (e in Ovidio). A proposito della preghiera a Diana, Phaedr. 406 ss.*, in Rita Degl'Innocenti Pierini et al. (a c. di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Atti del Convegno AICC (Firenze, 2-3 aprile 2003), Firenze, 2007, pp. 57-84.

GARBARINO 1980

Giovanna Garbarino, *A proposito del prologo della «Fedra» di Seneca*, «Bollettino di Studi Latini», 10, 1980, pp. 67-75.

GARBARINO 1987-1988

Giovanna Garbarino, *Le ultime parole di Fedra in Seneca*, «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine», 3, 1987-1988, pp. 5-21.

GARBARINO 2008

Giovanna Garbarino, *Nil mitius est feris: sul personaggio di Ippolito nella Fedra di Seneca*, in Luigi Castagna, Chiara Riboldi (a c. di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, vol. I, Milano, 2008, pp. 639-663.

GIANCOTTI 1953

Francesco Giancotti, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1953.

GIANCOTTI 1986

Francesco Giancotti, *Poesia e filosofia in Seneca tragico. La «Fedra», col testo della tragedia criticamente riveduto e annotato*, Torino, Celid, 1986.

LA BUA 1999

Giuseppe La Bua, *L'inno nella letteratura poetica latina*, San Severo, Gerni Editori, 1999.

LANDOLFI 2000

Luciano Landolfi, *Scribentis imago. Eroine ovidiane e lamento epistolare*, Bologna, Pàtron, 2000.

LEFÈVRE 1969

Eckard Lefèvre, *Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama*, «Wiener Studien», 3, 1969, pp. 131-160.

LEFÈVRE 1986-1987

Eckard Lefèvre, *Die Monomanie der senecaïschen Phaedra*, in Giuseppe Aricò (a c. di), *Atti del I seminario di studi sulla tragedia romana (Palermo, 26-28 ottobre 1987)*, «Quaderni di cultura e di tradizione classica», 4-5, 1986-1987, pp. 207-218.

LIEBERG 1986-1987

Godo Lieberg, *Sen. Phaedr. 1179 s.*, «Museum Criticum», 21-22, 1986-1987, pp. 363-370.

LONGO 1985

Oddone Longo, *Ippolito e Fedra fra parola e silenzio*, in Renato Uglione (a c. di), *Atti delle Giornate di studio su Fedra (Torino 7-9 maggio 1984)*, Torino 1985, pp. 79-95.

MARCHETTA 2010

Antonio Marchetta, *Vittime e carnefice. L'ambiguità dei ruoli nel Thyestes di Seneca*, Roma, Università La Sapienza, 2010.

MASSELLI 2007

Grazia M. Masselli, *L'eros che si fa parola*, in Giovanni Cipriani, Grazia M. Masselli, *Corrispondenza d'amoroso incesto. Fedra tra Ovidio e Racine*, Bari, Levante, 2007, pp. 33-94.

MAZZOLI 1996

Giancarlo Mazzoli, *Natura vs uomo nella tragedia di Seneca*, in Silvana Rocca (a c. di), *Latina Didaxis XI: L'uomo e la natura*, Atti del congresso (Bogliasco, 30-31 marzo 1996), Genova, 1996, pp. 13-30.

MAZZOLI 1997

Giancarlo Mazzoli, *Medea in Seneca: il logos del furor*, in Renato Uglione (a c. di), *Atti delle "Giornate di Studio su Medea" (Torino, 23-24 ottobre 1995)*, Torino 1997, pp. 93-105; rist. in Aurora López, Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2003, pp. 615-625.

MAZZOLI 2006

Giancarlo Mazzoli, *Relazioni sintagmatiche e parole-chiave nei cori tragici di Seneca*, in Filippo Amoroso (a c. di), *Teatralità dei Cori senecani*, Palermo 2006, pp. 17-42: 175-187.

MERZLAK 1983

Regina F. Merzlak, *Furor in Seneca's Phaedra*, in Carl Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, III, Bruxelles 1983, pp. 193-210.

MICOZZI 1994

Laura Micozzi, *Tenero carpere ungui. Il modello di Ila (Prop. I 20, 23 ss.) nel ratto di Proserpina (Ov. Fast. IV 417 ss.)*, «Maia», 46, 1994, pp. 181-188.

MORELLI 2004

Alfredo M. Morelli, *L'elegia e i suoi confini. Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca*, in Maria-Pace Pieri (a c. di), *Percorsi della memoria*, vol. II, Firenze, Edizioni Polistampa, 2004, pp. 37-82.

PETRONE 1984

Gianna Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo, 1984.

PICONE 2004

Giusto Picone, *La scena doppia: spazi drammaturgici nel teatro di Seneca*, «Dioniso», n.s., 3, 2004, pp. 134-143.

PIERINI 1990

Rita Degl'Innocenti Pierini, *Tra Ovidio e Seneca: Caligola come Fetonte*, Bologna, Pàtron, 1990, pp. 251-270.

PIERINI 2007

Rita Degl'Innocenti Pierini, *Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma*, in Rita Degl'Innocenti Pierini et al. (a c. di), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico*, Atti del Convegno AICC (Firenze, 2-3 aprile 2003), Firenze, 2007, pp. 85-111.

TONDO 1999

Isabella Tondo, *Lo sguardo del Sole: nota a Seneca Med. 29-32*, in Gianna Petrone (a c. di), *Scritti a margine di letteratura e teatro antichi. Lo sperimentalismo di Seneca*, Palermo 1999, pp. 27-48.

TRAINA 2003

Alfonso Traina, *La lyra e la libra (tra poeti e filologi)*, Bologna, Pàtron, 2003.

TROMBINO 1987

Roberta Trombino, *Il tema del movimento nella Phaedra di Seneca*, «Pan», 8, 1987, pp. 83-93.

ZWIERLEIN 1986

Otto Zwierlein, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden-Stuttgart, Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, 1986.

FERRUCCIO BERTINI[†]

Ippolito martire e Fedra boccacciana

Aurelio Prudenzio Clemente nacque a *Calagurris* (oggi Calahorra), in Spagna, nel 348 e, dopo aver concluso gli studi di grammatica, esercitò dapprima la professione di avvocato; entrato poi nella carriera amministrativa, la percorse fino a raggiungere i gradi più alti, ricoprendo per due volte la carica di governatore provinciale. Venne poi chiamato dall'imperatore Teodosio (anch'egli spagnolo) a esercitare le mansioni di funzionario imperiale, che svolse anche alla corte di Milano. Dal 401 al 403 si trasferì a Roma, dove fu colpito dalla visita ai luoghi dove erano stati martirizzati i Cristiani, per cui scelse, dopo aver abbracciato con maggiore coscienza il Cristianesimo, di celebrarne la gloria nella sua produzione poetica. A cinquantasei anni, ormai diventato un ex funzionario a riposo, tornò in Spagna, mentre a Roma le sorti dell'Impero erano nelle mani dell'imperatore Onorio e del suo generale Stilicone e, mentre il poeta alessandrino Claudio Claudiano realizzava l'ultimo grande *corpus* di poesia pagana, Prudenzio realizzò il proprio programma di poesia cristiana alternativa alla poesia classica, che costò complessivamente di circa ventimila versi, composti nel giro di sette-otto anni. Morì intorno al 405, o almeno da quell'anno non abbiamo più notizie su di lui.

In uno splendido articolo di venticinque anni fa¹, Umberto Albini rilevava nella *Fedra* «una serie di virtualità, di possibilità teatrali» in passi nei quali «la componente visiva [...] spicca in modo particolare», o «il dialogo [...] risulta insolitamente teso e incisivo», o, infine, «il monologo ha l'impronta di una violenta capacità mimetica e richiama, sollecita un'elaborazione registica». Egli osservava ancora che «l'inizio e la conclusione della *Fedra* sono contenuti in due scene che si contrappongono: l'iniziale è dominata da colori più variegati, l'ultima dal rosso del sangue». La medesima considerazione si può fare per l'inno XI del *Peristephanon liber* di Prudenzio, a proposito della vita del martire Ippolito; entrambi i testi, infatti, si aprono con una sorta di prologo, che sembra avere poco a che fare con il seguito, se non perché «nei due prologhi troviamo un'ambientazione fortemente allusiva alla figura

¹ ALBINI 1984, p. 133.

del protagonista e alla scena capitale»². «Il *Peristephanon* (= intorno alla corona) presenta 14 canti epico-lirici di varia lunghezza in onore di martiri spagnoli o romani o occidentali»³.

L'XI inno di questa raccolta è costituito da una lettera inviata *Ad Valerium episcopum* nella quale viene sviluppato il tema della *Passio Hippolyti beatissimi martyris*; in essa, forse condizionato dalla coincidenza del nome, Prudenzio «ricalca nel personaggio e nella sua morte la situazione per molti versi analoga»⁴ della tragedia senecana⁵. Come sottolinea Louis Séchan, l'Ippolito pagano, vittima innocente dell'amore di Fedra e della collera di Afrodite, cade sotto i colpi del castigo divino suscitato da suo padre, Teseo⁶, che pregando Poseidone di mantener fede a un antico patto, lo costringe a suscitare un mostro marino che terrorizza i cavalli di Ippolito, facendoli precipitare da una rupe con il cavaliere, il cui corpo viene straziato nella rovinosa caduta e ridotto in brandelli; nello stesso modo sant'Ippolito viene condannato dal giudice romano al supplizio (insieme ad altri poveri infelici, processati solo perché colpevoli di essere cristiani e perciò sottoposti a ogni genere di tortura). Mentre lo condanna, il giudice se ne esce con una battuta sarcastica: *Ergo sit Hippolytus [...] intereaue feris dilaceratus equis* (vv. 87-88); attraverso questo feroce *calembour* Prudenzio dimostra di conoscere assai bene il mito pagano del casto Ippolito, la cui figura a Roma era ben nota, non tanto sulla base della *Fedra* di Seneca⁷, quanto grazie all'*Ippolito* euripideo⁸.

Osserva Géraldine Viscardi:

Alors que les serviteurs d'Hippolyte de la tragédie errent à la recherche des morceaux de chair, éparpillés sur un long sentier⁹, les disciples du prêtre s'engagent sur une route à l'écart, *devia semita*, qu'ils découvrent tortueuse, *iter fractum*¹⁰. Le vocabulaire qui compose ces deux vers est chargé d'un symbolisme évident pour

² GASTI 1993, p. 220.

³ D'ELIA 1982, p. 120.

⁴ GASTI 1993, p. 215.

⁵ Sulla dipendenza di Prudenzio da Seneca esistono moltissimi studi, i primi dei quali risalgono alla fine del 1800. Ve ne sono stati però anche diversi che risalgono al secolo scorso: cfr. SÉCHAN 1911; MALAMUD 1989, pp. 79-113; PALMER 1989, pp. 180-240; HENDERSON 1991; ROBERTS 1993; EVENEPOEL 1996; COSTANZA 1997; VISCARDI 1997; DEPROOST 1999 e, in questo secolo, FLORIO 2001 e BERTINI 2008.

⁶ SÉCHAN 1911, p. 105.

⁷ Com'è noto, tutta l'opera senecana, in seguito alla *damnatio memoriae* neroniana, scomparve rapidamente dalla circolazione.

⁸ Cfr. ancora SÉCHAN 1991, pp. 150-151: «Cette légende a été uniquement inspirée par l'histoire du fils de Thésée».

⁹ Sen. *Phaedr.* 1105-1107: *Errant per agros funebris famuli manus | per illa qua distractus Hippolytus loca / longumcruenta tramitem signant nota.*

¹⁰ *Perist.* 11, 133 sg.

le lecteur chrétien. Les chevaux, puissés par une folie démoniaque, ont entraîné le corps en marge de toute voie tracée ou rectiligne, dans les lieux inhospitaliers semblables aux chemins de perdition où s'engagent les pécheurs¹¹.

L'Ippolito cristiano è vittima del proprio errore: essendo stato un anti-papa, soccombe a un castigo emblematico: sezionata, proprio come lo scisma aveva seminato la discordia in seno alla Chiesa¹², la sua carne subì morendo lo stesso strazio che la sua anima aveva conosciuto mentre era in vita. Utilizzando il sostantivo *sanies* al v. 130 per contraddistinguere la natura corrotta del sangue del martire, Prudenzio rafforza ulteriormente l'interpretazione punitiva del racconto. Quando evoca l'esistenza dell'affresco, vuole esprimere lo smembramento compiuto e attraverso il proprio racconto dipinge lo spezzettamento in atto. Il sentiero a zigzag nel quale si gettano i cavalli in preda a un furore demoniaco riflette non solo l'immagine della via pagana, ma anche quella dello scisma, due mali che Prudenzio qualifica dal punto di vista lessicale con metafore identiche. Qualsiasi sentiero tortuoso, lontano da percorsi accessibili, conduce inevitabilmente alla morte al peccatore, pagano o scismatico che vi si è smarrito (*daemon*) [...] *mortis iter per devia monstrat*¹³. Jean-Louis Charlet¹⁴, però, sottolinea giustamente l'assenza di coincidenze verbali tra la vicenda del martire narrata dal poeta cristiano e quella dell'eroe pagano narrata da Seneca e la interpreta come la volontà da parte di Prudenzio di entrare in competizione con il tragediografo per dimostrare la superiorità del martire romano rispetto al suo omonimo mitico¹⁵.

Un'altra analogia con l'Ippolito dell'omonima tragedia di Euripide si può invece cogliere nel fatto che, siccome in essa la vicenda si svolgeva sul lido di Trezene, il poeta cristiano colloca *ostia* [...] *per Tiberina* (v. 40) la scena del martirio del cristiano e ciò appare inspiegabile per il fatto che le reliquie del martire saranno poi nuovamente trasportate a Roma (vv. 151-152 *Ostia linguunt, | Roma placet, sanctos quae teneat cineres*). Non va dimenticato infine che l'inno XI del *Peristephanon* è l'unico carme di Prudenzio che nella tradizione manoscritta sia stato definito una *passio*. Esso è dedicato a un martire romano chiamato Ippolito, il cui nome compare circa dodici volte nel *Martirologio* di Gerolamo.

¹¹ VISCARDI 1997, p. 372.

¹² PETRUCIONE 1989, p. 98 sostiene erroneamente a questo proposito che Ippolito sarebbe stato un seguace dell'eresia di Novaziano, donde la sua morte emblematica (per la corretta interpretazione vd. più avanti alla n. 17).

¹³ Prud. c. *Symm.* 2, 898.

¹⁴ CHARLET 1993, pp. 135-166, in partic. pp. 148-152. Vd. anche la sua recensione piuttosto critica allo studio della Malamud (CHARLET 1991).

¹⁵ Così DEPROOS 1999, p. 162.

Secondo la recente conclusione di Saxer¹⁶, che si fonda su testimonianze letterarie, liturgiche e archeologiche, la sua vita e la sua opera si possono ricostruire in questo modo: Ippolito è un prete di origine orientale (forse egiziana), che vive a Roma al tempo dell'imperatore Commodo e poi sotto i Severi. A un certo momento entra in polemica col successore del papa Zefirino (198-217) e cioè con Callisto (217-222) che, a suo avviso, è stato scelto ingiustamente al posto suo. Lo accusa, infatti, di lassismo per aver permesso che, dopo adeguata penitenza, gli adulteri pentiti fossero riammessi ai sacramenti. Da parte sua Callisto accusa Ippolito di essere un eretico e il conflitto si conclude con uno scisma, per cui Ippolito diventa il primo antipapa della storia della Chiesa. Viene perciò condannato a una sorta di *damnatio memoriae*, mentre in seguito i ricordi subiranno una deformazione, in base alla quale, nella seconda metà del IV secolo, Damaso confonderà questo scisma con quello di Novaziano, ovvero con lo scisma più grave e più profondo del III secolo, che si prolungò anche durante il IV, ma che non ha nulla a che vedere con il nostro Ippolito, che fu poi seppellito lungo la Via Tiburtina. Prima di morire, Ippolito avrebbe però rinunciato allo scisma e si sarebbe riconciliato con la Chiesa cattolica¹⁷.

Prudenzio assai prudentemente si limita ad accogliere le tradizioni orali (*audita*), divulgate dai pellegrini o dagli assistenti del santuario, a meno che il suo estro poetico, proprio sulla base di tali luoghi comuni, abbia supplito alla mancanza di una seria documentazione al riguardo: la sua narrazione sembra aver messo insieme la tradizione orale e le motivazioni agiografiche. La lunga descrizione del martirio vero e proprio e della lunga e penosa raccolta dei frammenti delle sue membra sparsi un po' dovunque pone una serie di problemi archeologici e letterari. Prudenzio dà l'impressione all'inizio di voler raccontare il martirio di Ippolito attraverso la preparazione di una coppia di cavalli selvaggi che hanno il compito di trascinare il martire in una folle corsa fino alla completa riduzione in brandelli del suo corpo (vv. 89-122). A questo punto, però il racconto si interrompe per lasciare spazio alla descrizione di un affresco, collocato sopra la tomba del martire, in cui viene materialmente rappresentato l'accaduto (vv. 123-132). In sostanza, con la prosecuzione del racconto (vv. 133-152), il poeta cristiano ha collocato in posizione centrale il riferimento esplicito al modello pittorico e, così facendo, ha fuso la descrizione e la narrazione, il quadro e i propri versi¹⁸. Venendo a un giudizio conclusivo sull'intera opera di Prudenzio, non si può che concordare con D'Elia quando scrive:

¹⁶ SAXER 1989, pp. 43-60, in cui il *libro recente* al quale si allude è JOSSA 1977.

¹⁷ Cfr. CHARLET 1993, p. 144.

¹⁸ *Ivi*, p. 148.

Nel suo complesso l'opera di Prudenzio è di una vastità, di una coerenza strutturale e di un'audacia innovativa che impongono rispetto, giustificano la sua enorme fortuna fino al Rinascimento»; e anche se «non è facile accettare la sapienza retorica dei discorsi interminabili posti in bocca a martiri morenti» e altri difetti peculiari suoi, nonostante questo, «Prudenzio è un vero poeta, il più grande del suo secolo, anche in paragone con Claudiano e Ausonio¹⁹.

Vediamo ora in sintesi la trama delle due opere. Nella *Fedra* si racconta che, mentre Téseo è agli Inferi, dove cerca invano di rapire Proserpina, ad Atene sua moglie Fedra si innamora follemente del figliastro Ippolito e gli si dichiara apertamente²⁰. Il giovane, seguace di Diana e, come tale, casto cacciatore, la respinge indignato. Allora Fedra, dietro istigazione della nutrice, si vendica di lui, accusandolo presso il marito appena ritornato, di averle usato violenza. Téseo, folle d'ira, maledice il figlio, invocando su di lui la vendetta del padre Nettuno. Ippolito viene così assalito dal mostro marino, con le conseguenze nefaste già narrate. Un messaggero racconta il raccapricciante evento e a questo punto Fedra, pentita del male compiuto, si uccide, rivelando la propria colpa, mentre Téseo si dispera e dà ordine di raccogliere i miseri resti del corpo di Ippolito dispersi dovunque.

L'inno XI del *Peristephanon* si apre con una visita del poeta alle catacombe, che, con i loro sepolcri, sono la testimonianza dei tempi delle persecuzioni contro i Cristiani. Giunto davanti alla tomba di Ippolito (vv. 1-24), ne racconta la vicenda umana, a partire dall'arresto da parte dei pagani. Continua poi con la richiesta di ammenda da parte del martire che, durante il cammino che lo conduce davanti al giudice (vv. 25-38), confessa la propria colpa scismatica, quando era addirittura diventato il primo antipapa nella storia della Chiesa.

In questi due prologhi, oltre alle considerazioni già sviluppate, possiamo osservare che in quello della *Phaedra* è descritta una tipica scena di caccia, caratterizzata dal movimento e dalla frenetica agitazione di uomini e di animali, mentre vengono distribuite armi di vario genere e sono elencate alcune razze di cani da caccia: molossi, cretesi e levrieri. Il tutto è accompagnato da un'invocazione a Diana, che inizia al v. 54: *Ades en comiti, diva virgo* e viene ripresa ai vv. 81-82: *En, diva faves: signum arguti | misere canes*; poi, con una sorta di *Ringkomposition* silvestre, il monologo di Ippolito che si era aperto al v. 1 con l'esortazione: *Ite, ombrosa cingite silvas*, si conclude ai vv. 82-84 con la constatazione:

¹⁹ D'ELIA 1982, p. 123.

²⁰ Cfr. CASAMENTO 2002, cap. IV, *La noverca: costruzioni retoriche di un modello tragico*, pp. 101-127.

Vocor in silvas. | Hac, hac pergam qua via longum | compensat iter. Nell'altro, invece, viene descritto (vv. 1-16) un ambiente sepolcrale (v. 1 *innumeros cineres sanctorum*) che, oltre a rivestire «un ruolo insieme educativo e celebrativo» da proporre «come modello ai pellegrini»²¹, bene anticipa la conclusione del martirio. In Prudenzio seguono i vv. 17-24 (una sorta di II prologo) che, attraverso un'informazione fornita dal poeta stesso, ci fanno capire perché Ippolito sia stato isolato da tutti, pagani e cristiani, così come nel monologo di Fedra (che nella tragedia segue immediatamente quello di Ippolito ai vv. 85-128) l'Ippolito del mito ci appare vivere in condizione di solitudine, perché è amante della caccia e delle selve, mentre odia la vita cittadina. A questo punto i due testi procedono indipendentemente l'uno dall'altro, per cui mi è consentito proporre alcune considerazioni relative a singoli brani di essi. Per esempio, sul lungo monologo di Ippolito (vv. 483-564), che segue immediatamente l'esortazione della nutrice: *Proinde vitae sequere naturam ducem: | urbem frequenta, civium coetus cole* (vv. 481-482); esso si apre con una *gnome*: *Non alia magis est libera et vitio carens | ritusque melius vita quae priscos colat | quam quae relictis moenibus silvas amat.* Poi prosegue su un doppio filone intrecciato poetico e filosofico. L'esortazione della *nutrix* a condurre vita in comune si scontra con una violenta tirata, in cui Ippolito esprime non tanto la tradizionale misoginia, quanto una radicale misantropia. Come ha evidenziato Alberto Grilli in un articolo, nel quale prospetta il Seneca filosofo a confronto con il suo personaggio poetico, «la poesia di Seneca non perde mai di vista il suo alto scopo educativo [...] una serie di confronti con la celebre *Lettera 90* è significativa»²².

Ippolito tornerà a manifestare la più violenta espressione di odio contro le donne nel sillogismo in cui, partendo dalle premesse: donna = danno e donna = amore, giunge a stabilire che amore = danno. Lo studioso può quindi concludere con questa frase la sua esposizione: «Ormai Seneca ha spogliato di sé Ippolito, che è tornato l'Ippolito del mito e del dramma»²³. A proposito dello stesso episodio, tradizionalmente attribuito al II atto, dopo aver constatato che «Ippolito offre la più lunga, complessa e meditata riflessione sul *bios* della vita secondo natura e lontana dalla civiltà, vista come corruzione», Ermanno Malaspina osserva come il *cursus honorum* e il *regnum* siano condannati e posti sullo stesso piano di una serie di concetti negativi come l'*avararum mentis furor*, l'*invidia*, il *livor* e la *libido*; tale concetto viene ribadito ai vv. 1123-1140 (il IV coro), in cui, mentre si rifiuta l'impegno politico, viene esaltata la

²¹ GASTI 1993, pp. 220-221.

²² GRILLI 1987, in partic. p. 305.

²³ *Ibid.*, p. 311.

vita semplice fra i semplici²⁴. In quello stesso articolo, in merito ai vv. 428-430 (anch'essi del II atto), pronunciati, però, dalla nutrice, si osserva che, dopo essersi presentata in scena come rigida custode dell'antica morale, costei viene consapevolmente meno al suo rigore, giustificandosi in tal modo: «Chi teme il cenno d'un re, rinunzi alla sua dignità, ne svuoti il suo animo: il senso morale è un cattivo servitore del potere»²⁵.

Ancora un elemento accomuna i due Ippoliti: entrambi, di fronte all'estremo pericolo, pronunciano parole piene di coraggio. L'Ippolito senecano, mentre il mostro inviato da Nettuno gli si para davanti minaccioso, minaccia a sua volta urlando: «Non sarà questo spauracchio a spezzare il mio coraggio: vincere i tori fu già impresa di mio padre»²⁶. Il martire cristiano replica agli atroci supplizi infertigli dai carnefici con una sola frase: *Hi* (scil. *equi*) *rapiant artus; tu rape, Christe, animam!* (v. 110). Subito dopo ricorre uno dei pochissimi punti nei quali è agevole scorgere in Prudenzio un'eco evidente della *Fedra* senecana: in Seneca, infatti, si legge: [...] *Equi deerrantes via, | quacumque rabidos pavidus evexit furor* (vv. 1068-1070), e in Prudenzio: [...] *Caecoque errore feruntur, qua sonus atque tremor, qua furor exagitent* (vv. 111-112), dove ricorre «il termine-chiave *furor*, attribuito qui [...] ai cavalli che in certo modo assumono il ruolo di esecutori della condanna, di strumento del volere tirannico»²⁷.

Nella scena dello *spargamos* (ossia dello smembramento: Sen. *Phaedra*. 1068-1110 ~ Prud. *pass. Hipp.* 111-150) entrambi i protagonisti diventano oggetto dell'amorosa raccolta e della pietosa ricomposizione dei loro miseri resti, ma soprattutto, in quest'ultimo caso, si è voluta cogliere in Prudenzio una polemica *aemulatio* nei confronti di Seneca. Mentre nella tragedia i servi e i cani di Ippolito non riescono a raccogliere tutti i miseri brandelli, sparsi qua e là, del corpo del loro padrone (vv. 1105-1110), nell'inno Prudenzio rimarca che i Cristiani non solo riuscirono a ricomporre interamente il corpo di Ippolito, ma ne raccolsero perfino tutte le gocce di sangue (vv. 133-149), ben consapevoli del valore di reliquia che avrebbe assunto il cadavere ricomposto.

Per concludere, esistono certamente punti di contatto fra la celebrazione dei martiri contenuta nel *Peristephanon liber* di Prudenzio e l'ideale stoico di Seneca, quale appare dalla perentoria affermazione: «È bello imparare a morire [...] Esércitati a morire; chi ti dice questo, ti

²⁴ MALASPINA 2003, in partic. p. 283.

²⁵ BIONDI, TRAINA 1998, p. 199. Nel testo di MALASPINA 2003, p. 291, è invece seguita la lezione di ZWIERLEIN 1986, che accoglie al v. 428 l'emendamento di Heinsius: *iusta qui reges*, in luogo del tradito *iussa qui regis*.

²⁶ Trad. di Alfonso Traina in BIONDI, TRAINA 1998, p. 241.

²⁷ GASTI 1993, p. 225.

esorta a esercitarti alla libertà»²⁸. D'altronde Prudenzio era spagnolo come Seneca e a lui, poeta cristiano, ben si addice più che a ogni altro l'espressione tertulliana *Seneca saepe noster*²⁹.

Studi recenti hanno chiarito in via definitiva che nel X secolo Eugenio Vulgario fu non soltanto il primo autore medievale a conoscere direttamente le tragedie di Seneca³⁰, ma che le citò a piene mani nell'intento di farsi beffe di papa Sergio III. Fidando nel fatto che certamente costui non conosceva Seneca, ne approfittò (con rischio personale) per apostrofarlo con versi senecani nei quali si parlava di Bacco e di Fedra, identificandolo con tali personaggi³¹. Di estremo interesse, relativamente alla nostra tragedia, è la risposta che Eugenio invia a una lettera del papa, nella quale, rivolgendogli con l'appellativo di *filius*, costui gli intimava di recarsi al più presto a Roma e di presentarsi al suo cospetto. Eugenio, celandosi dietro un atteggiamento di modestia, rifiuta l'appellativo di *filius* e cita la battuta di Fedra a Ippolito, in cui ella rifiuta l'appellativo di «madre» (*Phae.* 609-612), identificando così Sergio con l'incestuosa Fedra (Eug. Vulg. VI 10-12). Eugenio Vulgario era dunque in possesso di un manoscritto appartenente al ramo e, cioè uno dei due rami da cui trasse origine (intorno al IV-V secolo) la tradizione bipartita delle tragedie senecane. A tale ramo fa infatti capo l'*Etruscus*, come risulta chiaro dall'ordine in cui in esso sono riportati i drammi: *Hercules furens* – *Troades* – *Phoenissae* – *Medea* – *Phaedra* – *Oedipus* – *Agamemnon* – *Thyestes* – *Hercules Oetaeus* (la *praetexta Octavia* non è presente). Nell'altro ramo A essi compaiono invece in questa successione: *Hercules furens* – *Thyestes* – *Thebais* (= *Phoenissae*) – *Hippolytos* (= *Phaedra*) – *Oedipus* – *Troades* – *Agamemnon* – *Octavia* – *Medea* – *Hercules Oetaeus*³².

Nicola Trevet, teologo di Oxford, era un noto esegeta biblico; dietro invito del cardinale Niccolò degli Alberti da Prato (suo superiore nell'ordine domenicano) portò a termine un commento perpetuo al *corpus* tragico senecano tra il 1305 e il 1317, basandosi su un solo codice (*de textu quem unicum habui*) corrotto e lacunoso (*me tamen in parte defendit textus diminutio, ut locis nonnullis notatum est, in parte pro-*

²⁸ Sen. *Ad Luc* 24, 9-10: *Egregia res est mortem condiscere [...] «Meditare mortem»: qui hoc dicat, meditari libertatem iubet.*

²⁹ Tert. *De anim.* 20, 1. Questa è anche la conclusione del bell'articolo di Paul-Augustin Deproost (DEPROOST 1999, p. 180).

³⁰ Di esse gli è noto un manoscritto che era, con ogni probabilità, un progenitore del codice *Etruscus* (= Flor. Laurent. Plut. 37.17), datato ai secc. XI-XII.

³¹ Come appare dal seguente brano: «FEDRA Madre? Oh no, è un termine troppo solenne: ai nostri sentimenti va bene un termine più modesto. Chiamami sorella, Ippolito, oppure schiava. Sì, schiava: per te sono pronta a ogni servizio» (trad. di Alfonso Traina, in BRONDI, TRAINA 1998, p. 211). Cfr. soprattutto SCHMIDT 1978, in partic. p. 64.

³² Per quanto riguarda la fortuna di Seneca nel secolo XII, vd. BRUGNOLI 2000.

lixitas operis). Tale codice, non ancora identificato, appartiene «senza dubbio al numeroso gruppo di manoscritti contaminati derivato dalla recensione A»³³. Che il manoscritto usato da Trevet appartenesse a tale recensione appare evidente, visto che il domenicano inglese commenta anche la *praetexta Octavia* (assente nell'altro ramo) e che nel suo manoscritto la *Phaedra* compare col titolo *Ypolitus* al IV posto nella successione delle tragedie, anziché al V, come nel ramo E³⁴.

Nel suo commento Trevet parafrasa in prosa il testo senecano e, nel caso dell'*Ypolitus*, lo divide «in sei atti e in nove *carmina*, questi ultimi preceduti da un'indicazione metrica, chiama *dialogi* gli scambi di battute ai personaggi e *sermones* i monologhi»³⁵. L'opera di esegesi del domenicano è stata valutata piuttosto severamente; Ezio Franceschini ritiene infatti che si tratti del lavoro di un maestro preoccupato unicamente di illustrare il testo ai suoi discepoli³⁶. Ancora più ingeneroso il giudizio di Valentino Fabris, secondo il quale Trevet era un animo assolutamente impoetico, che, come tale, non era in grado di comprendere la complessità delle tragedie senecane³⁷. In questi ultimi anni il giudizio si è fatto più sereno ed equilibrato, considerata anche l'epoca in cui fu elaborato il commento. Vorrei concludere questo breve accenno a Trevet con una curiosità: è a lui che risale la paternità del suggerimento di confrontare il V canto del I libro della *Consolatio* boeziana con il III coro della tragedia (vv. 959-988).

Nel commentare questo coro, infatti, il dotto domenicano scrive:

In carmine VII quod preter duos ultimos versus scribitur metro Pindarico [...] inducitur chorus deplorans iniquitatem fortune, que meritis premia non compensat. Et primo commendat divinum regnum quanto ad motum astrorum et vices anni, secundo plangit quod non regit actus hominum sed dimittit eos iniquitati fortune, ibi: «Set cur idem <v. 972>. Sentenciam huius carminis ex integro ponit Boecius Consolationum libro primo metro IIII quod est pindaricum sicut istud. Commendat ergo primo regimen divinum, in motu celestium et vicibus anni, dicens: O natura, magna parens deum, id est deorum; tuque o rector igniferi Olympi, id est celi, quod fert stellas, que propter lucem ignes appellantur; qui mundo cito, id est citato, hoc est veloci [...] Deinde cum dicit: Set cur idem plangit actus hominum non regi secundum merita, set relinqui iniquitati fortune»³⁸.

³³ CHIABÒ 2004, p. 15. Per un'edizione più recente vd. FOSSATI 2007.

³⁴ Utilissima comunque per conoscere il modo in cui Nicola conduce il suo commento è la lettura dell'intera introduzione di Maria Chiabò (2004, pp. 9-21).

³⁵ CHIABÒ 2004, p. 16.

³⁶ FRANCESCHINI 1938, p. 28.

³⁷ FABRIS 1955, in partic. p. 508.

³⁸ *Nicolai Trevet expositio Ypolitii*, CHIABÒ 2004, pp. 103-104. Mi sono dilungato nel riporta-

Parte ancora da Trevet Claudia Villa, che conclude il suo dotto e acuto itinerario con Dante, del quale dimostra convincentemente la conoscenza del *Tieste* senecano nell'episodio del conte Ugolino (*Inferno* XXXII, *passim*)³⁹.

Al termine di questa galoppata nel *Fortleben* della *Phaedra* senecana, vorrei citare il caso dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* del Boccaccio, che, accanto a parafrasi fedeli di brani corrispondenti, contiene moltissime riprese letterali di versi senecani. Per esempio parecchie sono attinte dai vv. 129-274, cioè dal dialogo tra *Phaedra* e la *nutrix*, nel quale l'eroina confida alla nutrice la folle passione che la divora e la nutrice tenta invano di dissuaderla. Nel replicare alle oneste esortazioni della balia, Fedra descrive così la passione che la travolge:

Quello che dici è vero, lo so bene, nutrice: ma un amore smanioso mi costringe al male. La mia anima, consapevole di correre verso la sua rovina, cerca invano di tornare a più sani propositi. Così, quando il barcaiolo spinge controcorrente un naviglio troppo carico, la sua fatica è vana e la barca si arrende all'assalto dei flutti. Che può la ragione? La passione ha vinto e mi domina, un dio possente è padrone di tutto il mio essere.

Boccaccio, a sua volta, volge in questo modo:

O cara nutrice, assai conosco vere le cose che narri, ma il furore mi costringe a seguire le peggiori, e l'animo consapevole, e ne' suoi desideri strabocchevole, indarno li sani consigli appetisce; e quello che la ragione vuole è vinto dal regnante furore. La nostra mente tutta possiede e signoreggia amore con la sua deità e tu sai che non è sicura cosa alle sue potentie resistere⁴⁰.

In questo brano Boccaccio elimina, a mio avviso felicemente, la similitudine retorica del barcaiolo, che serviva a Seneca per accrescere il colore retorico del suo testo, ma che risultava invece inutile e superflua nel volgarizzamento. Nel coro immediatamente successivo viene enfatizzata la potenza di Cupido:

Non ha mai pace il fanciullo: attraversa il mondo disseminando le sue frecce, e la terra che vede sorgere il sole, la terra che tocca i confini dell'Occidente, quella che brucia sotto il segno del Cancro,

re il brano anche per illustrare il metodo seguito dal Trevet nel suo lavoro, che consiste appunto in un susseguirsi di glosse esplicative di vario genere.

³⁹ VILLA 2000, in partic. pp. 474-479 e VILLA 2004, in partic. pp. 59-62.

⁴⁰ Giovanni Boccaccio, *Fiammetta* I, 14, in SEGRE [1966¹] 1972³, p. 959.

quella che sotto il gelo dell'Orsa regge tribù sempre in moto, tutte conoscono questo fuoco. Fa divampare l'ardore impetuoso dei giovani, ravviva le spente faville di una stanca vecchiaia, trapassa con una fiamma ignota il seno delle vergini, forza gli dèi a lasciare il cielo per la terra sotto falso aspetto: Febo si fece pastore di un armento tessalico e, deposta la lira, chiamò i tori con la zampogna⁴¹.

Boccaccio rende il brano così:

Quantunque Febo, surgente co' chiari raggi di Gange, insino all'ora che nell'onde d'Esperia si tuffa con li lassi carri, alle sue fatiche dare requie, vede nel chiaro giorno, e ciò che tra 'l freddo Arturo e 'l rovente polo si inchiude, signoreggia il nostro volante figliuolo senza alcuno niego... Egli commuove le ferocissime fiamme de' giovini, e negli stanchi vecchi richiama gli spenti calori, e con non conosciuto fuoco delle vergini infiamma li casti petti, parimenti le maritate e le vedove riscaldando. Questi con le sue fiaccole riscaldati gl'iddii, comandò per addietro che essi, lasciati li cieli, con falsi visi abitasero le terre... e ultimamente, rinchiusa la sua gran luce sotto la vile forma d'un piccolo pastore, guidò gli armenti d'Ameto⁴².

In questo secondo caso, è invece il Boccaccio ad aggiungere al testo essenziale di Seneca notizie di carattere mitologico e retorico assolutamente superflue.

Ma c'è un altro lungo brano in cui l'autore toscano riprende la *Fedra*; al cap. V, 30 della *Fiammetta* egli rielabora, a volte tagliando, a volte traducendoli fedelmente, i vv. 483-564 della tragedia. Ne cito qualche tratto. Seneca:

Sa tendere astute trappole solo alle fiere e ristora le membra affaticate nell'argenteo Ilisso; ora rasenta la riva del veloce Alfeo, ora attraversa il folto dell'alta foresta, dove traluce la pura fronte di Lerna. La sua dimora non è mai la stessa: qui cinguettano gli uccelli e fremono i frassini e i vecchi faggi appena mossi dal vento⁴³.

Boccaccio:

Il quale, solamente conoscendo di preparare maliziosi ingegni alle selvatiche fiere, lacciuoli ai semplici uccelli, da affanno nell'animo essere stimolato non puote, e se grave fatica per avventura nel corpo

⁴¹ Sen. *Phae.* 283-298, trad. di Alfonso Traina, in BIONDI, TRAINA 1998, p. 191.

⁴² *Fiammetta* I, 17, cit., pp. 961-962. Notevole qui l'aggiunta maliziosa relativa alle maritate e alle vedove per indicare tutte quante le donne.

⁴³ Sen. *Phae.* 502-509, trad. di Alfonso Traina, in BIONDI, TRAINA 1998, p. 205.

sostiene, incontanente sopra la fresca erba riposandosi la ristora, tramutando ora in questo lido del corrente rivo, e ora in quell'altra ombra dell'alto bosco li luoghi suoi, ne' quali ode i queruli uccelli fremire con dolci canti, e i rami tremanti e mossi da lieve vento, quasi fermo tenenti alle loro note!⁴⁴

E ancora Seneca:

È più facile il sonno in un corpo senza pensieri, steso su un duro giaciglio. Non cerca piaceri furtivi nell'ombra segreta del letto, né cela la sua paura in un labirinto di stanze: vuole l'aria e la luce e la sua vita ha testimonio il cielo⁴⁵.

E Boccaccio:

A costui non l'alte torri, non l'armate case, non la molta famiglia, non i dilicati letti, non i risplendenti drappi, non i correnti cavalli, non centomila altre cose involatrici della miglior parte della vita sono cagione d'ardente cura. Questi, de' malvagi uomini, non cercanti ne' luoghi rimoti e oscuri li furti loro, vive senza paura; e, senza cercare nell'altissime case i dubbiosi riposi, l'aere e la luce dimanda, e alla sua vita è il cielo testimonio⁴⁶.

Quest'ultimo, da cui ho tratto soltanto le prime citazioni, è un brano assai lungo⁴⁷ nel quale è utilizzata la tecnica che abbiamo già esemplificato.

Boccaccio, dopo essere ritornato a Firenze nel 1340, vi compone quest'opera tra il 1343 e il 1344. Egli è ancora pieno di nostalgia per Napoli, la città in cui aveva trascorso l'adolescenza e la prima giovinezza e la *Fiammetta* trae la sua unità da «un personaggio nel groviglio della passione che lo tormenta»⁴⁸. Ma in essa c'è ancora una potente presenza dell'erudizione basata sui testi classici (Ovidio e Seneca), filtrata attraverso la cultura medievale. Tuttavia, siccome in Boccaccio è già presente il grande autore che caratterizzerà con la sua personalità l'intero secolo, la sua erudizione assume un significato particolare, attraverso l'umanizzazione dei contenuti tramandati dal mito.

⁴⁴ *Fiammetta* V, 30, cit., p. 1022.

⁴⁵ Sen. *Phae.* 520-525, trad. di Alfonso Traina, in BIONDI, TRAINA 1998, p. 205.

⁴⁶ *Fiammetta* V, 30, cit., p. 1023.

⁴⁷ Esso comprende tutti i paragrafi che vanno dal 30 al 34 del cap. V, in cui sono ripresi i vv. della *Phaedra* senecana dal 501 al 562; segue poi l'inserzione dei vv. 387-390 e quindi si conclude con i vv. 761-774.

⁴⁸ Cito da SCRIVANO 1967, p. 10.

ENGLISH ABSTRACT

The paper is a reappraisal of Seneca's Phaedra and its influence in late antiquity and Middle Ages: in Prud. Perist. XI, the martyrdom of the first antipope Hippolytos, probably due to the strong literary connotation of the name itself, is in many respects shaped by the young Hippolytos' sparagmos. Many centuries later, Giovanni Boccaccio itself pays his tribute to Seneca's tragedy through a consistent texture of allusions and quotations in his Elegia di Madonna Fiammetta.



KEYWORDS

Seneca, Phaedra – Prudentius, Peristephanon – Passio Hippolyti – Boccaccio, Elegia di Madonna Fiammetta.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBINI 1984

Umberto Albini, *Aspetti drammaturgici della Fedra senecana*, in Renato Uglione (a c. di), *Atti delle giornate di Studio su Fedra, Torino, 7-8-9 maggio 1984*, Torino, Celid, 1985.

BERTINI 2008

Ferruccio Bertini, *La Fedra di Seneca da Prudenzio a Boccaccio*, in Andrés Pociña y Aurora López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 287-300.

BIONDI, TRAINA 1998

Giuseppe G. Biondi, Alfonso Traina (a c. di), *Seneca. Medea, Fedra*, Milano, Rizzoli, 1998.

BRUGNOLI 2000

Giorgio Brugnoli, *La tradizione delle Tragoediae di Seneca*, «Giornale Italiano di Filologia», 52, 2000, pp. 5-15.

CASAMENTO 2002

Alfredo Casamento, *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragiche senecane*, Palermo, Flaccovio, 2002.

CHARLET 1991

Jean-Louis Charlet, *Recensione a MALAMUD 1989*, «Latomus», 50, 1991, pp. 446-447.

CHARLET 1993

Jean-Louis Charlet, *Les poèmes de Prudence en distiques élégiaques*, in Giuseppe Catanzaro e Francesco Santucci (a c. di), *La poesia cristiana latina in distici elegiaci. Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 20-22 marzo 1992*, Assisi, s.n., 1993.

CHIABÒ 2004

Maria Chiabò (a c. di), *Nicola Trevet, Commento alla Phaedra di Seneca*, Bari, Edipuglia, 2004.

COSTANZA 1997

Salvatore Costanza, *Il catalogo dei pellegrini: confronto di due tecniche narrative (Prud. Per. XI 189-213; Paolino di Nola Carm. XIV 44-85)*, «Bollettino di Studi Latini», 7, 1997, pp. 316-326.

D'ELIA 1982

Salvatore D'Elia, *Letteratura latina cristiana*, Roma, Jouvence, 1982.

DEPROOST 1999

Paul-Augustin Deproost, *Le martyre chez Prudence: sagesse et tragédie. La réception de Sénèque dans le Peristephanon liber*, «Philologus», 143, 1999, pp. 161-180.

EVENEPOEL 1996

Willy Evenepoel, *Le martyr dans le Liber Peristephanon de Prudence*, «Sacrificia Erudiri», 36, 1996, pp. 5-35.

FABRIS 1955

Valentino Fabris, *Il Commento di Nicola Trevet all'Hercules furens di Seneca*, «Aevum», 27, 1955, pp. 498-509.

FLORIO 2011

Rubén Florio, *Transformaciones del héroe y del viaje heroico en el Peristephanon de Prudencio*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2001.

FOSSATI 2007

Clara Fossati, *Nicola Trevet. Commento alla Phaedra di Seneca*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007.

FRANCESCHINI 1938

Ezio Franceschini, *Studi e note di filologia latina medievale*, Milano, Vita e pensiero, 1938.

GASTI 1993

Fabio Gasti, *La 'passione' di Ippolito: Seneca e Prudenzio*, «Quaderni di Cultura e Tradizione Classica», 11, 1993, pp. 215-228.

GRILLI 1987

Alberto Grilli, *Seneca di fronte a Ippolito*, in Sandro Boldrini, Francesco Della Corte (a c. di), *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, vol. III, Urbino, Università degli studi di Urbino, 1987, pp. 299-311.

HENDERSON 1991

W. J. Henderson, *Violence in Prudentius' Peristephanon*, in *Studi di Filologia classica in onore di Giusto Monaco*, vol. III, Palermo, Università di Palermo, 1991, pp. 1291-1299.

JOSSA 1977

Giorgio Jossa, *Ricerche su Ippolito*. *Studia Ephemeridis*, «Augustinianum», 13, 1977.

MALAMUD 1989

Martha A. Malamud, *A Poetic of Transformation. Prudentius and the Classical Mythology*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1989.

MALASPINA 2003

Ermanno Malaspina, *Pensiero politico ed esperienza storica nelle tragedie di Seneca*, in Margarethe Billerbeck, Ernst A. Schmidt (éds.), *Sénèque le tragique*, «Entretiens sur L'Antiquité classique», tome L, Vandœuvres-Genève, Fondation Hardt, 2003, pp. 267-307.

PALMER 1989

Anne M. Palmer, *Prudentius on the Martyrs*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

PETRUZIONE 1989

John F. Petruccione, *Prudentius' Use of Martyrological Topoi in Peristephanon*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1989.

ROBERTS 1993

Michael Roberts, *Poetry and the Cult of the Martyrs. The Liber Peristephanon of Prudentius*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.

SAXER 1989

Victor Saxer, *La questione di Ippolito romano: a proposito di un libro recente*, *Nuove ricerche su Ippolito*, *Studia Ephemeridis*, «Augustinianum», 30, 1989.

SCHMIDT 1978

Peter L. Schmidt, *Rezeption und Überlieferung der Tragödien Senecas bis zum Ausgang des Mittelalters*, in Eckard Lefèvre (Hrsg.), *Der Einfluß Senecas auf das europäische Drama*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 12-73.

SCRIVANO 1967

Riccardo Scrivano, *Introduzione*, in Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta; Corbaccio o Laberinto d'amore*, Roma, Avanzini e Torraca, 1967.

SÉCHAN 1911

Louis Séchan, *La légende d'Hippolyte dans l'antiquité*, «Revue des Études Grecques», 24, 1911, pp. 105-151.

SEGRE [1966¹] 1972⁵

Cesare Segre (a c. di), *Giovanni Boccaccio. Opere*, Milano [1966¹] 1972⁵.

VILLA 2000

Claudia Villa, *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in Piergiorgio Parroni, (a c. di), *Seneca e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale, Roma-Cassino, 11-14 novembre 1998*, Roma, Salerno, 2000, pp. 469-480.

VILLA 2004

Claudia Villa, *Le tragedie di Seneca nel Trecento*, in Teresa De Robertis, Gianvito Resta (a c. di), *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze, Mandragora, 2004, pp. 59-63.

VISCARDI 1997

Géraldine Viscardi, *La vision du martyr de saint Hippolyte ou la mortification transfigurée: Prudence*, Peristephanon 11, «Latomus», 56, 1997, pp. 360-381.

ZWIERLEIN 1986

Otto Zwierlein, *L. Annaei Senecae. Tragoediae*, Oxford, Clarendon Press, 1986.

«J'admire un changement si confus que le mien»
Per una lettura dell'*Œdipe* di Corneille

Con l'*Œdipe*, andato in scena nel gennaio del 1659, Corneille interrompe il lungo silenzio seguito all'insuccesso del suo *Pertharite*, insuccesso tanto più umiliante in quanto preceduto da una carriera segnata da trionfi clamorosi, a cominciare dal *Cid*, che fin dal 1637 (pur tra mille polemiche e sicuramente con l'incentivo anche di quelle) lo aveva incoronato re del teatro francese. Per vincere la resistenza e la paura di nuove frustrazioni niente poteva essere più efficace dell'invito a tornare al teatro da parte di un personaggio politico che sembrava destinato a un luminoso avvenire: il sovrintendente alle Finanze, Nicolas Fouquet. Tanto più che il ministro – che gli aveva proposto la scelta a sua discrezione tra tre soggetti¹ – era anche un mecenate generosissimo, virtù a cui Corneille era particolarmente sensibile.

Il successo altisonante di *Œdipe* fin dalla prima rappresentazione deve aver avuto tutto il sapore di una rivalse e ancora più di una compensazione: è quanto trapela dalle parole dello stesso Corneille in un passaggio del suo commento alla *pièce* in cui affiora tutto l'orgoglio di un sovrano ingiustamente esiliato e all'improvviso nuovamente riconosciuto: «[...] J'ai le bonheur de faire avouer qu'il n'est point sorti des *pièces* de ma main où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci»². Ma poi nel tempo non sono mancati giudizi negativi e spietati: formulati in primis da D'Aubignac, il più rinomato teorico del teatro francese prima di Boileau, e poi da Voltaire, il cui commento è un piccolo gioiello di sarcasmo e di ironia. Un esempio tra i tanti: l'annotazione alla scena quinta del I atto, lì dove Voltaire afferma che udendo il racconto di *Œdipe*, Jocaste dovrebbe capire subito che è lui l'assassino di Laïus, ma per paura «que la *pièce* ne finisse au premier acte, elle ferme les yeux sur les lumières qu'*Œdipe* lui donne»³.

¹ La scelta era tra Edipo, Camma (regina di Galazia) e un terzo soggetto tuttora ignoto.

² Corneille, *Examen*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, tome III, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1987, pp. 19-21 (la citazione è a p. 21). Tutte le citazioni dall'*Œdipe* sono tratte da questa edizione, da qui in poi indicata in nota come «Pléiade». «[...] Ho avuto la gioia di far confessare che dalla mia penna non è mai uscita una *pièce* in cui si trovi tanta arte come in questa» (tutte le traduzioni in nota sono mie). Si noti che Corneille manterrà nell'*Examen* le espressioni di riconoscenza a Fouquet anche dopo la caduta in disgrazia e l'arresto del ministro.

³ «[...] Che la *pièce* finisca al primo atto, chiude gli occhi ai chiarimenti che le dà *Œdipe*»

E se il mancato rispetto della verosimiglianza è per entrambi i critici difetto imperdonabile, l'appunto più grave mosso da entrambi a Corneille è quello di aver liberamente scelto un soggetto "barbaro" e poi di non aver avuto la capacità di correggerlo e migliorarlo. D'Aubignac sentenza che la decisione da parte dei genitori di sacrificare un figlio:

[...] Cela certainement est trop barbare et trop inhumain pour être vraisemblable [...] En vérité je m'étonne comment, des trois sujets qui lui furent donnés par un grand ministre, il ait voulu choisir le plus horrible et le plus méchant [...] Si donc M. Corneille ne sait point rectifier d'autre sorte les impertinences des vieilles fables de la Grèce, pour les mettre sur le théâtre, il vaut mieux qu'il invente entièrement le sujet de ses poèmes⁴.

E condivisa, oltre che, ahimè, condivisibile, è anche l'accusa di una versificazione stentata, appesantita da una sintassi contorta che rende a tratti poco scorrevole la lettura.

Alla domanda ricorrente sul motivo che possa aver indotto Corneille ad affrontare un argomento così poco compatibile con le *bienséances* già vigenti alle soglie dei favolosi anni Sessanta del Seicento francese, si può rispondere, come è stato risposto⁵, che per l'autore del *Cid* si è trattato di una sfida, basata in generale sulla convinzione che ormai la tragedia francese fosse superiore a quella greca, e in particolare sulla certezza di poter lui superare gli Antichi proprio nel loro campo.

Risposte inconfutabili, ma non sufficienti a cogliere fino in fondo le ragioni di una scelta che rimane enigmatica. Rimane anche da chiedersi

(Voltaire, *Quatrième lettre qui contient la critique de l'Édipe de Corneille*, in *Id.*, *Lettres sur Édipe*, in David H. Jory (ed.), *Les Œuvres complètes de Voltaire*, tome IA, Oxford, Voltaire Foundation, 2001, p. 360).

⁴ Abbé d'Aubignac, *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique, en forme de remarques sur la Tragédie de M. Corneille intitulée l'Édipe* (1663), in Corneille et Voltaire, *Édipe*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 112-113: «[...] Ciò è davvero troppo barbaro e troppo disumano per essere verosimile [...] In verità mi chiedo come mai, dei tre argomenti che gli furono dati da un grande ministro, abbia voluto scegliere il più orribile e il più brutto [...] Se dunque M. Corneille non sa correggere le impertinenze delle vecchie favole della Grecia, per metterle in scena, è meglio che inventi completamente l'argomento dei suoi poemi». E Voltaire registra il fallimento di Corneille che avrebbe dovuto supplire con la sua arte «à l'aridité de la matière» (*Quatrième lettre qui contient la critique de l'Édipe de Corneille*, cit., p. 354). L'acredine critica di d'Aubignac è da collegare alla storia dei suoi rapporti con Corneille, che pure a volte aveva fatto tesoro dei suoi giudizi; all'apprezzamento espresso dall'abate in alcuni passaggi della sua *Pratique du théâtre* (pubblicata tardivamente, nel 1657) era subentrata la stroncatura della *Sophonisbe* (1663), intorno alla quale si era scatenata una vera *querelle* senza esclusione di colpi tra Corneille e d'Aubignac, che da quel momento aveva concepito il progetto di stroncare tutte le *pièces* di quell'autore. Per un resoconto dettagliato della questione vd. la *Notice* («Pléiade», p. 1462-1463).

⁵ Cfr. FORESTIER 2004, p. 333. Ma è lo stesso commento di Corneille a suggerire tale risposta tra le righe.

– altro enigma – come mai, con tutti i suoi difetti, *Œdipe* risulti tuttavia un'opera non priva di fascino.

Non sarà inutile, prima di interrogare il testo, percorrerne per brevi cenni la trama.

Aprono la tragedia Dircé, figlia di Laius e di Jocaste, e Thésée, principe di Atene e amante, riamato, di Dircé, che invano lo implora di lasciare Tebe appestata; invano perché il principe rifiuta di partire senza di lei e intende chiedere la sua mano al re Œdipe; questi, in attesa del responso di Delfi, lo riceve, convinto che stia per chiedergli in sposa una delle due figlie, Ismène o Antigone, e oppone un violento rifiuto (causato dal timore che in realtà il principe aspiri al trono di Tebe), quando Thésée chiarisce, non senza qualche imbarazzo, che si tratta invece di Dircé. Giunge intanto la risposta, oscura, dell'oracolo di Delfi. Œdipe propone allora che Tirésie evochi le ombre degl'Inferi. Nell'attesa si scontra con Dircé che, non riconoscendolo come re, contesta la sua autorità sulla scelta dello sposo. Intanto le ambigue parole pronunciate dall'Ombra di Laius sembrano indicare lei, unica figlia, come vittima sacrificale per debellare la peste. Prima ancora che le pervenga la richiesta, Dircé si dichiara pronta a morire, ritenendosi colpevole della morte del padre che, contro il parere della moglie, dunque quasi furtivamente e con una scorta minima, aveva intrapreso il viaggio verso Delfi per amor suo, per accertarsi che la sua sorte non fosse funesta come quella del fratello. Ma si sparge la voce che in realtà l'Ombra abbia parlato di un altro figlio, arrivato a corte di nascosto; Œdipe, in preda a un'ansia inspiegabile, ribalta con sua stessa sorpresa la sua posizione nei confronti delle nozze di Dircé e poi convoca a corte Phorbas, il fedele ministro a cui Jocaste dice di aver affidato il neonato della profezia, e che è anche l'unico superstite dello scontro fatale in cui era stato ucciso Laius. Intanto Thésée, pur di salvare Dircé, si spaccia per il figlio misterioso. Phorbas, arrivato a corte, confessa a Jocaste di non aver ucciso il neonato e ammette anche la verità dell'accaduto nel cammino verso Delfi, dichiarando che nello scontro fatidico si erano battuti contro un uomo solo, non contro dei banditi. Œdipe entra in scena e subito identifica Phorbas come uno dei presunti briganti incrociati lungo il cammino; ma, seppure con molta reticenza, è quest'ultimo ad accusare apertamente il re dell'assassinio di Laius. Lo svelamento parziale è così compiuto; tutta l'attenzione si focalizza sulla scena del delitto, mentre Jocaste sconvolta si ritira dichiarando a Œdipe che d'ora in poi non potrà non vedere in lui l'assassino del marito. Il quinto atto si apre con il resoconto delle voci che circolano a Tebe e che accusano Œdipe di aver manipolato l'evocazione dell'Ombra per eliminare Dircé. Giunge da Corinto il luogotenente Iphicrate con la notizia che il re in punto di morte ha nominato un altro erede,

confessando che Œdipe era figlio adottivo. Questi reagisce con fierezza dichiarandosi unico padrone della sua fortuna; ma la rivendicazione dei successi ottenuti senza vantaggio di sangue è presto interrotta dal dialogo di Phorbas con Iphicrate che in poche battute porta alla conoscenza della verità sull'incesto. A questo punto Œdipe dichiara orgogliosamente che gli stessi dèi che lo hanno destinato a orrendi misfatti, gli concedono la consolazione di manifestare la sua virtù con la scelta di una morte onorevole e portatrice di benefici per la città. Jocaste si uccide con il pugnale di Phorbas suicidatosi poco prima. L'accecamento di Œdipe provoca la miracolosa e istantanea guarigione dei malati, su cui si concentra il resoconto di ben due relatori. Rimangono in scena i due amanti e la tragedia si chiude con le parole di pietà di Dircé nei confronti del fratello ritrovato.

Nel suo *Examen* Corneille racconta che la sua prima intenzione, quella di limitarsi a un ruolo di semplice traduttore e mediatore di due opere considerate capolavori⁶, era stata poi accantonata, poiché si era accorto che quello che alla loro epoca era apparso meraviglioso avrebbe potuto apparire «orribile» al tempo di Luigi XIV:

Je reconnus que ce qui avait passé pour merveilleux en leurs siècles
pourrait sembler horrible au nôtre.

Concetto più dilungato nell'avvertenza «Au Lecteur» che accompagnava la prima edizione e che poi, come in tutti gli altri casi, era stata eliminata nelle edizioni successive:

J'ai reconnu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles
éloignés, pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquent
et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince
se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés dont le
sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez
ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos
dames qui composent la plus belle partie de notre auditoire [...]⁷.

⁶ In realtà Corneille ha presente soprattutto Seneca; del resto, nota Daniela Dalla Valle, la cultura francese del periodo «era molto più incline a rivolgersi a Seneca come modello, anche nei casi in cui si evocava – almeno teoricamente – la fonte greca» (DALLA VALLE 1997, p. 454); inoltre, al contrario di Racine, Corneille non conosceva il greco e l'*Edipo* di Sofocle non era stato ancora tradotto in francese, mentre quello di Seneca era stato già tradotto più volte.

⁷ «Pléiade», p. 20 e pp. 18-19 – nell'ordine: «Riconobbi che quel che era stato considerato meraviglioso in quei secoli avrebbe potuto sembrare orribile nel nostro [...] Mi son reso conto che quello che era stato considerato miracoloso in quei secoli lontani avrebbe potuto sembrare orribile nel nostro, e che la descrizione eloquente e curiosa del modo in cui quel principe infelice si cava gli occhi, e lo spettacolo di questi stessi occhi strappati, col sangue che gli distilla sul viso, spettacolo che occupa tutto il quinto atto in quelle opere incomparabili, avrebbe urtato la delicatezza delle nostre dame che compongono la parte più bella del nostro pubblico».

Nel riscrivere allora la fabula, a parte variazioni minori, aveva introdotto due macrovarianti mirate a porre rimedio ai difetti più gravi delle fonti: il trattamento riduttivo degli aspetti scabrosi del mito e l'aggiunta di un elemento irrinunciabile per gli spettatori suoi contemporanei: una storia d'amore, quella, appunto, tra Dircé e Thésée.

La smorzatura dei temi più scabrosi è messa in atto prima di tutto, come rileva l'esegeta a mio parere più sensibile, Guido Paduano⁸, attraverso la separazione netta tra le due parti dello svelamento della verità (regicidio e incesto), qui marcata addirittura con l'intervallo tra l'atto quarto e il quinto; separazione non neutrale, anche se non menzionata da Corneille, e per di più accentuata da altri interventi clamorosi: la sparizione di Jocaste da tutto il V atto e la conseguente mancanza di incontro con Edipe dopo la rivelazione dell'incesto; e mancanza persino di qualsiasi contatto indiretto tra loro nella scelta degli strumenti dell'autopunizione, perché Jocaste si uccide con il pugnale di Phorbas ed Edipe si accicca con le proprie mani.

Il procedimento di attenuazione è poi sancito dalla reazione finale di Dircé, che, saputa tutta la verità, trascura di accennare all'incesto per concentrarsi sull'elogio del re suo fratello, ormai riconosciuto come legittimo erede, e dunque degno di essere chiamato «Le plus grand de nos Rois» (V 5, 1852). Quanto alla modalità dell'accecamento, uno dei momenti più a rischio per il pubblico parigino dell'epoca, il suo racconto è ridotto a dodici versi; anzi, tolti i sette di discorso diretto in cui Edipe si scaglia contro l'ingiustizia degli dèi, e tolti i due sull'effetto miracoloso del suo sacrificio, la descrizione del suo gesto comprende appena tre versi (V 9, 1987 e 1995-1996):

Quand soudain, attachant ses deux mains sur ses yeux [...]
Là, ses yeux arrachés par ses barbares mains
Font distiller un sang qui rend l'âme aux Thébains⁹.

Anche solo da queste prime osservazioni risaltano tratti di una strategia drammaturgica singolare: la smorzatura dei temi scabrosi si effettua, per esempio, con uno scrupolo persino eccessivo e va ben al di là del rispetto delle *bienséances*.

Ancora più sorprendente è il funzionamento della seconda variante, l'aggiunta dell'episodio amoroso destinato a incrementare il coinvolgimento emotivo del pubblico, la "pietà", in cui consisterebbe, secondo

⁸ PADUANO 2012³, p. 96: «[...] Quello di Corneille è il primo testo che separa, anche con la cesura d'atto, la scoperta del regicidio da quella dell'incesto [...]».

⁹ «Quando all'improvviso, afferrandosi gli occhi con le mani [...] Lì, gli occhi strappati dalle barbare mani | fan distillare un sangue che ridà la vita ai Tebani».

Corneille e secondo Georges Forestier (lo studioso corneliano attualmente più quotato) la motivazione profonda di tutta la *pièce*¹⁰.

A parte il disequilibrio distributivo che non si può non notare – e in effetti è stato notato¹¹ – per cui all'intrigo amoroso è assegnata una prevalenza sul mito (tra l'altro Dircé e Thésée aprono e chiudono la tragedia, e la prima addirittura ruba la scena a Œdipe, non senza dar luogo ad alcune incongruenze), la variante appare poco efficace proprio per lo scopo perseguito. Oltre tutto, i dialoghi tra i due innamorati, intrisi di retorica, convenzionali se non banali, sono spesso riconducibili a una sorta di gara interna alla coppia su chi sia il più degno di gloria. Non occorre una particolare perspicacia per cogliere che soprattutto Dircé, fin dalle sue prime battute, appare ispirata da tale esigenza. Quando, per esempio, scongiura l'amante di mettersi in salvo fuggendo da Tebe, si preoccupa soprattutto dell'eventuale giudizio negativo che potrebbe pesare sulla sua fama postuma, se fosse incolpata di aver causato la morte di un eroe, trattenendolo per amore. L'eventuale 'pietà' suscitata dai loro prolungati e frequentissimi incontri impallidisce in confronto al dialogo tra Œdipe e Jocaste dopo la scoperta dell'identità vera dell'uccisore di Laius; versi in cui riecheggia, dopo ventidue anni, la famosissima scena quarta del III atto del *Cid* in cui il testo dà voce al tema tragico dell'amante nemica afflitta dal lutto provocatole dal suo innamorato¹².

È su un altro fronte che l'episodio si rivela fondante. Infatti nel processo di attenuazione dell'incesto assume un ruolo di primo piano la falsa designazione di Dircé come vittima sacrificale dovuta all'ambiguo responso di Laius. Tale «fausse application» (così definita da Corneille, che ne accenna *en passant*, quasi si trattasse di una trovata astuta ma innocua)¹³ provoca un effetto devastante, perché Thésée per salvare

¹⁰ Forestier insiste sulla pietà che susciterebbe il personaggio di Dircé, soprattutto nelle stanze dell'inizio del III atto, che prolungherebbero «sa déchirante, mais tendre séparation d'avec Thésée» dopo la sua decisione di sacrificare la propria vita; e addirittura definisce tale pietà «moderna» (FORESTIER 2004, p. 337). Ma è da parte del critico che è richiesta una grande pietà per non avvertire la banalità convenzionale dei dialoghi tra i due innamorati e in particolare delle stanze appena menzionate. Per Christan Delmas la funzione più grande svolta da Dircé e Thésée consiste nel prefigurare la vocazione futura dell'eroe, la sua trasformazione da tiranno a re (DELMAS 1985, p. 165); ma Doubrovsky aveva più pertinentemente intravisto nel personaggio di Dircé uno sdoppiamento del personaggio di Œdipe (DOUBROVSKY 1963, p. 339).

¹¹ In primis da d'Aubignac, *Troisième Dissertation concernant le poème dramatique*, cit., p. 116.

¹² La somiglianza della situazione 'bloccata' nel dissidio non risolvibile tra esigenza morale e passione è indubitabile. Ma il confronto non attenua la distanza abissale tra l'efficacia e la capacità di coinvolgimento di quella scena del *Cid* e la scena in questione tra Jocaste e Œdipe. Sembra dunque eccessivo parlare di riscrittura come propone Forestier (FORESTIER 2004, p. 339); e anche la sticomitia, addotta come prova di somiglianza, produce esiti molto diversi nelle due *pièces*.

¹³ «[...] J'ai rendu la réponse de Laius évoqué par Tirésie assez obscure dans sa clarté apparente, pour en faire une fausse application à cette princesse [...]», «Ho reso la risposta di Laio abbastanza oscura, nella sua apparente chiarezza, così da farne una falsa applicazione a quella principessa» (*Examen*, «Pléiade», p. 20).

l'amata fa circolare la falsa voce di essere anche lui figlio di Laius; ma in quanto sedicente figlio di Laius, diventa fratello di Dircé e di conseguenza virtuale portatore di una passione incestuosa per la sorella, passione che è l'oggetto di lunghe conversazioni soprattutto con Jocaste, oltre che con la stessa Dircé. Ora, tale «fausse application» su cui il testo, appunto, indugia finisce per travolgere il 'vero' incesto nel vortice delle false apparenze.

Infatti, surrettiziamente tra le pieghe dei discorsi si insinua un motivo molto frequente nelle commedie dell'epoca (spesso costruite sul mistero d'identità intorno a un presunto incesto tra fratello e sorella), così che impercettibilmente la tragedia a tratti si sintonizza su uno stile medio.

A confermare tale slittamento e la conseguente esitazione del testo tra due registri, due stili, e anche tra due tipi di incesto, intervengono tre versi illuminanti di Dircé che dicono il turbamento ambiguo e tutt'altro che privo di attrattiva provocatole dall'oscillazione sentimentale tra lo statuto di sorella e quello di amante (IV 1, 1258-1260):

J'aime en ce douteux sort tout ce qui m'embarrasse,
Je ne sais quoi m'y plaît, qui n'ose s'exprimer,
Et ce confus mélange a de quoi me charmer¹⁴.

Il mistero dell'identità si avvolge allora in una spirale vertiginosa di equivoci, dubbi, abbagli, fantasmi ecc. (a un certo punto nel testo si aggirano, oltre a Dircé, altri tre figli di Laius: Œdipe che ancora non sa di esserlo, Thésée che si spaccia per tale, e il figlio fantasma di cui Tirésie annuncia ambigualmente la comparsa prima della fine del giorno e che Œdipe immagina in agguato nel palazzo per assassinarlo e prendere il trono). Insomma, entrano in scena tutte le costanti di quello che è stato genialmente definito il codice barocco¹⁵, a cui a ben vedere appaiono riconducibili anche le occorrenze di effetti di ironia tragica, quasi una vibrazione continua, che imprime il segno dell'illusione e dell'autoinganno a tutta la tragedia. Inoltre la falsa autocertificazione di nascita di Thésée, oltre a incrinare l'impatto tragico dell'incesto edipico, si manifesta come il caso più clamoroso ed esplicitato (e anche l'unico in cattiva fede) di una serie di errate interpretazioni di oracoli, da cui nessun personaggio è esente. A cominciare dallo stesso Œdipe, che, per esempio, nel giro di pochissimi versi del primo atto, prima formula un'ipotesi contorta e contraddittoria sulla causa della peste (gli dèi vendicherebbero il sangue innocente del neonato e punirebbero chi, sacrificandolo, si è opposto al compiersi

¹⁴ «In tal dubbiosa sorte amo tutto quel che mi turba, | non so cos'è quel che mi attira, che non osa esprimersi, | e in qualche modo mi incanta questa confusa mistura».

¹⁵ Il rinvio è, naturalmente, al saggio magistrale di Francesco Orlando (ORLANDO [1982] 1997).

della profezia); poi, a un'ipotesi infondata di Jocaste (la peste sarebbe il castigo per la morte invendicata) replica con una spiegazione non meno infondata, presumendo di aver vendicato la morte del re uccidendo i tre briganti al trivio fatale (I 5, 373-376; 381-382; 389-390):

ŒDİPE [...] Ce fils, dont ils avaient prédit les aventures,
Exposé par votre ordre, a trompé leurs augures,
Et ce sang innocent, et ces Dieux irrités
Se vengent maintenant de vos impiétés.

JOCASTE [...] Non, non: de tant de maux Thèbes n'est assiégée
Que pour la mort du Roi, que l'on n'a pas vengée [...]

ŒDİPE [...] Si vous m'avez dit vrai, peut-être ai-je moi-même
Sur trois de ces brigands vengé le Diadème [...]¹⁶

Si illude anche Jocaste quando a Thésée, che si proclama suo figlio, ribatte con scetticismo che, se si trovasse davanti un figlio, foss'anche nei panni di uno sconosciuto o sotto altre mentite spoglie, non potrebbe non sentirlo.

L'unica a mostrarsi dotata di una certa chiaroveggenza è, non a caso, Dircé (non a caso sarà poi lei a sancire il trionfo finale di *Œdipe*), anche se insiste su una lettura molto soggettiva delle parole dell'Ombra e anche se altre letture sono ispirate dal suo iniziale malanimo verso Œdipe. Di sicuro è lei a pronunciare il verso che sembra compendiare la relazione tra il linguaggio degli dèi e quello degli uomini, e proclamare la loro incompatibilità: «Souvent on l'entend mal [le Ciel], quand on le croit entendre, | L'Oracle le plus clair se fait le moins comprendre» (III 2, 917-918)¹⁷.

L'apparato verbale è intessuto di lessemi che dicono la confusione: alla sorpresa di Œdipe di fronte all'assenza di risposta da Delfi «Quoi! Les Dieux sont muets!», il confidente Dymas risponde (I 5, 359 e 363-364):

[...] Ils sont muets et sourds.
[...] A peine parlions-nous, qu'un murmure confus
Sortant du fond de l'autre expliquait leur refus.¹⁸

¹⁶ «Quel figlio, di cui avevano predetto le avventure, | esposto per vostro ordine, ha reso fallaci i loro auguri, | e quel sangue innocente, e quegli Dèi irritati | ora si vendicano delle vostre empietà [...] No, no, Tebe è da tanti mali assediata | solo per la morte del Re che non è stata vendicata [...] Se mi avete detto il vero, forse ho già io stesso | su tre di quei briganti vendicato il diadema».

¹⁷ «Spesso mal lo si intende, quando lo si crede intendere, | l'oracolo più chiaro si fa meno comprendere».

¹⁸ «Cosa! Gli dèi sono muti! | Sono muti e sordi [...] Avevamo appena parlato, quando un mormorio confuso | uscendo dal fondo dell'antro spiegava il loro rifiuto».

E il mormorio confuso dei responsi si accorda allo smarrimento dei personaggi. Del resto, è proprio la loro confusione interiore che ispira gli unici momenti di grande efficacia emotiva nella *pièce* (IV 5, 1563-1564; 1579)¹⁹:

JOCASTE Et je trouve toujours dans mon esprit confus
Et tout ce que je suis et tout ce que je fus.

ŒDIPE Et que par un désordre à confondre nos sens [...].²⁰

Da questo punto di vista assume un risalto particolare il verso che dà il titolo a questa lettura: «J'admire un changement si confus que le mien» (III 4, 1048)²¹, verso ricco di risentimenti semantici, poiché segnala il primo moto di consapevolezza di un disagio interiore da parte di Œdipe; e anche perché si presta a essere inteso come un segno di meraviglia del testo stesso, quasi una *mise en abîme*, di fronte a interventi tanto sconcertanti rispetto alle fonti.

Ometto mille altri esempi e cito ancora invece il primo verso del distico di Dircé appena ricordato: «Et ce confus mélange a de quoi me charmer», in cui il lessema «confus» occupa una posizione di spicco.

Non meno frequenti sono le occorrenze del tema dell'oscurità; tema che trova il suo climax in un distico del terzo atto, che risuona nel cuore della *pièce*:

Et l'Enigme du Sphinx fut moins obscur pour moi,
Que le fond de mon cœur ne l'est dans cet effroi²².

Quello a cui sembra tendere il testo è insomma un'atmosfera densa di malintesi, di letture sviate e svianti che, confluendo con i silenzi, le reticenze, le ambiguità degli stessi responsi, provoca un disorientamento della trama, che oscilla tra opposte tendenze. Da una parte, si rappresenta l'impotenza a decodificare in modo corretto. Non a caso l'abilità enigmistica di Œdipe è qui del tutto discredita ed è ridotta da Dircé all'acquisizione di un qualche *esprit*, inteso come esercizio intellettuale mondano, secondo la pertinente definizione di Guido Paduano²³. Anzi,

¹⁹ Immune da questi momenti è soltanto Thésée, che si conferma come il personaggio più solido e raziocinante (il che a teatro, e nella letteratura in genere, non è sempre un vantaggio).

²⁰ «E sempre trovo nella mia anima confusa | e tutto quello che sono e tutto quel che fui [...] E con un disordine tale da confonderci i sensi».

²¹ «Mi meraviglia un cambiamento confuso come il mio».

²² «E l'enigma della Sfinge fu per me meno oscuro | di quanto lo è in questo sgomento il fondo del mio cuore».

²³ «La virtù mondana dell'*esprit* è il livello al quale viene ridotta la dimensione intellettuale di Edipo dal classicismo legittimista che ha dalla sua la strategia autoriale, se è vero che tutto il

a *Œdipe* il testo attribuisce addirittura una tendenza, contraria, a mal prevedere e a peggio intendere, fin dalle sue prime parole, quando a Thésée confida di contare su una risposta risolutiva da Delfi e soprattutto quando si dice certo di aver capito la sua intenzione: invece su Delfi formula una previsione subito smentita e sull'oggetto del desiderio del principe ateniese prende il primo abbaglio. Dall'altra parte, si rappresenta indubitabilmente la perdita di carisma degli dèi e dei loro responsi, e non solo per bocca di Thésée che sul libero arbitrio e contro la credulità negli oracoli pronuncia una tirata che era conosciuta a memoria ancora ai tempi di Voltaire²⁴.

Ma così come l'accumulo di fraintendimenti in Corneille non significa mai, e tanto meno nell'*Œdipe*, il trionfo del conflitto irrisolvibile tra realtà e apparenze, denominatore comune sotteso al codice barocco, allo stesso modo la presenza di una critica alla credulità umana non mi sembra significare davvero un'esigenza illuminista, esigenza che nel teatro francese del Seicento è rintracciabile, a mio parere, solo in Molière²⁵. La posta in gioco è da ricercare altrove, mettendo in relazione indizi testuali apparentemente scollegati e non necessari.

Penso alla prima, immediata e insistita reazione di *Œdipe* nel momento della scoperta completa delle sue colpe: lì quando del suo destino accusa soltanto i due uomini che hanno deciso di salvarlo, omettendo per due intere scene qualsiasi riferimento agli dèi.

Penso all'inspiegabile e inverosimile permanenza del dubbio, fino alle soglie della scena VII dell'ultimo atto, quindi dopo lo svelamento completo della verità, su chi sia tra Dircé e *Œdipe* la vittima sacrificale indicata dall'Ombra; e mentre implicitamente si constata l'insensatezza – che rischia di connotarsi come irrilevanza – del volere divino, l'innocenza cristallina di Dircé si riversa sulla posizione, peraltro qui non meno trasparente, di *Œdipe*. Trasparenza proclamata non si potrebbe più categoricamente dal suo confidente Dymas quando informa Dircé che l'anima di *Œdipe* è scossa dai rimorsi confusi per un misfatto innocente: «Par les confus remords d'un innocent forfait» (V 9, 1979). E ribadita con non minore autorevolezza (oltre che estesa ai personaggi antichi) dallo stesso Corneille nel suo *Discours de la tragédie* (1660):

dramma di Corneille mortifica la dimensione intellettuale di Edipo, il quale non ha nessun ruolo nella ricerca della verità» (PADUANO 2012, p. 94).

²⁴ Cfr. *Notice*, «Pléiade», p. 1370.

²⁵ Esigenza diffusa in tutto il corpus molieriano (dall'*Ecole des femmes*, a *Dom Juan*, al *Malade imaginaire*), in genere veicolata dal tema della medicina. Ma negli *Amants Magnifiques* (1670) una lunga tirata contro l'astrologia e la fede nell'influenza dei corpi celesti diventa un manifesto esplicito contro ogni credulità: la pronuncia il valoroso Sostrate che sarà scelto come sposo dalla principessa Eriphile nonostante la sua nascita non nobile.

Aristote en [di un personaggio né tutto buono né tutto cattivo] donne pour exemples Œdipe, et Thyeste, en quoi véritablement je ne comprends point sa pensée. Le premier me semble ne faire aucune faute [...]»²⁶.

Penso alla battuta finale di Dircé che, al sollievo espresso da Thésée per l'ormai certa salvezza dell'amata, risponde con noncuranza, appunto, che gli dèi potrebbero cambiare idea, liquidando così qualsiasi relazione di senso tra la trama che si è ormai dipanata, e il volere degli dèi, le loro voci, le loro profezie.

La posta in gioco sembra piuttosto individuabile nella contrapposizione di un eroismo virtuosissimo con ostacoli insormontabili qui rappresentati dai capricci degli dèi, figura consolidata di una fatalità inesorabile.

L'*Œdipe* diventa finalmente la storia di un personaggio che da tiranno autoritario e indisponente, condizionato com'è dalla paura di perdere un trono la cui legittimità è apertamente contestata da Dircé, passa presto al dubbio, a un'angoscia misteriosa, incontrollabile e coinvolgente, perché viene da lui riconosciuta e presa in carico (III 4, 1056-1060):

Je ne sais quelle horreur me trouble à leur aspect,
Ma raison la repousse, et ne m'en peut défendre,
Moi-même en cet état je ne puis me comprendre,
Et l'Enigme du Sphinx fut moins obscur pour moi,
Que le fond de mon cœur ne l'est dans cet effroi²⁷.

Un personaggio che poi, messo di fronte ai suoi misfatti innocenti, assume una forza morale altissima e una costanza ammirevole nella sventura. Diventa un modello di "evidenza regale", un esempio del valore assoluto che è la regalità, il cui segno eloquente è la disponibilità a sacrificarsi per il bene del popolo²⁸. Disponibilità non disgiungibile peraltro dall'esigenza di un rispetto assoluto da parte dei sudditi e dal rifiuto di ogni ingerenza nelle decisioni del sovrano: esigenza e rifiuto tanto più significativi in quanto formulati dall'*Œdipe* già consapevole di essere regicida, non dall'*Œdipe* tiranno dei primi due atti (V 1, 1633-1635):

²⁶ *Discours de la tragédie, et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable et le nécessaire*, «Pléiade», p. 145: «Aristotele ne dà come esempi Edipo e Tieste, e su questo davvero non comprendo il suo pensiero. Il primo mi sembra non avere nessuna colpa [...]».

²⁷ «Non so quale orrore mi turbi al loro cospetto, | la ragione lo respinge, eppure non può allontanarmene, | io stesso in tale stato non posso comprendermi | l'enigma della Sfinge fu per me meno oscuro | di quanto non sia il fondo del mio cuore in questo sgomento».

²⁸ Sulla questione, centrale per la pratica e la poetica corneliana e oggetto di un vasto dibattito, sarà sufficiente rinviare a DOUBROVSKY 1963 (pp. 337-343), oltre che a FORESTIER 1998 (pp. 71-101), a COUTON 2009 e a MINEL 2010. Una formulazione chiara e folgorante sul rapporto di Corneille con la regalità si trova ora in PADUANO 2013, p. 92.

Je vais donc à Corinthe achever mon supplice;
 Mais ce n'est pas au Peuple à se faire justice.
 L'ordre que tient le Ciel à lui choisir des Rois
 Ne lui permet jamais d'examiner son choix²⁹.

Certo, Œdipe ha la colpa di non aver riconosciuto né la voce del sangue, né, quel che è peggio, la presenza mistica di un re; ma non è privo di rilievo che a muovergli tale rimprovero sia Thésée, il personaggio meno coinvolgente, che, pur minimizzando l'uccisione (dal momento che l'assassino ha combattuto da solo contro tre rivali), ritiene imperdonabile, appunto, non aver riconosciuto un re, per quanto sotto un'umile veste. Ma la colpa sfuma di molto se si presta ascolto al racconto dettagliato che di quell'evento dà lo stesso Œdipe, precisando di aver provato un'emozione duplice: prima, nello scorgere sul viso del vecchio tratti familiari e addirittura una somiglianza con se stesso; poi, quando ne aveva ammirato il coraggio e soprattutto il *port majestueux*; e infine, quando al momento della morte era stato preso da un forte turbamento: «Et tout mon coeur s'émut de le voir aux abois» (IV 4, 1468)³⁰. Così che si è autorizzati a sospettare che Œdipe sia stato sviato e distratto proprio dalla sua fiducia nell'oracolo e dal terrore di averarlo.

È comunque nell'ultimo atto, lì dove il tracciato della tradizione è teoricamente più vincolante, che il testo dispiega la sua coerenza originale. Mentre tutt'intorno sparisce ogni traccia testuale del parricidio, del regicidio e dell'incesto, all'ignominia che avrebbe potuto segnare la sua vita Œdipe contrappone la consapevolezza della propria virtù che induce gli stessi dèi a concedergli la ricompensa di una morte salvifica e gloriosa: «un trépas glorieux». E a suggellare la sua vittoria e la particolarissima relazione instauratasi ormai tra fratello e sorella, Dircé ripete come un'eco istantanea le stesse parole: «Ce trépas glorieux comme vous me regarde» (V 5, 1840-1841). Œdipe e Dircé hanno ormai un'anima sola e, quel che più importa, una sola voce!

Subito dopo, abbandonando definitivamente la parte di innamorata, la sorella chiarisce che l'unico suo desiderio è di stare accanto al fratello e di piangere con lui.

Il rovesciamento di prospettiva rispetto alle attese e alle fonti è testimoniato anche dalla permanenza di un *leitmotiv*: il testo denso di abbagli è infatti furtivamente percorso dalle occorrenze frequentissime, fin dall'inizio, del verbo vedere, articolato nelle sue svariate declinazioni

²⁹ «Vado dunque a Corinto per porre termine al mio supplizio, | ma non tocca al popolo fare giustizia. | L'ordine che detiene il Cielo nella scelta dei Re | non gli permette mai di esaminare la sua scelta».

³⁰ «E tutto il mio cuore si commosse nel vederlo senza scampo».

lessicali e grammaticali; occorrenze che tra l'altro finiscono per funzionare in qualche modo come ennesima percussione di ironia tragica.

Inoltre il gesto concreto dell'accecamento appare anticipato e insieme implicito nelle occorrenze dei lessemi *aveugle/aveuglement* (ben sette e tutte a livello metaforico, compresa quella nella tirata di Thésée contro il fatalismo, in cui l'accecamento è riferito all'atto di ricondurre i comportamenti umani alla volontà degli dèi)³¹; così che quel gesto finisce per significare altro. Non è più soltanto il contrappasso di un occultamento se pur involontario e inconsapevole: è anche l'atto di rifiuto e di protesta contro la tirannia divina, contro l'imposizione di azioni a lui estranee. È il momento più luminoso del percorso di Edipo. È il segnale di una trasfigurazione, di un'apoteosi culminante nell'annuncio dei miracoli provocati dal suo sacrificio.

L'enigma della scelta da parte di Corneille di un argomento così poco compatibile con i canoni estetici del tempo può allora essere ricondotto alla presenza, nell'*Edipo* antico, di un dilemma che era stato drammaticamente al centro del dibattito culturale e politico negli anni immediatamente precedenti (1656-1657) con la pubblicazione, seguita da un enorme scalpore, delle *Provinciales*, le lettere scritte da Pascal in difesa del giansenismo contro la morale gesuita³². Per la sua formazione gesuitica, per la sua poetica e la sua pratica del teatro fondate da sempre sull'affermazione della volontà e del libero arbitrio, Corneille non poteva non sentirsi chiamato in causa di fronte all'influenza crescente nell'opinione pubblica della visione pessimistica dei giansenisti, secondo i quali le azioni umane erano irrisorie ai fini della salvezza e contava solo la "grazia efficace".

Paradossalmente *Edipo*, purché se ne rimettessero in gioco tutti i presupposti, si prestava a funzionare come un'arma insostituibile per una sfida difficilissima contro un'ideologia dilagante e avversa; tanto più avversa in quanto in qualche modo collegabile alle recentissime turbolenze delle guerre civili, quelle Fronde dei Parlamentari e dei Principi

³¹ *Ced.* III 5, 1163-1167: «Ils [gli dèi] agissent en nous quand nous pensons agir, | Alors qu'on délibère, on ne fait qu'obéir, | Et notre volonté n'aime, hait, cherche, évite, | Que suivant que d'en haut leur bras la précipite. | D'un tel aveuglement daignez me dispenser [...]»; «Agiscono in noi quando pensiamo agire | nel momento in cui deliberiamo, obbediamo soltanto, | e la nostra volontà ama, odia, cerca, evita, | soltanto a seconda che dall'alto la precipiti il loro braccio [...] Da un tale accecamento vogliate dispensarmi [...]».

³² *Les Provinciales ou Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux R.R. Pères Jésuites sur la Morale et la Politique de ces Pères* sono una serie di diciotto lettere scritte da Pascal, tra il 1656 e il 1657, e presentate come una corrispondenza tra due personaggi fittizi. Le lettere, che costituiscono un attacco durissimo contro i Gesuiti, furono pubblicate clandestinamente, prima anonime e poi sotto lo pseudonimo di Montalte. Il folgorante successo è anche legato a una scrittura estremamente "efficace", in cui l'incisività del genere "pamphlet" e un talento satirico si coniugano a un'ispirazione biblica. Nel 1660 Luigi XIV ordinerà di bruciare il libro.

i cui rappresentanti di spicco talvolta avevano apertamente appoggiato il giansenismo. E se Mazzarino, dopo Richelieu, aveva subito sospettato una qualche complicità tra i due movimenti, serpeggiava ancora negli ambienti vicini alla corte la tendenza ad assimilare quelle contestazioni in campo religioso alle rivolte dei Frondeurs responsabili degli eventi traumatici che avevano segnato, tra il 1648 e il 1653, il destino dei Francesi e la vita dell'allora adolescente Luigi XIV, che aveva conosciuto la fuga notturna e la prigionia proprio nel periodo in cui giungevano dall'Inghilterra le notizie della rivolta contro la monarchia (in questa prospettiva diventa eloquente persino la coincidenza di date tra la redazione dell'*Edipe* e la morte, nel settembre del 1658, di Cromwell, ritenuto il principale responsabile dell'esecuzione del re Carlo I d'Inghilterra).

Dunque, l'apoteosi finale di *Edipe* era irrinunciabile, oltre a essere il *telos* esplicitamente perseguito dalla tragedia corneliana, che si inserisce a pieno titolo in quel gioco di rispecchiamenti reciproci tra il teatro e il re che hanno segnato il classicismo francese e che assumono una valenza originale nel caso del *corpus* corneliano³³.

Ma il rapporto con il mondo non è più quello che era e su quella vittoria calano ombre: la frequentazione del mito non è neutrale né priva di effetti collaterali. Proprio dal punto di vista della fiducia nell'affermazione dell'eroismo e dell'idea di regalità *Edipe* segna una svolta senza ritorno nel teatro di Corneille.

Come se negli Antichi e in due tragedie 'barbare' Corneille avesse trovato non la risoluzione, ma di sicuro la definizione di un enigma, e avesse percepito una complessità ambigua fin lì inavvertita del nodo tra destino e progetto.

Alle rivendicazioni orgogliose e giustificatissime di *Edipe*, che si spengono tra le quinte insieme all'esaltazione dei propri meriti, nelle ultime scene della tragedia subentrano improvvisi silenzi e riflussi di voce. Lì quando, traendo spunto da un passaggio suggestivo e struggente di Seneca (*Quid anime torpes?*)³⁴, ogni parola e ogni azione sono sospese.

³³ Com'è stato osservato nella conclusione di un libro non recente, eppure non invecchiato, sul verso francese nel XVII secolo: «S'il y a, dans les princes de Racine, un reflet du Roi-Soleil, il y a, dans Louis XIV, le reflet de Corneille. Si Louis XIV est un instant revenu à notre poète et l'a remis à la mode, c'était par affinité : le roi devait retrouver plus d'une de ses pensées dans la bouche de ses "bons frères" de la tragédie cornélienne. Car si, comme on l'a trop souvent répété, Corneille n'était que le bréviaire des rois, il aurait maintenant bien peu de lecteurs [...] Heureusement pour lui et pour nous il est aussi le livre des citoyens» (SOURIAU 1893, p. 196). «Se vi è, nei principi delle *pièces* di Racine, un riflesso del Re-Sole, in Luigi XIV vi è il riflesso di Corneille. Se Luigi XIV è tornato provvisoriamente dal nostro poeta e lo ha riportato in auge, è stato per affinità: il re doveva ritrovare più di un pensiero suo in bocca ai suoi "confratelli" della tragedia corneliana [...] Perché, se, come è stato fin troppo ripetuto, Corneille fosse solo il breviario dei re, ora avrebbe ben pochi lettori. Per fortuna sua e nostra è anche il libro dei cittadini».

³⁴ Sen. *Oed.* 1024. Leggo dall'edizione a cura di Guido Paduano, *Seneca. Edipo*, Milano, Rizzoli, [1993] 2007.

Mentre svanisce il confine tra paesaggio interiore e ambiente esterno, entrambi immersi in un silenzio attonito, protagonista è lo stupore: stupore della regina smarrita, stupore delle ancelle che la osservano ammutolite e immobili, riflesso dello stupore degli spettatori di fronte all'evocazione di una scena fatta di niente se non di attesa, di suspense e, qui sì, di compassione; forse anche immagine e riflesso dello stupore del testo di fronte alla scoperta di nuove frontiere dell'eroismo.

Quel silenzio dice grandi cose; così come le parole di Dircé che chiudono la tragedia in apparente contrasto con l'apoteosi di Edipe di cui peraltro lei è stata la principale testimone e artefice. Quegli accenti accorati, sottotono e sottovoce in bocca al personaggio fino a lì meno scalfibile parlano di un mutamento irreversibile nella relazione tra virtù e sciagure, fra trionfo e valore.

Quasi l'eroe nuovo scoprisse di poter davvero conoscersi ed essere riconosciuto solo a patto di essere vittima di tremende ingiustizie e bersaglio di atroci sventure. E scoprisse che un destino funesto – una sorta di “disgrazia efficace” – è la condizione ineliminabile per poter essere designato «le plus grand de nos Rois», il più grande dei nostri re.

ENGLISH ABSTRACT

In his Œdipe (1659), Corneille introduces two macro-variants with respect to the ancient sources: he downplays any aspect that might be disturbing to his audience, and inserts a love plot. The love plot, however, bearing as it does the new element of a virtual incest between brother and sister, at times shifts the register from tragedy to the comedy genre, thereby taking away from the scenic impact of the true incest. Oedipe seems here to be dominated by anxiety and confusion, due also to an unclear relationship with the divine word, which is contested as unreliable in a number of passages. Surprisingly, at the very moment when the regicide, parricide and incest are revealed, Oedipe reacts in a heroic way: he shows unforeseen royal potential in the first two acts, and even the act of self-blinding becomes a triumphal gesture which bears witness to his valour and admirable constancy. Yet, in the last scene, shadows are cast upon his triumph, as new frontiers of heroism are prefigured.



KEYWORDS

Blinding – Baroque canon – Comedy – Confusion – Heroism – Demand typical of the Enlightenment – Evidence of Royalty – The Fronde – Jansenism – Brother-sister incest – Unclear responses – Mercy – Softening – Variant/macrovariant.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

COUTON 2009

Georges Couton, *Corneille et la Fronde. Théâtre et politique*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, préface Alain Niderst, Paris, Eurédit, 2009.

DALLA VALLE 1997

Daniela Dalla Valle, “*Œdipe*” di Corneille: *evoluzione morale di un mito*, in Benedetta Papasogli e Barbara Piqué (a c. di), *Il prisma dei moralisti*, Roma, Salerno editrice, 1997, pp. 451-465.

DELMAS 1985

Christian Delmas, *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz, 1985.

DOUBROVSKY 1963

Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.

FORESTIER 1998

Georges Forestier, *Corneille. Le sens d'une dramaturgie*, Paris, Sedes, 1998.

FORESTIER 2004

Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève, Droz, 2004.

MINEL 2010

Emmanuel Minel, *Pierre Corneille. Le Héros et le Roi. Stratégies d'héroïsation dans le théâtre cornélien*, Paris, Eurédit, 2010.

ORLANDO [1982] 1997

Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (ed. accresciuta di *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982), Torino, Einaudi, 1997.

PADUANO 2012²

Guido Paduano, *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012².

PADUANO 2013

Guido Paduano, *Il testo e il mondo. Elementi di teoria della letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

T. S. Eliot critico di Seneca

«Nessun autore ha esercitato più vasta e profonda influenza sul pensiero e la forma della tragedia elisabettiana di quanto abbia fatto Seneca»¹. Con questa affermazione lapidaria si apre il saggio di Eliot, *Seneca nelle traduzioni elisabettiane* (1927), cui dobbiamo affiancare il non meno interessante, benché meno organico, *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca* (1927). La posizione del critico angloamericano suona autentica e significativa sfida ermeneutica anche per la nostra epoca in cui, accanto a chi afferma con decisione l'importanza inequivocabile dell'insegnamento senecano per un'esperienza drammaturgica moderna come quella del teatro inglese, e shakespeariano in particolare², sono ravvisabili posizioni improntate a un forte scetticismo o quanto meno a una prudente cautela³. L'intento di Eliot in questo saggio, così come nell'altro, è riabilitare innanzitutto la figura di Seneca tragico, bistrattata ai suoi tempi e ancora oggi sottoposta a incomprensibili censure.⁴ E la riabilitazione eliotiana di Seneca, tanto più interessante, dunque, se pensiamo agli anni in cui vide la luce⁵, passa anche attraverso

¹ Sulla stessa linea, altre affermazioni di Eliot: «Si può dire che non esista un drammaturgo da Kyd a Massinger che non sia abbondantemente debitore di Seneca»; «La frequenza con la quale le citazioni, i pensieri e le immagini derivati da Seneca sono usati nelle opere elisabettiane ogniquale sia necessaria una riflessione morale, è fatto troppo significante per poter essere trascurato» (*Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, pp. 766, 777). D'ora in poi le citazioni dai due saggi eliotiani verranno tratte da SANESI 2001.

² La bibliografia in tal senso è vastissima. Mi limito a segnalare: PAGNINI 1981; BRADEN 1985; MARTINDALE 1990; cfr. MIOLA 1992; cfr. inoltre POCIÑA 2001, p. 395: «Elaborazione di opere drammatiche eccellenti quali le tragedie di Shakespeare o quelle dei Gesuiti [...] inequivocabilmente basate sul modello seneciano». Del resto è nota la preferenza accordata a Seneca nel Rinascimento, «e non, come volgarmente si crede, perché la tragedia era ancora sconosciuta, ma proprio per meditata elezione» (QUESTA, TORINO 2011, p. 6). Basti a provarlo il commento, citatissimo, dello Scaligero: *Quem [sc. Senecam] nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu vero ac nitore etiam Euripide maiorem: inventiones sane illorum sunt, at maiestas carminis, sonus, spiritus ipsius.*

³ In tempi recenti, cfr. GUASTELLA 2001, cui si rimanda anche per la ricca rassegna critica sull'argomento.

⁴ Cfr. BONELLI 1978, p. 395: «Le tragedie sono [...] inguaribilmente retoriche, i personaggi non esistono, le situazioni appaiono precostituite e convenzionali»; e ancora: «Si scorge [...] come il tragico non possa coesistere con una dimensione stilistica intrinsecamente dilatata ed insincera»; cfr. sempre BONELLI 1980.

⁵ Si tratta di un'epoca che ha alle spalle l'età romantica, «esiziale» come afferma fra gli altri Paratore, per le tragedie di Seneca, sottoposte a una severa condanna in quanto in esse si ravvisano «estremismi retorici e argomentali, carenze a livello drammatico, barocchismo, insosteni-

la confutazione indiretta degli studiosi che ne misconoscevano l'importanza nel teatro shakespeariano. Le ragioni di questa vera e propria miopia esegetica sono piuttosto complesse e *in primis* vanno ricercate nel discredito che, come dicevamo, spesso ha gravato il teatro senecano di un'ipoteca pregiudiziale dura a morire. Le critiche in tal senso vengono da lontano se pensiamo a quanti e quali giudizi poco lusinghieri abbiano accompagnato nel tempo le tragedie di Seneca, accusato dallo stesso Quintiliano di aver pervertito l'eloquenza⁶, facendosi pericoloso maestro di degenerazione stilistica. Troppo innovativo e dirompente lo stile del filosofo-drammaturgo per gli scrupolosi seguaci del classicismo, ma, *a contrario*, valida e stimolante alternativa (linguistica e non solo) per chi proprio dalle abusate convenzioni del classicismo sarebbe stato pronto a uscire.

Certo, tutto sta nell'intendersi su quale Seneca vogliamo ritrovare in Shakespeare, posto che, come ricorda opportunamente Miola – uno dei più decisi e intelligenti assertori dell'influsso senecano sul teatro del Bardo – essenziale per il critico a caccia di risonanze latine è adottare «a flexible approach»⁷. Pare quasi superfluo ribadire la genialità di Shakespeare, capace di attingere ecletticamente a fonti diverse per infondere in esse nuova linfa vitale – ma non è quello che fa, o dovrebbe fare, ogni buon letterato che si appelli alla tradizione? L'irriducibile identità di Shakespeare viene ovviamente colta da Eliot in forma provocatoria – «Desidero rendere innocuo lo Shakespeare seneciano prima che appaia»⁸ – anche se la graffiante mordacità eliotiana pare innanzitutto colpire le velleità critiche dei colleghi.

Dunque, nel teatro elisabettiano più in generale e shakespeariano in particolare, cosa resta dell'*heavy Seneca* citato dal pedante Polonio in *Amleto*?⁹ Appare decisamente fuorviante e facilmente 'attaccabile' cercare Seneca in tutti quegli elementi di superficie che, sembra banale a dirsi, sono arrivati a Shakespeare attraverso il filtro deformante del gusto italiano e rinascimentale, nonché attraverso la temperie elisabettiana. Sangue, orrori, membra lacerate, pasti cannibalici, spettri sensazionalistici: non è qui che va cercato Seneca, come avremo meglio modo di osservare. Ma sarebbe altrettanto fuorviante e improduttivo ricondurre l'influenza del tragediografo latino a una mera sentenziosità stoica, pena la riduzione dello stesso Seneca a un semplicistico prontua-

bile pesantezza» (POCIŃA 2001, pp. 394-395).

⁶ *Institutio Oratoria*, 10.125-131. Potremmo citare anche le critiche avanzate da Frontone (*Ad M. Ant. de Oratoribus*, 2), da Aulo Gellio (*Noct. Att.* 15.2), per finire con Leopardi, che nello *Zibaldone* (2410) definiva Seneca «corrottissimo nello scrivere».

⁷ MIOLA 1992, p. 9.

⁸ *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, p. 690.

⁹ *Shakespeare, Hamlet* II 2, 396.

rio di saggezza in pillole o a una congerie di aforismi decontestualizzati, che hanno per altro fatto la fortuna di tutta una serie di rielaborazioni medioevali prima e rinascimentali poi, chiaramente orientate in chiave cristiana¹⁰, pronte a trasfigurare il materiale tragico senecano in chiave parenetica e religiosa. D'altra parte, lo stoicismo più tradizionale così venato di provvidenzialismo consolatorio, in un momento storico in cui all'individuo non rimaneva altro che rifugiarsi in se stesso, mal si concilia con la visione offerta dalle pieghe più cupe del teatro di Shakespeare, dominato piuttosto da una visione a-teleologica, ove sono parimenti respinte «l'idea di una giustizia cosmica e la visione razionalistica della causazione»¹¹. Il commento di Lionato in *Molto rumore per nulla* (V 1, 27) non potrebbe suonare più scherzosamente ironico ai danni del protagonista indiscusso dello stoicismo, l'intrepido *sapiens*, nonché del suo imperfetto adepto, il filosofo stoico: «Non c'è mai stato un filosofo che abbia tollerato con pazienza il mal di denti»¹². Questa sostanziale distanza di Shakespeare dallo stoicismo¹³, fosse pure nella sua versione «cristianizzata», potrebbe essere all'origine dell'inaspettato e quasi imbarazzante silenzio di Eliot che, dopo aver rivendicato con forza l'influenza del pensiero stoico – tanto da intitolare così uno dei due saggi – finisce per arenarsi in argomentazioni non sempre perfettamente sistematiche (*Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*) o vistosamente ellittiche (*Seneca nelle traduzioni elisabettiane*).

Non è questa la sede per addentrarsi nella trattazione approfondita di tre questioni, non meno importanti, che emergono da entrambi i saggi di Eliot, ma vale comunque la pena di ricordarle brevemente.

A. Recitazione o rappresentazione?

Se le tragedie di Seneca fossero destinate alla scena o, piuttosto, alle sale di *recitationes* – ipotesi quest'ultima condivisa dallo stesso Eliot¹⁴ – è *vexata quaestio* ben nota agli addetti ai lavori. Indipendentemente dalla loro effettiva messa in scena, la rappresentabilità è in ogni caso un tratto evidente del teatro senecano – basterebbero a provarlo i numerosi e

¹⁰ Cfr. POCIÑA 2001; cfr. MARTINA 2001.

¹¹ MCGINN 2008, pp. 18-19. Viceversa, «la logica stoica, particolarmente crisippea, afferma e vuole credere nella sola dipendenza inerente alla concatenazione delle cause» (ANDREONI FONTECEDRO 1990, p. 128)

¹² Le citazioni dalle tragedie shakespeariane tradotte in italiano sono tratte da PRAZ 1964.

¹³ Distanza meno evidente forse negli altri elisabettiani, dove è più facilmente rintracciabile quella che Eliot definisce un'«etica di massimalismo sentenzioso» (*Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, p. 752)

¹⁴ Riferendosi ai primi trecento versi dell'*Hercules Furens*, Eliot afferma: «Come altre opere di Seneca, è piena di indicazioni utili soltanto per un pubblico che non vede niente. In effetti, i drammi di Seneca potrebbero servire come modello pratico per gli odierni drammi radiofonici» (*Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, p. 750)

fortunati allestimenti degli ultimi tempi – che, fra l'altro, indulge spesso a veri e propri momenti di riflessione 'metateatrale', in una consapevole gestione dello spazio scenico. È interessante rilevare che Eliot, in un breve *excursus* di sapore quasi autobiografico¹⁵, si interroga sull'intrinseca qualità drammatica di un'opera, scindendola dalla sua contingente messa in scena: vi sono così drammi «da cassetto» e drammi moderni, in cui «l'autore tenta di fare qualcosa di più e di diverso di quanto si può fare in palcoscenico»¹⁶. Concludo facendo mie le considerazioni di Paduano:

Con Seneca torna a Roma la tragedia [...] 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 teatralità¹⁷.

B. *Shakespeare e la critica*

Anche conformemente alla sua idea dinamica di *tradition*¹⁸, Eliot sottolinea l'intrinseca disponibilità dell'opera shakespeariana – ma dovremmo dire di qualsiasi opera – a mutare, in relazione ai tempi¹⁹. Niente di più e niente di meno, in fondo, della moderna teoria della «ricezione», per la quale il lettore di gadameriana memoria è continuamente chiamato a interpretare il testo e dunque a trasformarlo almeno parzialmente, salvaguardandone tuttavia l'identità più profonda²⁰, pena inammissibili forzature. La risposta di Eliot a chi, forse un po' troppo entusiasticamente, è ancora oggi pronto ad affermare che «Shakespeare è come il mondo, o come la vita. Ogni epoca vi trova quello che cerca e quel che vuol vedervi»²¹, giunge oltremodo pungente: «Non sono vittima dell'illusione che Shakespeare rassomigli minimamente a me stesso»²².

¹⁵ Gli stessi drammi di Eliot, che per altro videro la luce a partire dal 1935, furono accusati di essere adatti innanzitutto per la lettura e di non aver intrinseca qualità drammatica.

¹⁶ *Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, p. 756.

¹⁷ PADUANO 2011, p. 19. Sulla stessa linea VON ALBRECHT 1994.

¹⁸ Mi riferisco sostanzialmente alla parte iniziale del saggio *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, dove Eliot dà vita ad una disamina brillante e ironica di tutte le varie interpretazioni di Shakespeare.

¹⁹ Condizione, questa, comune allo stesso Seneca che, da cristiano medievale, si trasforma nel Novecento nel prototipo dell'ateo moderno: dimostrazione questa, non solo della teoria della «ricezione», ma anche di una sostanziale duttilità dell'autore latino che, come evidenzia VON ALBRECHT 2001, p. 5: «Elude sia le trappole filologiche dei generi letterari che quelle ideologiche delle scuole filosofiche».

²⁰ PADUANO 2011, p. 2: «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».

²¹ KOTT 2009⁴, p. 7.

²² *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, p. 689.

c. *Distinzione letteratura/filosofia*

Le osservazioni di Eliot, che molto da vicino ricordano la ben nota posizione crociana, sembrano quasi capovolgere i presupposti ideologici di un Matthew Arnold²³, che criticava Shakespeare proprio per la sua mancanza di una morale direttamente riconoscibile, cosa inammissibile per chi, come lui, riteneva il poeta innanzitutto un *magister vitae*. Per converso, il teatro di Seneca è stato studiato nelle sue implicazioni filosofiche e non poteva essere altrimenti: la cultura romana tende sovente a giudicare la poesia in chiave sapienziale e lo stesso Seneca, autore tragico e filosofo a un tempo, subordina spesso la forma poetica alla filosofia morale, alla precettistica, alla parenetica²⁴. Ma le osservazioni di Eliot potrebbero rendere un buon servizio non tanto a Shakespeare, quanto, paradossalmente, a Seneca, il cui teatro è stato troppo sovente conformato ad uno scenario esclusivamente filosofico, con la conseguente riduzione dei personaggi a tipi, rigidi rappresentanti di *furor* e *bona mens*. Il passo successivo è stato quello di negare a Seneca la capacità di ritrarre i personaggi cogliendone «realisticamente» le sfumature, errore prospettico nel quale, sia pure per motivazioni diverse, è caduto lo stesso Eliot²⁵.

La posizione di Severino – «La filosofia pensa [...] il proprio rapporto con la poesia» – suona fortemente distante da quella eliotiana, ma è in questa esatta direzione che stanno oggi andando gli studi shakespeariani, non ultimo quello di F. Ricordi²⁶, tesi a rintracciare nel teatro del Bardo riflessioni di carattere filosofico. Nell'elenco scherzoso, ma non troppo, di Eliot, che vede protagonista uno Shakespeare proteiforme e di volta in volta «affaticato, anglo-indiano a riposo, messianico e feroce»²⁷, potremmo oggi aggiungere uno Shakespeare «profeta del nichilismo occidentale», pur consapevoli, ancora una volta, della lezione eliotiana: «È probabile che su chiunque sia grande come Shakespeare, non sia mai possibile essere nel vero; [...] ed è meglio che talvolta si cambi

²³ Sull'argomento, vd. MEREDITH REESE 1986, pp. 477 sgg.

²⁴ Vd. Sen. *Ep.* 88, 5; cfr. *Ep.* 75, 5: *non delectent verba nostra sed prosint*; cfr. *Ep.* 86, 15: *Vergilius noster [...] voluit [...] delectare*; cfr. inoltre *De ben.*: il dominio della poesia è circoscritto al *delectare* attraverso *ineptiae*. Vd. le osservazioni di LANA 1961, pp. 390 sgg. Con BIRT 1911, SIPLE 1938 e LANA 1955, anche POCIÑA 2001, crede che il teatro senecano sia di concezione e obiettivi didattici, nella fattispecie volti a istruire Nerone. Uno dei più noti commentatori medioevali di Seneca, Nicholas Trevet, assegnava ai drammi una funzione utilitaristica, a sostegno di teorie filosofiche e teologiche. Approfondimenti in TSCHIEDEL 2001, pp. 335-363.

²⁵ Alludendo alla retorica delle tragedie, Eliot afferma: «I personaggi di Seneca mancano di sottigliezza» (*Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, p. 751). Il rischio è paradossalmente denunciato dallo stesso Giardina che, pur ravvisando nei personaggi di Seneca dei *tipi*, mette in guardia dal pericolo di fare del teatro senecano lo sfondo ove si muovono soltanto fredde simbologie (cfr. GIARDINA 1963, p. 128).

²⁶ RICORDI 2011.

²⁷ *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, p. 687.

il nostro modo di essere nel falso»²⁸ (d'altronde, l'ermeneutica non è forse una disciplina per sua natura disponibile alla falsificazione?)²⁹. E in effetti il *corpus* del drammaturgo inglese non pare ancorarsi a rigidi modelli noetici, rivelandosi invece uno scenario eterogeneo di pensiero, nel pieno rispetto di quell'inquietante mondo tragico che, sulla scia di Vernant, Nemi D'Agostino definisce «estraneo a ogni certezza, a ogni dogma e sistema di valori»³⁰. Si può allora forse parlare di filosofia nel senso individuato da McGinn:

Tanto nell'opera di Montaigne quanto in quella di Shakespeare c'è una specie di candore terrificante e stimolante al tempo stesso. Parte di questa spietatezza è filosofica: è la determinazione a scoprire la realtà per quella che è, a sradicare il dogma e la compiacenza³¹.



Veniamo ora agli aspetti a mio avviso più interessanti affrontati da Eliot. La difficoltà maggiore consiste nella reale possibilità di sistematizzare il pensiero di un critico notoriamente poco organico, desultorio, incoerente, a tratti, perché no, irritante, ma certo non privo di osservazioni fulminanti e 'geniali'.

1. «Sangue senecano»

È [...] insensato attribuire a Seneca le colpe del dramma elisabettiano e i suoi orrori [...] Quando esaminiamo le opere teatrali di Seneca, gli orrori non sono poi così numerosi o nefandi come si sarebbe portati a supporre³².

Il punto di vista di Eliot è estremamente interessante, in quanto smentisce di fatto un intero filone di studi che proprio sul «sangue» di Seneca ha costruito la sua fortuna. La brutalità esibita e la cosiddetta «teratologia da baraccone» che Praz riscontra nel teatro elisabettiano, sono state attribuite *tout court* a Seneca, o a un non meglio precisato «gusto

²⁸ E ancora: «Il mio modesto pensiero è che Shakespeare può avere nutrito nella sua vita privata opinioni molto diverse da quelle che ricaviamo dalle sue opere a stampa» (*Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, p. 688): nella rivendicazione di una sostanziale autonomia dell'opera d'arte, Eliot parla anche di sé, in forma ancora una volta ironica, per delegittimare la critica letteraria pronta a leggere nelle sue opere ciò che alle sue opere era del tutto estraneo.

²⁹ PADUANO 2011, p. 6.

³⁰ D'AGOSTINO 2011, p. XVII.

³¹ MCGINN 2008, p. 20.

³² *Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, pp. 765, 761. E ancora: «La maggiore colpa attribuita a Seneca [...] è di aver fornito al drammaturgo un pretesto o una giustificazione per orrori che non erano affatto di Seneca, perché appartenevano invece al gusto dell'epoca, che si sarebbe comunque manifestata in quel tempo, anche se Seneca non avesse mai scritto niente» (*Ibid.*, p. 763).

senechiano», innanzitutto mediato dall'esperienza italiana, e tale attribuzione è di fatto diventata uno straordinario strumento di detrazione, ma non del teatro inglese, bensì, al solito, di quello latino. Non è casuale il fatto che la riabilitazione di Seneca per mano di Eliot passi attraverso la rimozione di uno di quegli aspetti che hanno maggiormente attirato gli strali antisenechiani, riproponendosi per altro come una sorta di *mantra* ermeneutico tanto negli studi sul teatro latino quanto in quelli sul teatro inglese. Non si possono negare *in toto* gli orrori del teatro di Seneca, sovente drammatizzati con un certo compiacimento retorico e parenetico – contrariamente ai dettami dell'estetica antica, il crimine in Seneca invade la scena con una forza inusitata³³ – e graditissimi ad Artaud³⁴, ma la crudeltà senecana è stata indubbiamente esasperata nel tempo, complici lo sfondo italiano e l'epoca elisabettiana, amante del 'gotico'³⁵. Che l'orrore portato alle estreme conseguenze generi non terrore catartico, ma grottesco, è esemplificato dal *Tito Andronico*, opera grondante sangue, sin troppo sfrontatamente infarcita di popolare e grossolano sensazionalismo – una riscrittura ironica dell'allora in auge *revenge play*? – giustamente bollata da Eliot in questi termini:

In una delle opere peggiori, *Titus Andronicus* [...] non vi è veramente nulla di senechiano. Sono delitti di un'assurdità e di un'inconsistenza di cui Seneca non si sarebbe mai macchiato³⁶.

E in effetti, un'opera come *Tieste*, capolavoro drammaturgico citato dallo stesso Eliot, è in fondo un implicito riconoscimento della sostanziale incompletezza di un'esibizione del raccapricciante fine a se stessa, nel momento paradossale della sua ostensione: l'orrore è infatti ottenuto non tanto o non solo con la rappresentazione truculenta del pasto cannibalico, quanto piuttosto con la dilatazione angosciante del tempo, che scandisce la visione satanicamente compiaciuta di Atreo. Analogamente, in *Medea* l'uccisione dei figli avviene sì sulla scena, ma è ancor più drammatica in quanto sadicamente distillata nel tempo.

³³ Ricordo soltanto, senza entrare nel merito, come proprio la presenza di elementi raccapriccianti abbia comprovato per alcuni studiosi la destinazione delle tragedie senecane alle sale di *recitationes*. Sull'argomento vd., fra gli altri, USCATESCU 1981 e SOLIMANO 1981.

³⁴ Il teatro infernale si fa plastica visualizzazione di una realtà altrettanto infernale: la spettacolarità oggi riconosciuta al teatro di sangue senecano tende alla rappresentazione di un mondo malefico, spesso identificabile con il *regnum*, in cui l'ordine cosmico e umano sono demonicamente sovvertiti.

³⁵ *Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, p. 764: «[...] La 'tragedia sanguinaria' ha ben poco di Seneca [...] è in gran parte italiana, e vi si aggiunge un'ingenuità nell'intreccio che è del tutto inglese [...]».

³⁶ La paternità dell'opera fu addirittura messa in dubbio nel Settecento, mentre l'allestimento di Peter Brook del 1955 trasformò proprio la componente più grottesca in un «carattere archetipico», «alla base del teatro dell'assurdo e della crudeltà» (MELCHIORI 2010², p. 29).

Queste considerazioni non dovrebbero stupire alla luce delle profonde riflessioni di Seneca filosofo, consapevole del valore ontologico che la dimensione temporale riveste nell'esistenza umana, e pronto a fare del tempo «oggettivo e cosmico» il tempo «frantumato» della coscienza, in un'autentica *distensio animi* di agostiniana memoria³⁷.

2. Retorica

La disamina attenta che Eliot dedica al carattere retorico delle tragedie senecane non si può certo condividere laddove il critico si lascia andare a notazioni piuttosto grossolane, ma non isolate nel panorama degli studi classici³⁸, in merito a una non meglio precisata inflessione di sensibilità nel passaggio dalla cultura greca a quella romana; notazioni condivise in fondo da quegli studiosi che hanno sovente dato vita a un improprio confronto fra il teatro greco e quello romano, ovviamente a detrimento di quest'ultimo. Ci si può solo rammaricare del fatto che Eliot affermi: «Superficialmente accurate e precise [sc. le tragedie di Seneca], sono da un punto di vista teatrale modelli di inconsistenza», ma lo studioso, altrove – a conferma di una mancanza di sistematicità nel suo pensiero – sfugge intelligentemente a una simile logica interpretativa nel momento in cui osserva:

L'unico paragone esatto al quale si può portare Seneca è quello con i primi poeti romani, la loro costruzione metrica, la loro capacità descrittiva e narrativa, e il loro gusto³⁹.

Possiamo tuttavia accogliere le argomentazioni del critico angloamericano quando paragona la «posa» oratoria latina alla tragedia greca, ove forma e contenuto si sposano perfettamente per rappresentare una solida 'realtà': «Se immaginiamo questo dramma [sc. latino] non recitato, ci accorgiamo subito di quanto sia staccato dalla realtà a paragone di quello greco»⁴⁰.

³⁷ ANDREONI FONTECEDRO 2001.

³⁸ Nemmeno, paradossalmente, in quegli autori che negli ultimi anni si sono battuti per una rivalutazione del teatro di Seneca: cfr. USCATESCU 1967, p. 113: «Certo è che in Seneca Edipo non ha mai la forza della tragedia greca».

³⁹ Non si può condividere quanto Eliot afferma successivamente (*Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, pp. 753-754): «Questo paragone sarà equo, anche se sarà sempre Seneca a uscirne malconco» (*sic!*). Per altro, a ulteriore conferma, se mai ce ne fosse bisogno, di un'intima conflittualità argomentativa, Eliot così prosegue: «Ma entro i limiti del suo scopo declamatorio Seneca ottiene, di tanto in tanto, effetti straordinari. Nessuno fu capace come lui di *coup de théâtre*» (p. 754); e ancora: «L'osservazione epigrammatica sulla vita e la morte è data nel modo più significante al momento più significativo [...] passi descrittivi sono spesso di grande incanto, con frasi che ci restano in cuore più di quanto non avremmo supposto [...] Seneca non è mai prolisso: è capace di grande concisione [...] molte sue brevi frasi hanno per noi un'incisività oratoria che ci tocca» (pp. 754-755).

⁴⁰ *Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, p. 748.

Gli studiosi di settore ben conoscono Leo e la sua definizione di *tragoe-dia rhetorica*, che applicata non senza valide ragioni a Seneca, è stata in seguito sottoposta a estremizzazioni e storture indebite. Le tragedie del drammaturgo latino sono effettivamente dominate da passioni incontrollate e retoricamente amplificate, spesso disponibili alla rievocazione sentenziosa e rappresentate in un tempo non lineare, bensì gnomico. Ciononostante, dalla lecita individuazione di una loro profonda e inequivocabile essenza retorica, alla persistente e illegittima negazione della loro qualità drammatica – intesa anche come capacità di rappresentare a tutto tondo i personaggi – il passo è stato sin troppo breve: in una certa misura deve averlo percepito lo stesso Eliot, pronto a rilevare che «l'ampollosità elisabettiana si può certamente far risalire a Seneca, ma [...] senza ampollosità non avremmo avuto *King Lear*»⁴¹.

La pretesa mancanza di spessore dei protagonisti senecani tanto più deve stupire, se solo si consideri come Seneca tragico – insuperabile modello di Shakespeare proprio per l'estrema modernità con cui dà voce ai *pathe*, volutamente oscurando le *praxeis* – tenda al parossismo le corde di quella stessa oratoria, che informa il suo tessuto filosofico. Un'oratoria volta a plasmare il *logos*, facendone uno strumento non solo o non tanto suasio, quanto piuttosto speculativo, atto a scandagliare i recessi della coscienza e i complessi meccanismi di colpa e rimorso⁴². Nelle tragedie senecane, infatti, la parola indaga e scarnifica come mai era stato fatto prima l'*animus* dei personaggi, che a loro volta giungono sovente alla piena e consapevole realizzazione del male, pervertendo la *vis* parenetica della parola filosofica.

Il primato della parola sull'azione, che è un tratto distintivo del teatro occidentale,⁴³ tocca dunque vertici altissimi nell'opera di Seneca dove, per dirla con Eliot, «al di là delle parole che la narrano, non vi è alcuna realtà»⁴⁴. O meglio, senza parola, ambiguamente sospesa fra verità e menzogna, come sa bene Amleto, non si dà realtà alcuna: utile a indagare il buio dell'animo teatralizzando le passioni, la parola si fa anche strumento affilatissimo di creazione e distruzione, al pari di un vero e proprio incantamento, riconoscibile nel rituale magico, retoricamente amplificato, della *Medea* senecana, come nell'arte suadente di Prospero, sottilmente assimilabile al processo ideativo sotteso alla poesia. E ancora al valore performativo del *logos*⁴⁵ si devono capolavori come *Otello*,

⁴¹ *Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, p. 772.

⁴² GAZICH 2000.

⁴³ PADUANO 2011, p. 10.

⁴⁴ E ancora il già citato: «I drammi di Seneca potrebbero servire come modello pratico per gli odierni drammi radiofonici» (*Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, p. 750). Sul valore teatrale della parola in Seneca, vd. LANZA 1981.

⁴⁵ Tanto più apprezzabile in un teatro come quello di Shakespeare, in questo vero erede di

dove il *verbum* si fa autentica potenza demiurgica e forza ontologica⁴⁶. Il fascino inquietante di Jago, infatti, poggia interamente sulla pienezza del *logos*, tanto che la personalità di questo *villain* – degno epigono dei più raffinati sofisti, arbitri del vero e del falso – si sviluppa nell'ambito di una stupefacente *performance* artistica. Le parole di Jago, tanto più insinuanti nel loro essere sospese in un silenzio che di volta in volta viene colmato dal *bovarysme* di Otello⁴⁷, acutamente individuato da Eliot, danno vita al personaggio senecano di Otello, pronto a vendicarsi del presunto tradimento subito, e creano il mondo all'interno del quale si muove l'inerme antagonista. Antagonista che, sia detto per inciso, dopo l'uccisione di Desdemona e nell'imminenza del suicidio – il passo è forse non a caso citato da Eliot – si riappropria anche linguisticamente dell'identità perduta.

Dopo aver indossato le vesti dell'attore, capace di interpretare ruoli sempre diversi sulla scena del mondo – «I am not what I am» (*Amleto* I 1, 65)⁴⁸ – Jago indossa così le vesti del poeta, che tesse il suo inganno di fronte al pubblico; il motivo, già in nuce nel teatro classico⁴⁹, percorrere il teatro shakespeariano, ove il tema del contrasto fra ingannatori e ingannati, apparenza e realtà, è un *leitmotiv* ossessivo. Basti pensare al *Riccardo III*, un'opera che, sulla scia del *Tieste* senecano, ha per protagonista «non l'eroe tragico come tale, ma l'*autore* stesso della trama [...] che verrà rappresentata – una trama intesa come tessuto di parole, e tutta giocata sull'ambiguità e la gravidanza dell'espressione verbale. È la riscoperta che la finzione teatrale si sostanzia dell'inganno della parola [...] che il teatro è tanto più verità quanto più è finzione»⁵⁰. E gli esempi in tal senso potrebbero moltiplicarsi, per arrivare all'esito estremo di

Seneca, che ai *verba* affida non solo il compito di dar vita a spazi interiori, ma anche la capacità di ri-creare visivamente una scenografia di fatto assente. Cfr. GIARDINA 1963, pp. 120 sgg.: riconosce a Seneca il fatto di aver anticipato un tratto moderno del teatro elisabettiano, ovvero il mancato rispetto delle rigide e abusate convenzioni di luogo/tempo, grazie anche alla «sostituzione di un'unità drammatica interiore all'unità scenica (spazio-temporale) esteriore, meccanica». Cfr. BRAUN 1981.

⁴⁶ Lo dimostra in fondo anche *Re Lear*, nel momento in cui alle parole ingannevoli delle figlie affida follemente la propria identità.

⁴⁷ La capacità performativa di Jago è infatti direttamente proporzionale alla capacità immaginativa del Moro, tanto che, come insegna Girard, senza l'uno non si dà l'altro. La complementarità di Otello e Jago è apprezzabile anche a livello linguistico, soprattutto nella prima versione del dramma, dove più evidente era lo scambio di registri fra i due personaggi; sull'argomento acute osservazioni in MELCHIORI 2010², pp. 473 sgg.

⁴⁸ La battuta, come ha osservato RICORDI 2011, p. 248, «contraddice l'autodefinizione del Dio nella Genesi "Io sono colui che è", dando così voce ad un'autentica dimensione teatrale dell'essere».

⁴⁹ Finemente Paduano riscopre nella filigrana di Jago il *servus* plautino, pur riconoscendo alla parola del *villain* un'energia distruttiva che, nella sua tragica irreversibilità, si distanzia profondamente dall'inganno/esautorazione pienamente reversibile consumato ai danni del padrone nel modello latino (cfr. PADUANO 2007, pp. 48 sgg.).

⁵⁰ MELCHIORI 2010², p. 88.

Amleto, dove la finzione consumata nella finzione per eccellenza che è la corte – il famosissimo *play within the play* – è ossimoricamente tesa a disvelare la verità.

Non sarà sfuggito il fatto che queste ultime riflessioni hanno inevitabilmente chiamato in causa il tema del metateatro, esplorato a fondo da Shakespeare ed evocato dal terzo aspetto su cui si soffermano le penetranti considerazioni di Eliot.

3. *Autodrammatizzazione*

In talune delle grandi tragedie shakespeariane c'è un nuovo atteggiamento. Non è l'atteggiamento di Seneca, ma è da lui desunto [...] è moderno, e culmina [...] nell'atteggiamento di Nietzsche [...]. È l'atteggiamento di autodrammatizzazione assunto da alcuni eroi shakespeariani in certi momenti d'intensità tragica⁵¹.

La matrice di tale caratteristica della produzione elisabettiana, che tocca il suo culmine nella visione shakespeariana dell'essere come teatralità⁵², è individuata da Eliot in un non meglio precisato «orgoglio» stoico⁵³, contrapposto in forma per altro sbrigativa e forse pregiudiziale alla supposta «umiltà» cristiana: ricordiamo che già Pascal ravvisava nello stoicismo una sorta di superbia diabolica. A ben vedere, la posizione di Seneca in merito all'*autarcheia* del saggio, intrepido e oltranzisticamente *patiens* «in un mondo indifferente e ostile troppo grande per lui»⁵⁴, non è perfettamente nitida e lineare, ma ciononostante giunge a un pieno antropocentrismo e a una dirompente rivisitazione della teodicea tradizionale; nel *De providentia*⁵⁵, infatti, il *vir bonus* si mostra addirittura capace di sovrastare la divinità nel momento in cui, anziché estraniarsi atarassicamente dalla sofferenza come il dio, la fa propria, per poi soverchiarla con la forza dell'*animus*. Alla luce di queste considerazioni, è forse più comprensibile una frase di Eliot che, quasi a glossare il tema dell'autocoscienza in precedenza affrontato, associa in forma apparentemente contraddittoria l'arrendevolezza fatalistica degli stoici al superomismo nietzchiano:

⁵¹ *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, p. 690.

⁵² RICORDI 2011, pp. 51 sgg. opportunamente rileva come il «doppio» teatrale, la capacità di interpretare di volta in volta ruoli diversi, negando quindi l'acquisizione di una conoscenza stabile e imperitura, sia espressione di quel dubbio che pervade a vari livelli l'età giacobina. È interessante notare come già Seneca, *Ep.* 120, 22, focalizzasse l'attenzione sull'instabilità emotiva che, contrariamente al *sapiens*, porta gli uomini a indossare di volta in volta maschere differenti: *Praeter sapientem autem nemo unum agit, ceteri multiformes sumus [...] mutamus subinde personam et contrariam ei sumimus quam exuimus*.

⁵³ Di «disumano orgoglio degli Stoici» parla anche LANA 2010, pp. 134 sgg.

⁵⁴ *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, p. 693.

⁵⁵ Sen. *De Provid.* 6.6: *Ille extra patientiam malorum est, vos supra patientiam*; vd. il commento di TRAINA 2010.

Il suo atteggiamento [sc. di Nietzsche] è una sorta di stoicismo capovolto, poiché non c'è molta differenza tra l'identificare se stessi con l'universo e l'identificare l'universo con se stessi⁵⁶.

Dietro il provocatorio cortocircuito linguistico, dove l'espressione «stoicismo capovolto» appare calzante, nella misura in cui a un'entità trascendente – l'universo – se ne sostituisce un'altra immanente – l'uomo – si nasconde in realtà, ancora una volta, un'allusione all'«orgoglio» stoico. Come insegna l'*Ercole Eteo* – che sia o no autenticamente senecano poco importa – la volontà di potenza passa anche attraverso la virtuosa, ma altrettanto narcisistica, sopportazione del dolore, nonché attraverso l'accettazione esaltata del limite supremo: la morte.

In termini più strettamente filosofici, l'autodrammatizzazione si oppone a una visione fatalistica dell'esistenza, ma le argomentazioni di Eliot non sono organiche e limpide. In forma, dunque, decisamente asistemica e poco consequenziale, il critico dà spazio alla problematica del conflitto fra libertà e determinismo, privilegiata nell'universo tragico e tanto annosa quanto insolubile. Forse inconsapevolmente condizionato anche dalle sue radici puritane, Eliot cita per ben tre volte il Coro dell'*Edipo* senecano che, lungi dall'essere freddo portavoce di un massimalismo sentenzioso a tratti stucchevole, come in altre tragedie di Seneca, suona espressione di un fatalismo tanto più genuino, quanto più dimidiata è la personalità del re tebano. Rispetto al modello sofocleo, infatti, in cui è di scena la rappresentazione «smagliante» di un re «provvido e sapiente», capace di affermare se stesso nella pervicace ricerca della verità,⁵⁷ l'*Edipo* senecano è un eroe che fin dall'inizio della *pièce* appare nevroticamente paralizzato dall'angoscia e dalla paura. Per converso, proprio la componente fatalistica sembra retrocedere di fronte a figure sinistramente egotistiche, come Tieste e Medea, quest'ultima acutamente menzionata, lo vedremo, dallo stesso Eliot⁵⁸.

Analogamente a Seneca, anche nel teatro shakespeariano generalmente l'autoaffermazione iperbolica dell'io è propria dei cosiddetti 'personaggi negativi', siano essi il *villain* o il tiranno, erede diretto di Seneca che, complice anche il proprio amaro vissuto, vede il potere quale mostruoso e ammorbante *nefas*⁵⁹. Si tratta di personalità fortemente

⁵⁶ *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, p. 701.

⁵⁷ PADUANO 1991, p. 237.

⁵⁸ È importante rilevare come la docile arrendevolezza al *fatum* promossa dagli stoici venga distorta innanzitutto da un personaggio «titanico» come Medea, pronta a rifiutare un saggio e consolatorio ripiegamento fatalistico, salvo poi asservire di fatto il proprio ribelle autodeterminismo al potere incontrollabile della passione.

⁵⁹ La lezione senecana del *Tieste*, che mette in scena la fosca contiguità di potere e delitto, è stata accolta soprattutto da opere come *Riccardo III* e *Macbeth*: sull'argomento vd. fra gli altri

individualiste e dotate di un indiscutibile fascino, pronte a fare un vanto del loro machiavellico agonismo, salvo poi scontrarsi con gli ingranaggi di una storia che, in forma irridente e nel pieno rispetto della logica interna ai *morality plays*⁶⁰, stritola innanzitutto chi sembrava detenere il potere. L'autodeterminismo di un personaggio come Edmund non può che suonare tracotante ed empia blasfemia – «Bella scappatoia da puttaniera, questa di affibbiare ad una stella la colpa della propria lascivia!» (*Re Lear* I 2, 128) – di fronte alla quale, analogamente al passaggio della Medea senecana nel finale della tragedia omonima, gli dèi scompaiono⁶¹. La morte di Dio, del resto, segna la nascita del superuomo.

Torniamo adesso alla terminologia impiegata da Eliot: non è casuale il fatto che il critico parli non di “autodeterminazione”, bensì di “autodrammatizzazione”, muovendosi dunque da un piano esclusivamente filosofico, a un piano più squisitamente metaletterario. Come si è accennato in precedenza, tutto il teatro shakespeariano è percorso da suggestioni metateatrali, figlio di un'epoca in cui manca di fatto una soluzione di continuità fra palcoscenico e vita reale⁶²: «Il mondo è teatro e il teatro è mondo» recita il *Totus mundus agit histrionem* del Globe⁶³. La macchina scenica si rivela vero e proprio «apparato onnivoro», in cui terra (la scena), inferno (la botola) e cielo (il tetto) interagiscono dialetticamente, infrangendo le ormai consuete e artificiose regole di unitarietà spaziotemporale⁶⁴. Lo spazio è onnicomprensivo, complice la forza immaginifica della parola e il tempo è essenzialmente quello dell'anima. La concezione metateatrale si muove dal famosissimo e già ricordato *escamotage* di Amleto che, come un regista sin troppo pedante, sorveglia anche la recitazione dei suoi attori (*Amleto* III 2, 1-45), sino allo struggente ‘addio alle scene’ dell'ultimo capolavoro shakespeariano, *La tempesta*.

In un'«epoca di dissoluzione e di caos» come quella della Roma imperiale e dell'Inghilterra elisabettiana, «qualsiasi atteggiamento emotivo che sembri dare all'uomo una qualche certezza, anche se è [...] l'atteggiamento di ‘io sono solo me stesso’, è avidamente ricercato [...].

ROSSI 1999.

⁶⁰ Eredi a loro volta dell'*exemplum* medioevale, scenario privilegiato di un tema edificante quale la caduta *principis*, trattato anche dall'allora in auge *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio.

⁶¹ «Now Gods stand up for bastards!» (*Re Lear* I 2, 22). L'aggressione al mondo divino è propria anche di Atreo, demonicamente compiaciuto di sé: *Aequalis astris gradior et cunctos super altum superbo vertice attingens polum. | Nunc decora regni teneo* (sull'argomento vd. PICONE 1984). Analogamente a quella di Atreo, la spettacolare e spettacolarizzata vendetta di Medea coincide con una vertiginosa esasperazione dell'io, sino alla provocazione blasfema: cfr. Sen. *Thy.* 888 *dimitto superos*; cfr. Sen. *Med.* 271, 424, 673.

⁶² Sull'argomento, vd. RAIMONDI 1999.

⁶³ La metafora del mondo come palcoscenico è presente anche nello Stoicismo e in Seneca.

⁶⁴ D'Agostino 2011, p. XV.

Questo individualismo, questo vizio d'orgoglio fu [...] sfruttato [...] a causa delle sue possibilità drammatiche [...] Antonio dice "I am Antonio still" e la Duchessa "I am Duchess of Malfi still"; avrebbero entrambi detto questo se Medea non avesse detto "Medea superest"?»⁶⁵. Si tratta di un passaggio chiave del saggio eliotiano, che lucidamente individua nell'eroina senecana un modello indiscusso di autodrammatizzazione. *Medea superest – Medea fiam – Medea nunc sum*: le tappe del cammino esistenziale e metadrammatico del personaggio, come sappiamo, sono scandite da un'enfasi crescente attribuita all'antroponimo, sostituito patetico, o se vogliamo retorico, di «io». L'attenzione di Eliot si appunta dunque su una figura dominante e dominatrice che, nel corso dell'intera tragedia, esibisce il proprio carattere metateatrale e per di più nell'ambito di un raffinato gioco letterario: il pubblico, il personaggio che porta avanti l'azione del *nefas* e il poeta che tesse la scrittura del *nefas* si rivelano infatti sottilmente complici⁶⁶. C'è tuttavia un ulteriore aspetto su cui vorrei soffermarmi. Nel passo citato in precedenza, Eliot allude non solo a figure come Antonio o la Duchessa di Amalfi di Webster, ma anche, sorprendentemente, ad Amleto, che il critico vede morire «egregiamente soddisfatto di sé» (*sic!*). Il brano riportato da Eliot è tratto da *Amleto*, V 2, 338-350: nell'imminenza della morte, e secondo alcuni studiosi indossando «una *maschera* stoico-cristiana»⁶⁷, si preoccupa della sua fama Amleto che, si noti bene, per tutta la tragedia rifiuta il *ruolo* del vendicatore – e la vendetta, come del resto il suicidio⁶⁸, è una forma privilegiata di autodrammatizzazione – salvo poi *interpretarlo* catarticamente nel finale⁶⁹. Ci troviamo di fronte a un tardo erede di quella greca «civiltà di vergogna», ove il giudizio degli altri ha vero e proprio valore ontologico? In parte sì, ma a colpirci, in fondo, non è tanto l'ossessione tragica per la sopravvivenza del buon nome, quanto piuttosto il fatto che Amleto rievoca la sua vita in termini di «racconto», per giunta disponibile a una nuova mitopoiesi, quella di Orazio (*Amleto* V 2, 353-354, corsivo mio):

And in this harsh world draw thy breath in pain
To tell my *story*.

⁶⁵ *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, p. 693.

⁶⁶ Sull'argomento, mi permetto di rinviare al mio commento alla *Medea* senecana (NÉMETI 2003).

⁶⁷ D'AGOSTINO 2011, p. 280 (corsivo mio).

⁶⁸ Così muore anche Otello, personaggio non a caso citato da Eliot.

⁶⁹ Nell'acuta lettura che ne dà Girard, la proverbiale esitazione di Amleto è la stessa del drammaturgo, con inevitabili implicazioni anche di carattere metaletterario: «Quel che l'eroe sente riguardo all'azione vendicatrice, il suo creatore lo sente riguardo alla vendetta come fattore drammatico. Ma il pubblico vuole delle vittime sostitutive e il drammaturgo deve accontentarlo» (GIRARD 2002², p. 436).

Ne è passato di tempo dal feroce antroponimo di Medea al *wounded name* di Amleto, ma un sottile filo conduttore li lega (*Macbeth* V 5, 22-26):

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale,
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Mi si consenta a questo punto un'ultima, breve, considerazione. In una nota a margine della sezione che, nel saggio *Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, viene dedicata in forma piuttosto laconica all'influenza del «pensiero» di Seneca, Eliot scrive:

Io non mi occupo tanto dei 'prestiti' [...] quanto di Shakespeare, considerando la voce del suo tempo, perché questa voce, in poesia, molto spesso è la voce di Seneca. Sottoscrivo l'opinione di Cunliffe [...]: «Abbiamo qui [nel *King Lear*] la fatalità senza speranze di Seneca [...] messa continuamente in evidenza lungo tutto lo svolgersi della tragedia: "As flies to wanton boys are we to the gods; | They kill us for their sport"»⁷⁰.

La suggestione è senza dubbio forte, ma la *Weltanschauung* dei due drammaturghi sfugge tuttavia a sovrapposizioni ultimative, come intuisce lo stesso Eliot che, nel saggio *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca*, afferma (p. 695):

In *King Lear* ci sono alcune frasi significative [...] e c'è un tono di fatalismo seneciano: *fatis agimur*. Ma c'è molto meno e molto di più.

Si può forse osservare come in Seneca tragico sia solo presentito⁷¹ quanto poi portato apertamente sulla scena da Shakespeare, attore di un mondo nel quale viene meno la fede in un universo geocentrico, ordinato, di cui l'uomo è fiducioso protagonista. Passi come *Tieste* 827 sgg., 1029 sgg.; *Fedra* 959 sgg. e *Medea*, il cui finale ambiguo ha forse non a caso affascinato Eliot⁷², gettano un velo d'ombra nell'acquietante

⁷⁰ La tragica, disperata rassegnazione di Gloucester viene ricondotta a un non meglio precisato «paganesimo seneciano» anche da MEREDITH REESE 1986, p. 535.

⁷¹ La produzione tragica appare a volte distante dalla produzione filosofica, tanto che si è parlato di «bipolarità creatrice» (USCATESCU 1981). Le tragedie, se non altro per la loro forma «dialogata», suonano più problematiche, quando non palesemente contraddittorie, rispetto al «credo» monologante degli scritti filosofici, come ha evidenziato recentemente anche Giovanna Garbarino, la quale vede in Seneca la coesistenza di un «pessimismo storico ed esistenziale [...] con l'ottimismo ontologico» (GARBARINO 2001, p. 43).

⁷² Non si può parlare di argomentazione organica, visto che Eliot cita il passo di *Medea*,

teodicea stoica, che pure sostanzia almeno in parte la produzione di Seneca filosofo, e trovano la loro massima espressione in capolavori di angoscia e nichilismo come *Re Lear*: la chiusa ambigualmente ‘folle’ di questa tragedia, ove alla catastrofe non corrisponde più un rassicurante ritorno all’ordine, sembra infatti confermare l’«inadequacy of old formulas and myths to explain away present suffering»⁷³. Shakespeare si inoltra in un universo senza speranza, in cui lo scetticismo ‘leggero’ di Montaigne si accompagna a una visione cupa dell’esistenza, nella quale l’uomo si rivela da un lato beffardamente artefice del proprio destino, dall’altro impotente di fronte al male, preda di forze misteriose che, siano esse le passioni, il Fato, la Necessità o il Grande Meccanismo di Kott, tendono a travolgerlo⁷⁴. In uno scenario dominato da una «excellent floppery of the world» (*Re Lear* I 2, 122), dove di fronte a un sostanziale vuoto metafisico, anche il suicidio caro agli stoici è farsa, la terribile frase di Gloucester rimane paradossalmente l’«ultima probabilità teologica di giustificare le sofferenze»⁷⁵. Sofferenze che, aporeticamente, nessuna teodicea potrà mai giustificare davvero, come ben sa anche il lettore del *De providentia* di Seneca, chiamato proprio nel momento del dolore a ritrovare non solo o non tanto dio, quanto piuttosto l’uomo. *The rest is silence*.

1026-1027 *Per alta vada spatia sublimi aethere; | testare nullos esse, qua veheris, deos* da un punto di vista stilistico, come esempio di straordinario *coup de théâtre*, ma evidentemente l’inquietudine filosofico-esistenziale comunicata dall’impotente grido di Giasone ha colpito l’immaginario del critico, che in nota scrive: «Mi pare più efficace cogliere il senso che là dove Medea sarà non vi saranno dèi, piuttosto che non una dichiarazione di ateismo totale. Ma [...] Farnaby osserva: “Testimonium contra deorum justitiam, vel argumentum nullos esse in coelo deos”» (*Seneca nelle traduzioni elisabettiane*, p. 754).

⁷³ MIOLA 1992, p. 170.

⁷⁴ La concezione provvidenzialistica espressa da Amleto (V 2, 10; 215) è in fondo messa in crisi dalla vicenda dello stesso protagonista, le cui domande inquietanti sono non a caso destinate a non avere risposta, «perché l’uomo moderno non ha risposte, non ha certezze» (LOMBARDO 2005², p. 59).

⁷⁵ KOTT 2009⁴, p. 120.

ENGLISH ABSTRACT

This article analyses two essays by T. S. Eliot, Shakespeare and the Stoicism of Seneca and Seneca in Elizabethan Translation, published in 1927 and dealing with Seneca's influence on Elizabethan theatre and in particular on Shakespeare. Although not always tightly coordinated, Eliot's criticism, which seeks to rehabilitate Seneca as a playwright of tragedy, still appears contemporary and without doubt worthy of attention. This essay illustrates how Eliot subtly examines three aspects of Seneca's theatre and its reception in the Elizabethan Age: his taste for blood and horror, the importance of rhetoric, the self-dramatization of the characters and, consequently, metatheatre.



KEYWORDS

T. S. Eliot's criticism – Seneca's influence – Shakespeare's theatre.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

VON ALBRECHT 1994

Michael von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur*, München, Beck, 1994.

VON ALBRECHT 2001

Michael von Albrecht, *Momenti della presenza di Seneca nella tradizione cristiana*, in Antonio P. Martina (a c. di), *Seneca e i cristiani*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 5-39.

ANDREONI FONTECEDRO 1990

Emanuela Andreoni Fontecedro, *Le espressioni del fato nella scrittura di Seneca filosofo*, «Aufidus», 11-12, 1990, pp. 127-140.

ANDREONI FONTECEDRO 2001

Emanuela Andreoni Fontecedro, *Intellettuali e politica: Cicerone e Seneca per la storia di un percorso delle idee*, «Aufidus», 45, 2001, pp. 7-21.

BONELLI 1978

Guido Bonelli, *Il carattere retorico delle tragedie di Seneca*, «Latomus», 37, 1978, pp. 395-418.

BONELLI 1980

Guido Bonelli, *Autenticità o retorica nella tragedia di Seneca?*, «Latomus», 39, 1980, pp. 612-638.

BRADEN 1985

Gordon Braden, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege*, New Haven, Yale University Press, 1985.

D'AGOSTINO 2011

Nemi D'Agostino (a c. di), *Shakespeare. Amleto*, Milano, Garzanti, 2011.

GARBARINO 2001

Giovanna Garbarino, *Necessità e libertà in Seneca tragico*, in *Incontri con Seneca. Atti della giornata di studio, Torino, 26 ottobre 1999*, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 29-48.

GAZICH 2000

Roberto Gazich, *Strategie figurali nella «Phaedra» di Seneca*, in Roberto Gazich (a c. di), *Il potere e il furore. Giornate di studio sulla tragedia di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 95-147.

GIARDINA 1963

Giancarlo Giardina, *Caratteri formali del teatro di Seneca*, in *Studi pubblicati dall'Istituto di Filologia Classica*, Bologna, Zanichelli, 1963, pp. 109-131.

GIRARD 2002²

René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 2002².

GUASTELLA 2001

Gianni Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo, Palumbo, 2001.

KOTT 2009⁴

Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 2009⁴.

LANA 1961

Italo Lana, *Seneca e la poesia*, «Rivista di Estetica», 6, 1961, pp. 377-396.

LANA [1955] 2010

Italo Lana, *Lucio Anneo Seneca*, Bologna, Pàtron, 2010 (ristampa anastatica dell'ed. del 1955 a cura di Emanuele Lana).

LANZA 1981

Diego Lanza, *Lo spettacolo della parola. Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca*, «Dioniso», 52, 1981, pp. 463-476.

LOMBARDO 2005²

Agostino Lombardo, *L'eroe tragico moderno*, Roma, Donzelli, 2005².

MARTINA 2001

Antonio P. Martina (a c. di), *Seneca e i cristiani*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

MARTINDALE 1990

Charles and Michelle Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity. An Introductory Essay*, London, Routledge, 1990.

MCGINN 2008

Colin McGinn, *Shakespeare filosofo*, Roma, Fazi, 2008.

MELCHIORI 2010²

Giorgio Melchiori, *Shakespeare*, Roma-Bari, Laterza, 2010².

MIOLA 1992

Robert S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy. The Influence of Seneca*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

NÉMETI 2003

Annalisia Németi (a c. di), *L. Anneo Seneca Medea*, con un saggio di Guido Paduano, Pisa, Ets, 2003.

PADUANO 1991

Guido Paduano, *Il teatro*, in Franco Montanari (a c. di), *La poesia latina*, Roma, La Nuova Italia Scientifica 1991.

PADUANO 2007

Guido Paduano, *Shakespeare e l'alienazione dell'io*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

PADUANO 2011

Guido Paduano, *Editoriale*, «Dioniso», n.s., 1, 2011, pp. 5-25.

PAGNINI 1981

Marcello Pagnini, *Seneca e il teatro elisabettiano*, «Dioniso», 52, 1981, pp. 391-412.

PICONE 1984

Giusto Picone, *La fabula e il regno: studi sul Thyestes di Seneca*, Palermo, Palumbo, 1984.

POCIÑA 2001

Andrés Pociña, *Le tragedie di Seneca nel teatro dei gesuiti. Due esempi dalla Spagna alla Polonia*, in Antonio P. Martina (a c. di), *Seneca e i cristiani*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 393-412.

QUESTA, TORINO 2011

Cesare Questa, Alessio Torino (a c. di), *Ettore Paratore, Seneca tragico*, Urbino, Quattroventi, 2011.

RAIMONDI 1999

Ezio Raimondi, *Il Seicento: un secolo drammatico*, in Ivano Dionigi (a c. di), *Seneca nella coscienza dell'Europa*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 181-197.

MEREDITH REESE 1986

Max Meredith Reese, *Shakespeare. Il suo mondo e la sua opera*, Bologna, Il Mulino, 1986.

PRAZ 1964

Mario Praz (a c. di), *William Shakespeare. Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1964.

RICORDI 2011

Franco Ricordi, *Shakespeare filosofo dell'essere*, Milano, Mimesis, 2011.

ROSSI 1999

Elena Rossi, *Tragedie di tiranni: Seneca, Tieste; Shakespeare, Riccardo III e Macbeth*, «Il confronto letterario», 16,31, 1999, pp. 67-90.

SANESI 2001

Roberto Sanesi (a c. di), *T.S. Eliot. Opere 1904-1939*, Milano, Bompiani, 2001.

SOLIMANO 1981

Giannina Solimano, *Il sangue nelle tragedie di Seneca*, in Francesco Vattioni (a c. di), *Sangue e antropologia nella teologia*, vol. I, Roma, Edizioni Pia Unione Preziosissimo Sangue, pp. 565-598.

TRAINA 2010

Alfonso Traina (a c. di), *Seneca, La provvidenza*, con un saggio di Ivano Dionigi, Milano, Rizzoli, 2010.

TSCHIEDEL 2001

Hans J. Tschiedel, *Il teatro di Seneca e i cristiani*, in Antonio P. Martina, *Seneca e i cristiani*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 335-350.

USCATESCU 1967

Jorge Uscatescu, *Seneca autore drammatico attuale*, «Dioniso», 41, 1967, pp. 103-132.

USCATESCU 1981

Jorge Uscatescu, *Seneca e la tradizione del teatro di sangue*, «Dioniso», 52, 1981, pp. 369-389.

GIULIA BORDIGNON

«Il rispetto dell'archeologia non è schiavitù»

Memoria dell'antico e urgenza del presente nell'opera di
Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa 1914-1948

Nel 1948 Duilio Cambellotti realizza per l'*Oresteia* di Eschilo la sua ultima opera per il Teatro greco di Siracusa. Al centro della scenografia per *Agamennone*, l'artista – ideatore delle scene e dei costumi per le Feste Classiche siracusane fin dal 1914 – pone una sintetica riproduzione della Porta dei Leoni di Micene: l'elemento scenico è una trasfigurazione in chiave modernista del manufatto archeologico, quasi un'evocazione emblematica del mondo arcaico a cui la – per altro attualissima – tragedia di Eschilo fa riferimento.

Dal richiamo alla stessa monumentale porta micenea l'opera di Cambellotti a Siracusa era partita, oltre trent'anni prima, con la prima rappresentazione di *Agamennone*, realizzata sotto l'egida del Comitato per le Rappresentazioni Classiche, guidato dal conte Mario Tommaso Gargallo e dal filologo Ettore Romagnoli nel 1914¹. In questo primo spettacolo lo spazio scenico rappresenta la piazza di Argo delimitata da alte mura ciclopiche; il lato destro della scena è dominato dalla reggia degli Atridi, ricostruita secondo gli stilemi dell'architettura micenea; un fregio bronzeo a umboni decora per tutta la lunghezza le mura megalitiche, in cui si apre la Porta dei Leoni, fedelmente riprodotta secondo le dimensioni e le caratteristiche del modello antico. Anche nel 1921, anno in cui a Siracusa sono in scena le *Coefore*, in continuità con la prima parte della trilogia eschilea allestita prima dello scoppio della Grande Guerra, Duilio Cambellotti ripropone un analogo impianto scenico: a destra dello spettatore si erge la reggia di Agamennone, difesa da una torre e custodita da due imponenti figure leonine; il lato opposto è dominato da una stele sormontata da una Sfinge, la tomba-altare del sovrano. Questi primi esperimenti siracusani di teatro all'aperto rappresentano una vera e propria sfida alle competenze dell'artista scenografo: Cambellotti deve fare i conti da una parte con i vincoli formali costituiti dai resti archeologici e dalla vasta spazialità del Teatro greco; dall'altra parte l'artista deve tenere presenti gli obiettivi della restituzione filologica del dramma antico, insieme alla ricezione e al gusto del pubblico attuale.

¹ Sulle scenografie di Duilio Cambellotti per il Teatro greco di Siracusa vd. in generale il catalogo *Artista di Dioniso* 2004.

Nel corso degli anni, l'artista maturerà una riflessione sempre più raffinata sulle finalità della propria opera: «La rievocazione del passato, o in tanti casi la rievocazione di un certo passato, costituisce difficoltà peculiare nel lavoro dell'allestitore scenico»². Per l'artista, chiamato a dare esistenza concreta sulla scena a personaggi e storie del mito, non si tratta solo di restituire sulla scena un generico, indistinto Antico, ma di scegliere quale greicità far rivivere, e in quale modo.



Nonostante il successo dei primi spettacoli del 1914 e del 1921, negli anni Venti Cambellotti deve ancora elaborare un'idea personale relativa alla scenografia per il teatro all'aperto. Questo processo evolutivo lo condurrà a criticare le sue prime esperienze al Teatro Greco, a suo parere erroneamente dominate dall'arte micenea e dal pregiudizio archeologico³. Nei decenni successivi lo scenografo imputerà le sue scelte iniziali alla 'novità' dei ritrovamenti archeologici:

Le scoperte allora recenti delle città elleniche di Micene e di Tirinto e le ricostruzioni dello Chipiez governarono, o per dir meglio, tiranneggiarono la visione d'arte che accompagnò quei primi spettacoli⁴.

Proprio il confronto con alcune tavole ricostruttive e il corredo di illustrazioni della monumentale *Histoire de l'art dans l'antiquité* curata dai francesi Chipiez e Perrot, allora di recente pubblicazione (Parigi, 1882-1914), dimostra quanto le cognizioni archeologiche avessero «rubato la mano» all'artista, per adottare un'espressione utilizzata dallo stesso Cambellotti a proposito dei primi spettacoli⁵: la reggia degli Atridi ricostruita a Siracusa richiama con evidenza il megaron restituito graficamente da Chipiez⁶, mentre il sepolcreto presente nella scena di *Coefore* pone accanto al segnacolo funerario di età classica, caratterizzato dalla colonna votiva, con una precisa citazione da una stele funeraria ritrovata a Micene⁷.

Il richiamo alla greicità acheo-micenea è in linea con le tendenze più attuali in ambito scenotecnico e, insieme, storico-archeologico: quando

² CABELLOTTI [1938] 1999a, p. 44.

³ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 54.

⁴ CABELLOTTI [1938] 1999a, p. 45.

⁵ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 54: «Determinai io la forma degli edifizii e la policromia e nel fare ciò non nego che seguii un po' quello che in altri casi e in altri posti s'era fatto e che del resto trovò anche ogni approvazione di tutti. Un po' di cognizione archeologica avvalorata dal mio viaggio in Grecia mi rubò la mano e l'arte micenaica dominò in questi spettacoli, secondo me a torto».

⁶ CHIEPIE, PERROT 1894, vol. VI, fig. 302, p. 87; tav. XI.

⁷ CHIEPIE, PERROT 1894, vol. VI, fig. 256, p. 586.



Fig. 1 *Agamemnone* 1914, foto di scena con le mura ciclopiche e la 'porta dei Leoni': Clitemnestra, il coro e il popolo della città attendono l'arrivo del sovrano.

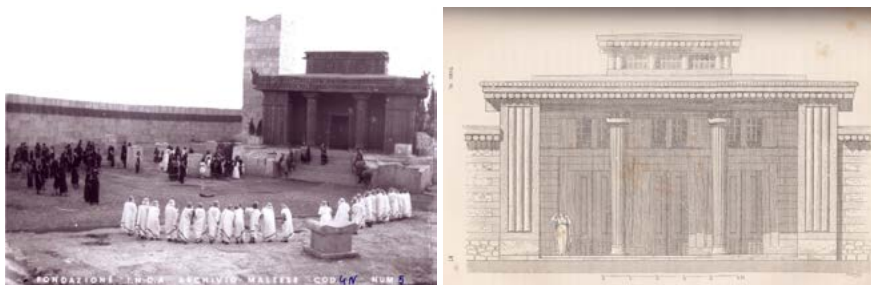


Fig. 2 *Agamemnone* 1914, foto di scena con il palazzo di Agamemnone: Clitemnestra esce dalla reggia dopo il delitto.

Fig. 3 Restituzione grafica dell'alzato di un megaron miceneo (fonte: Chipiez, Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, 1894, fig. 302, p. 87).

sceglie 'quale' Antico riportare in vita, inizialmente Cambellotti non fa riferimento né alla scena di tipo classico vitruviano, né alle forme di una Grecia 'sterilizzata' dalla prospettiva winckelmanniana, bensì a quel mondo che gli scavi di Schliemann avevano recentemente riportato alla luce, una Grecia «barbarica, inaspettata, dalle maschere d'oro e dai monumenti miceneici diversa dalla Grecia di Pericle»⁸. D'altro canto, la scoperta e l'«invenzione» della civiltà cretese da parte di Arthur Evans allo scorcio del XIX secolo avrà profondi riverberi nella cultura d'avanguardia su scala europea, da Freud a Picasso⁹. Una soluzione scenica

⁸ CAMBELLOTTI [1948] 1999, p. 78.

⁹ Sul tema vd. da ultimo GERE 2009.



Fig. 4 Restituzione grafica di una stele funeraria micenea ritrovata da Heinrich Schliemann (fonte: Chipiez, Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, 1894, fig. 256, p. 586).

Fig. 5 *Coefore* 1921, foto di scena: Elettra e le Coefore recano le offerte alla tomba del sovrano (a sinistra, la stele 'micenea' di Agamennone).

analoga a quella cambellottiana per Agamennone 1914, ad esempio, era stata adottata anche da Francesco Michetti e da Enrico Del Debbio, per l'allestimento scenico de *La città morta* di D'Annunzio¹⁰. Agli occhi dei contemporanei i primi spettacoli siracusani costituiscono quasi la riemersione di un mondo perduto, e gli allestimenti, per la 'sacralità' del luogo archeologico, sono avvertiti come un rito di rievocazione dell'antichità, tanto che si avanza addirittura una 'nostalgica' proposta:

Di uno che con tutta serietà offrì di apprestare le toghe, che gli spettatori sarebbero stati obbligati a indossare per assistere alle rappresentazioni "perché – diceva – si riconoscerà che è una bella stonatura vedere in simile ambiente dei cappelli a cilindro e delle *redingotes!*"¹¹.

La rinnovata celebrazione, quasi rituale, delle Feste Classiche al Teatro greco era intesa dal filologo-regista Ettore Romagnoli come connaturata 'geneticamente' agli spettatori italiani:

Rievocare, render viva e presente l'arte e la letteratura dell'Ellade, non è per noi, come può essere per altri popoli, innestare sul tronco nostro un nuovo ramicello fecondo; è discendere nelle stirpi profonde, per assorbire nuovi fluidi vitali»¹².

¹⁰ HARARI 2001.

¹¹ CASTEL LENTINI 1921, pp. 2-3.

¹² ROMAGNOLI 1918, pp. XXIII sgg.

Le forme dell'interpretazione del dramma antico rispecchiano 'rizomaticamente' le sue stesse radici originarie, e insieme manifestano – per naturale inclinazione del *Volkgeist* – la sensibilità moderna. Un'esigenza che nei primi spettacoli siracusani si concreta nell'osservanza archeologica ma al contempo nell'adozione di una forma di teatro tutta contemporanea: quella del melodramma¹³. Ettore Romagnoli infatti rivisita e spettacolarizza le tragedie inserendo nella ricostruzione filologica sequenze sceniche complesse e imponenti, come nel caso di *Coefore*:

Si vedono le donne che vengono ad attingere acqua, le giovenche e le mandrie di pecore che tornano agli ovili, le ancelle che escano dalla reggia e accendono grandi fuochi sui pilastri, le guardie che vanno a chiudere le porte. [...] Grandioso, è poi certamente il quadro finale, quando Oreste esce dalla reggia, facendone trascinar fuori il cadavere di Egisto e di Clitennestra, e tutto il popolo d'Argo irrompe sulla scena. Da tutte le vie che sbocciano qui si vedono irrompere centinaia e centinaia di uomini, di donne, di fanciulli ed anche di contadini e di cocchi. Si ha l'impressione che tutta una città si precipiti verso l'orribile scempio¹⁴.

Si tratta di un'impostazione che segue la *vague* delle prime rappresentazioni operistiche all'aperto – non sarà inutile ricordare qui che nel 1913 si inaugurano i festival lirici all'Arena di Verona, con l'allestimento dell'*Aida* di Verdi – una tendenza pienamente accolta dal Comitato siracusano, che propone in questa direzione precise indicazioni per la messa in scena dei primi spettacoli:

L'aria doveva circolare pienamente nell'azione scenica sì da poter dare ad ogni personaggio una certa autonomia estetica. Mentre lo spettacolo greco doveva apparire come un altorilievo mobile sullo sfondo prospettico della scena, esso, trasportato dopo millenni nella nuova sensibilità estetica, non poteva più essere lineare, quindi, nella sua essenzialità, scheletrico, ma doveva prendere più corpo sì che le figure in esso apparissero completamente staccate dallo sfondo¹⁵.

Il lavoro di Cambellotti nei primi due spettacoli asseconda dunque l'interpretazione di Romagnoli: la scena trova il suo svolgimento in profondità, con la creazione di una ambientazione adatta al movimento di grandi masse di figuranti, capace di riportare icasticamente in vita «tutto

¹³ Sull'influsso del melodramma nella rievocazione dell'Antico agli inizi del Novecento vd. da ultimo PUCCI 2013.

¹⁴ A.F.I. Rassegna Stampa 1921, intervista a Ettore Romagnoli, in «Giornale di Bergamo», 21 aprile 1921.

¹⁵ BONAIUTO 1936, p. 14.

il popolo d'Argo» e il tempo arcaico del mito: è l'«alba» di una nuova civiltà – quello stesso presentimento di tempi nuovi che, nella sensibilità contemporanea, si stavano affacciando anche agli inizi del XX secolo.



Fig. 6 *Edipo re* 1922, Foto di scena con il palazzo di Edipo ornato da rilievi arcaizzanti: il coro si dispone intorno all'orchestra.



Fig. 7 Rilievo con volto di Gorgone proveniente da Gela, prima metà del VI sec. a.C., Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi".

Fig. 8 Arula fittile con leone che azzanna un toro proveniente da Centuripe, VI sec. a.C., Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi".

Nel 1948, a conclusione della propria carriera come scenografo per l'Inda, Cambellotti illustra teoreticamente le fasi del proprio lavoro:

Bisogna entrare nel soggetto ed apprestarsi a trattarlo come se si avesse l'incarico di fare l'illustrazione del dramma. Bisogna, quindi, leggere il dramma ed approfondirlo; questa è la prima disamina. Vi dirò ancora che bisogna avere una educazione in quel campo e una certa pratica: chi non ha mai visto un teatro di quel genere, non può pensare di allestire un dramma greco¹⁶.

L'esperienza autoptica del sito dell'allestimento costituisce per lo scenografo l'ultima ma non meno necessaria condizione per la creazione teatrale: fino al 1922, tuttavia, Cambellotti non era mai stato di persona a Siracusa, e aveva conosciuto i resti del Teatro greco solo mediante fotografie. Soltanto in quell'anno, chiamato nuovamente dall'Istituto del Dramma Antico per le scenografie e i costumi di *Baccanti* e di *Edipo re*, Cambellotti visita finalmente il sito archeologico: «Deciso ad affrontare il lavoro in condizioni migliori e con uno sforzo più personale, mi recai a Siracusa a prendere visione del teatro»¹⁷. È proprio da questo «sforzo personale» che scaturisce la nuova consapevolezza dell'artista e, con essa, una nuova concezione della scenografia: «Fu appunto dopo l'esperimento per me erroneo dell'*Agamennone* del 1914 e delle *Coefore* del 1921 che [...] iniziai la mia vera collaborazione di cui posso assumere la paternità»¹⁸. A differenza delle precedenti scenografie, asimmetriche e aperte sull'ambiente naturale, Cambellotti crea un vero «grembo scenico» che intercetta lo sguardo degli spettatori evitando la distrazione data dal paesaggio¹⁹: questa impostazione resterà una caratteristica costante delle scenografie cambellottiane anche negli anni successivi. L'artista entra dunque nel soggetto dei due drammi, e per *Edipo Re* concepisce una scenografia che richiama «lo spirito sofocleo che, a onta della terribilità dei soggetti, mai è incomposto, sempre sereno», mentre i mutamenti di scena per *Baccanti* indicano una «espressione più stilistica, più fiorita, più propria allo spirito euripideo»²⁰. Nella città siciliana Cambellotti vede i reperti che pochi anni prima gli scavi dell'archeologo Paolo Orsi avevano portato alla luce in loco, ed è soprattutto l'antichità siceliota a costituire per l'artista un punto di riferimento immediato e indiscutibile: a differenza delle riprese dai modelli studiati in precedenza solo nei libri o nei musei, i materiali antichi visibili a Siracusa

¹⁶ CABELLOTTI [1948] 1999, p. 84.

¹⁷ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 54.

¹⁸ CABELLOTTI [1948] 1999, p. 79.

¹⁹ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 57 sgg.

²⁰ CABELLOTTI [1943] 1999 p. 57.

sono oggetto di citazioni molto precise, testimoniate anche dalle riproduzioni in gesso realizzate dall'artista, oggi conservate presso il Museo del Dramma Antico. È il fascino tangibile che promana dagli oggetti antichi, la loro consonanza con i testi tragici, e la consapevolezza che proprio quegli oggetti – non altri – erano stati testimoni delle antiche rappresentazioni teatrali siracusane, a impressionare l'artista e a indurlo alla citazione nelle sue scenografie: nel palazzo di Edipo vediamo un ghignante volto di Gorgone, copia di un rilievo proveniente da Gela e conservato a Siracusa, e un leone che azzanna un toro, precisa deduzione da un'arula fittile rinvenuta a Centuripe nel primo decennio del secolo. Nelle scene del 1922 resta forte, comunque, il rimando all'architettura della 'preistoria' greca, che doveva evocare «un senso primitivo non scevro di venustà»²¹: l'ampia scalea divisa in due rampe, che sale fino al livello dei propilei antistanti la sala del trono, è un richiamo evidente alla gradinata del palazzo di Festo. Ma la scalinata e il pronao del palazzo, collocato in alto al centro della scena, hanno anche una precisa valenza funzionale, così da formare una piattaforma che enfatizza la presenza scenica dei protagonisti. Scrive infatti Cambellotti:

A metà della grande scalea che dalla piazza di Tebe conduce alla reggia, è un ripiano ove il protagonista si muoverà dominando la massa del coro. Con effetto di policromia ho tentato di ingrandire questa figura umana, secondo il concetto greco che allontanava gli eroi del mito dalla cruda realtà. [...] Con le ante formate da due muraglie sbieche, ho inquadrato l'attore in modo da evitargli anche le traversate dell'ampissimo teatro²².

Davanti al fondale, il «grembo scenico» creato da Cambellotti non è più soltanto un vuoto da riempire mediante grandi masse di comparse, che dovevano supplire all'immobilità dei coreuti fermi in scena come nei primi due spettacoli, ma torna a essere, etimologicamente, *orchestra*. Oltre al coro recitante, statico davanti alla scena, e a quello cantante, nascosto alla vista degli spettatori dalla scenografia, compare infatti nel 1922 al Teatro greco un terzo coro: quello danzante. Scrive Cambellotti:

Effettivamente lo spettacolo del dramma antico ha bisogno di essere ravvicinato al nostro occhio e alla mentalità nostra. Il movimento corale degli antichi sulla platea avanti la scena triporte sarebbe freddo per noi, per la nostra sensibilità già tanto torpida. L'elemento rituale che nell'antico riuniva spettatori e scena a noi manca e lo spettacolo antico ha bisogno di un sussidio coreografico²³.

²¹ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 57.

²² A.F.I. Rassegna Stampa 1922, Fialta in «Corriere di Calabria», 28 marzo 1922.

²³ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 55.

Da qui l'artista matura l'idea di una progressiva emancipazione dalle «preoccupazioni archeologiche» e dalla ligia fedeltà all'erudizione archeologica, sebbene questo non significhi ancora una piena indipendenza dalle fonti di ispirazione antiche²⁴. Analoga direzione andavano assumendo, per altro, le indicazioni dell'Istituto per gli allestimenti, che dimostrano una precocissima cautela, ad esempio, nell'istituire precisi rapporti di derivazione tra pitture vascolari e scene teatrali:

Quando si allesti lo spettacolo delle *Baccanti*, non mancarono, grazie alle pitture vascolari, ampie fonti di ispirazione per le danzatrici e per la coreografia che tanta parte ebbero in questa rappresentazione. Infatti figure di Menadi in agili ed eleganti movenze sono molto comuni sulle pitture vascolari, sebbene poche di esse abbiano uno stretto legame col mito di Penteo drammatizzato da Euripide. [...] Ma anche per questi le opinioni sono contrarie. Vanno essi ricollegati alle *Baccanti* di Euripide, oppure al *Penteo* di Eschilo? A noi sembra più opportuno non accanirsi a risolvere questo dubbio [...]. Il campo delle pitture vascolari è così pieno d'incertezze e di misteri che non sempre [...] conviene affermare una tesi a esclusione delle altre²⁵.

I costumi ideati da Cambellotti per le *Baccanti* – con le nebridi realizzate in pelli di montone, appositamente fatte arrivare dalla Cirenaica²⁶ – evocano così la vitalità delle seguaci di Dioniso, tenendo conto più del fascino moderno per il pittoricismo esotico che del rigore filologico:

L'orgia coloristica divamperà con la frenesia bacchica. Dissonanze cromatiche fra pelli di fiere: screziature azzurre, manti di porpora e d'oro accenderanno con riflessi di fiamma la selvaggia grandiosità del rito²⁷.

Anche nell'allestimento degli spettacoli del 1924, *Sette a Tebe* e *Antigone*, Cambellotti fa appello insieme all'ambientazione del mito, alla *Stimmung* del dramma, e alla sensibilità contemporanea: «Cercai di mettere lo spettatore immediatamente entro l'atmosfera della città che si accinge a resistere al torrente di bronzo che la deve investire»²⁸. Lo scenografo ricorda ancora:

²⁴ CAMBELLOTTI [1943] 1999, p. 64.

²⁵ BOCCADIFUOCO 1929, p. 138.

²⁶ A.F.I. Documenti 1922. Le pelli di montone dovevano servire a un «duplice scopo, quello di poter avere delle pelli ottime e grandi – giacché quelle dei nostri agnelli sono piccole – e di risparmiare nella spesa di acquisto tenendo conto che ne occorreranno circa una sessantina».

²⁷ A.F.I. Rassegna Stampa 1922, Fialta in «Corriere di Calabria», 28 marzo 1922.

²⁸ CAMBELLOTTI [1943] 1999, p. 57.



Fig. 9 Duilio Cambellotti, Plastico della scenografia per *Antigone* 1924, con la rappresentazione del movimento scenico per l'episodio di Tiresia e Creonte.

Il tutto era borchiato e corrusco di bronzo. Cercai di dare ciò in modo *chiaro e assoluto* e certo il punto di partenza non fu per me la Porta dei Leoni di Micene, ma la galleria fortificata di Tirinto²⁹.

Il riferimento archeologico, tutto funzionale al *pathos* tragico, non era sfuggito ai contemporanei: le suggestioni «delle potenti costruzioni pelasgiche delle quali vediamo ancora esempi sorprendenti nelle mura di Tirinto» (come emergono, di nuovo, dalle ricostruzioni di Chipiez)³⁰ non sono altro che «evocazioni di un mondo quasi leggendario che hanno trovato, per Duilio Cambellotti, impostazioni originali nel complesso dell'ambiente, nato non dalla imitazione di un modello o dal rispetto assoluto di una forma rigida e convenzionale, ma dall'emozione di un artista il quale ha *sentito* che quello doveva essere l'ambiente per quella determinata tragedia»³¹. A differenza di quanto era avvenuto per i primi spettacoli, Romagnoli stesso richiede espressamente a Cambellotti di evitare per i costumi una «gelida ricostruzione archeologica troppo a buon mercato», bensì di immaginare di essere «uno di quegli artisti o cretesi, o egiziani, chiamati da uno di quei signorotti [...] a dare il tono alla sua corte», e pertanto scegliere «da tutti gli elementi

²⁹ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 58.

³⁰ CHIPIEZ-PERROT 1894, tav. XI, p. 695.

³¹ BONAIUTO 1928, p. 74.



Fig. 10 Restituzione grafica della cittadella fortificata di Tirinto (fonte: Chipiez, Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, 1894, vol. VI, tav. XXV).

delle arti orientali e orientalizzanti che tu conosci a menadito», e ispirarsi «all'arte egea, fenicia, egiziana, babilonese, licia, etea»³². Quanto la libertà creativa di Cambellotti si stia progressivamente affermando, con l'emancipazione dai rigidi vincoli imposti dai modelli, non solo in chiave eclettica ma soprattutto in direzione di una sempre più audace attualizzazione, è ben visibile in due specifiche questioni: l'ideazione degli *agalmata* divini in scena nei *Sette*, e la creazione del cartellone per la stagione 1922. Se è pur vero, infatti, che nelle statue delle divinità realizzate dall'artista per il dramma eschileo possiamo leggere un riferimento alle sintetiche forme dei bronzetti etruschi che Cambellotti ben conosceva³³ (piuttosto che alla statuaria greca di età arcaica o classica), in una sua lettera a Gargallo lo scenografo – più preoccupato dei risultati estetici dell'allestimento che della rispondenza filologica al dettato drammaturgico – accomuna la religiosità antica a quella attuale:

Di queste [statue di] divinità sono preoccupato perché potrebbero eventualmente ingombrare e svisare la scena. Io consiglio [...] di moderare la mole di queste figure e penso che si potrebbe limitare il numero a 4 o 5 che confinerei in gran parte a ridosso del muro semicircolare che fa fondo alla scena. Non capisco come Romagnoli non rifletta che in linea generale s'invoca una divinità senza avere la divinità avanti. Una nostra donna del popolo invoca in molti casi della vita Maria Vergine, e il più delle volte non sta in cospetto dell'immagine di essa³⁴.

³² A.F.I. Rassegna Stampa 1922, Francesco Gabrielli, intervista a Ettore Romagnoli in «Corriere d'Italia», 4 maggio 1924.

³³ Vd. i materiali della collezione fotografica del Fondo Cambellotti conservato presso l'Archivio Calcografico di Stato a Roma (Fondo Duilio Cambellotti, Cartella 10, scatola A, inv. P4083).

³⁴ A.F.I. Documenti 1924, lettera di Duilio Cambellotti a Mario Tommaso Gargallo, Roma, s.d.



Fig. 11 *Sette a Tebe* 1924, foto di scena: a sinistra, le donne del coro si raccolgono intorno ai simulacri delle divinità.

Ma è soprattutto nel cartellone degli spettacoli che il mito si fa prepotentemente attuale: se il giuramento dei sette duci tebani impiegato da Cambellotti come immagine-simbolo delle due tragedie può richiamare nella sua tensione lineare sia l'eleganza delle figure vascolari di Euphronios sia l'assieparsi delle membra degli opliti nell'olpe Chigi o nel rilievo del Tesoro dei Cnidi (si tratta anche in questo caso di immagini note all'artista)³⁵, a colpire è soprattutto la potenza espressiva dell'immagine, che tornerà ad animare gli eroi della 'redenzione' dell'Agro pontino, iniziata proprio nel 1924, raffigurati da Cambellotti sulle pareti della Sala consigliare del Palazzo di Governo di Littoria, in una composizione perfettamente sovrapponibile a quella impiegata per il manifesto teatrale.

Negli anni successivi Cambellotti si distacca progressivamente, almeno nelle intenzioni, da ogni residua volontà archeologizzante:

Mi sono a poco a poco liberato dall'archeologia procurando di dare un'atmosfera ellenica, senza bisogno di essere ligio alle forme architettoniche, diciamo così di museo, che la Grecia ci ha lasciato³⁶.

L'abbandono di un preciso rapporto di deduzione tra modello antico e copia, è frutto della riflessione dell'artista sulla pochezza artificiosa della

³⁵ Archivio dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Duilio Cambellotti, Cartella 10, scatola A, inv. P4134.

³⁶ CABELLOTTI [1948] 1999, p. 80.



Fig. 12 Gigantomachia dal fregio nord del Tesoro di Cnido, VI sec. a.C., Delfi, Museo archeologico (fonte: Fondo Duilio Cambellotti conservato presso l'Archivio dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma).

Fig. 13 Menvra-Minerva, bronzetto etrusco, V sec. a.C., Modena, Galleria Estense (fonte: Fondo Duilio Cambellotti conservato presso l'Archivio dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma).

Fig. 14 Laran-Marte, bronzetto etrusco, V sec. a.C., Firenze, Museo Archeologico.



Fig. 15 Duilio Cambellotti, Manifesto per il IV Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, 1924.

Fig. 16 Duilio Cambellotti, *L'arrivo dei militi grigi bonificatori della Palude*, 1924, bozzetto per il ciclo pittorico della Redenzione dell'Agro Pontino nel salone del Palazzo del Governo di Littoria, Latina, Museo Duilio Cambellotti.

riproduzione realistica e illusiva dei materiali (pietra, legno, metallo) nelle rappresentazioni teatrali all'aperto: «Ammettendo la finzione, non amo il trucco. Nel teatro all'aperto il trucco non regge»³⁷. L'abilità peculiare dello scenografo non consiste nel talento mimetico e nella capacità di mantenersi fedele alle fonti iconografiche, consiste invece nel «sapere accettare e tradurre quel tanto di passato che aderisca allo spirito del dramma; il resto saperlo rigettare, anche se esteticamente e archeologicamente possa sedurre; anzi proprio per questo!»³⁸. Ma per la *Medea* in scena a Siracusa nel 1927, riconosce Cambellotti, «sembrerebbe a taluni che l'atteggiamento di Medea [...] stesse in contraddizione con certi

³⁷ CABELLOTTI [1938] 1999, p. 33.

³⁸ CABELLOTTI [1938] 1999a, p. 45.



Fig. 17 *Medea* 1927, foto di scena: dinnanzi alla propria casa, Medea – attorniata dal coro danzante – compie l'incantesimo sui doni per Creusa.



Fig. 18 Testa di leone, decorazione di grondaia dall'*Athenaion* di Siracusa, VI sec. a.C., Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi".

Fig. 19 *Medea* 1927, l'attrice Maria Laetitia Celli nei panni di Medea.

criteri di semplicità e di deroga archeologica che io prediligo»³⁹. La scenografia della tragedia, infatti, pur rinunciando alla grandiosità degli spettacoli precedenti, punta sulla ricchezza e sul cromatismo dei dettagli: la casa della protagonista che si affaccia da un'ampia gradinata sulla scena è decorata da ampie pitture che riassumono le vicende prodromiche al dramma (le imprese degli Argonauti) e da una porta con protomi leonine, ed è racchiusa entro ampie ante laterali da cui sporgono grandi mascheroni. L'artista giustifica qui le sue scelte distinguendo due 'tipologie' di tragedia: se da una parte alcuni drammi hanno una validità assoluta, che supera il momento storico in cui furono scritti, per contro «molti dei drammi del teatro greco sono un prodotto perfettamente al livello del tempo in cui furono dati alla luce e quindi sono subordinati a convinzioni, usi, abitudini, mentalità insomma diverse dalle nostre. Onde l'attuazione d'essi per i nostri occhi implica un adattamento radicale, un adattamento che fa appello e conto molto sul sussidio dell'estetica archeologica»⁴⁰. A questa seconda tipologia, secondo Cambellotti, appartiene *Medea* di Euripide. Si tratta, agli occhi dell'artista, di un dramma difficile da riportare sulle scene, che esprime sensibilità e valori molto distanti da quelli attuali, e dunque «perché Medea e Giasone possano essere sopportabili al pubblico debbono rincantucciarsi nell'orpello e in dettagli ostentati»⁴¹, che si esplicano non solo nella scenografia, ma anche nella ricchezza dei costumi, qual è quello della protagonista, che appare in scena come una vera *femme fatale* di epoca liberty. La seduzione dell'artificio ornamentale e archeologizzante, insomma, può ancora rivelarsi uno strumento esteticamente persuasivo, tanto che da una lettera indirizzata da Cambellotti a Gargallo apprendiamo che anche un dettaglio minuto come le protomi leonine al centro della scena derivano da un preciso modello antico:

Avrei piacere che le teste di leone che ne formano la decorazione riprendessero il tipo di certe che sono nel Museo come grondaie di una tubazione (se si potesse avere un calco sarebbe la [cosa] migliore)⁴².

Il percorso dell'artista verso una sempre maggiore «deroga archeologica» si compie in modo netto nel corso degli anni Trenta, tanto che all'inizio del decennio successivo Cambellotti potrà affermare:

³⁹ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 63.

⁴⁰ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 59.

⁴¹ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 60.

⁴² A.F.I. Documenti 1927, lettera di Duilio Cambellotti a Mario Tommaso Gargallo, Roma, 25 marzo 1927.

Io sento che presentare Edipo ai nostri occhi come un re dei selvaggi abitatori di Micene o di altri meno selvaggi abitatori di Creta innanzi al limitare d'un palazzo policromo [...] sia un assurdo; più proprio sarebbe presentarlo come una delle tante figure reali che appaiono sulle superfici vascolari dei tempi di Eschilo⁴³.

Sostiene ancora lo scenografo:

Eschilo non poteva sapere niente di questa civiltà greca sepolta a Micene; e quindi non c'era nessuna ragione di interpretare le sue opere in quel modo⁴⁴.

Tra 1930 e 1939, nonostante l'intento dichiarato dall'Istituto di voler mantenere una neutralità critica nella realizzazione degli spettacoli, gli allestimenti sono dominati da una fortissima, costante, istanza progettuale. La concezione unitaria di questi allestimenti si manifesta nella visione tutta 'archittonica' del dramma antico, dove il singolo dettaglio, il frammento frutto dell'indagine e della conoscenza filologica, deve rifluire in una concezione sintetica dell'intero spettacolo. La conoscenza filologica, scrive il nuovo Presidente dell'Inda Biagio Pace, deve essere «adoperata nello stesso spirito che presiede alla realizzazione archittonica: uno spirito che muova liberamente dallo spirito antico. Sì che la rigida ricerca dell'elemento, senza mai tiranneggiare, sia ispiratrice di forme, d'atteggiamenti, atti a produrre sullo spettatore la visione genuina del mondo classico: non sia in alcun caso remora od impedimento, bensì base e principio per realizzare un più preciso fantasma del sogno antico, una più alta e compiuta visione di bellezza»⁴⁵. Realizzare questo «fantasma del sogno antico» è anche l'obiettivo delle scenografie di Cambellotti, che divengono in questi anni il principale elemento unificatore degli spettacoli: tutte le ambientazioni che l'artista crea per il Teatro greco, fino al 1948, rispondono alla volontà di reinventare, mediante linee archittoniche essenziali e il rifiuto di una «intossicazione di particolari», i drammi antichi non come «pezzo di scavo» ma come «possenti fantasmi, ancora aleggianti su noi»⁴⁶. È dunque il valore di piena attualità – non di rifacimento più o meno fedele – del teatro antico, quello che viene evocato al Teatro greco: e di rimando alla proiezione immaginale dei testi tragici sulla realtà contemporanea, è il presente a farsi 'mito', nelle forme moderne degli allestimenti. Se Romagnoli aveva trovato nel metodo filologico una chiave di interpretazione degli

⁴³ CAMBELLOTTI [1943] 1999, p. 60.

⁴⁴ CAMBELLOTTI [1948] 1999, p. 78.

⁴⁵ PACE 1933, p. 91.

⁴⁶ CAMBELLOTTI [1943] 1999, p. 60.

allestimenti che andava sempre – fatti salvi i necessari adattamenti alla sensibilità contemporanea – esplicitamente dichiarata come autorevole criterio di scelta, gli spettacoli degli anni Trenta muovono invece da un'impostazione opposta, di dissimulazione delle basi scientifiche da cui deve partire l'allestimento. Scrive ancora Biagio Pace:

La salda conoscenza dei testi, i più pedanti problemi di filologia e di archeologia costituiscono l'umile, ma vitale radice, che come tale deve rimanere nascosta accortamente. [...] Anche l'interpretazione, la danza, il canto, il gusto infine soprattutto che presiede allo spettacolo, debbono sgorgare da un remoto, dissimulato, ma potente sostrato di conoscenza genuina⁴⁷.

Da parte di Cambellotti, il rifiuto del calco archeologico è ora legato al pieno riconoscimento del carattere interamente sovrastorico dei testi antichi:

Quando si è voluto rievocare l'opera di quei drammaturghi con i segni della vita e dell'arte a loro contemporanei, si cadde in un altro equivoco: si tratta di figure che hanno sovrastato il tempo in cui vissero⁴⁸.

L'evocazione dell'antico va attuata non enfatizzando, ma contraendo la distanza storica che separa la contemporaneità dalla narrazione mitica, ai fini di un contatto più immediato del pubblico con «le cose eterne ed universali del dramma»⁴⁹. Sottolineare l'attualità delle valenze emotive ed etiche del mito è il compito principale dello scenografo, che rileva, con sguardo antropologico, come non sia senza significato che «i caratteristi siciliani abbiano accolto in mezzo alle figurazioni cavalleresche che adornano i loro carri anche Edipo, 'Tippo re', come essi dicono, o Clitennestra, 'la mala femmena'»⁵⁰.

Ed è in virtù di questo sguardo che la scenografia per gli spettacoli del 1930, *Agamennone* e *Ifigenia in Aulide*, si volge a un passato tanto arcaico da farsi tutto contemporaneo: l'eschilea reggia degli Atridi non è più il megaron miceneo, ma appare come la struttura di una delle capanne dell'agro romano di recente progettate dallo stesso Cambellotti, riportata indietro di secoli e rivestita di un paludamento 'tribale'; nella tragedia di Euripide le tende dell'accampamento acheo hanno un analogo impianto a capanna, e insieme risentono delle influenze del Futurismo e delle teorie dell'arte in movimento. Per citare solo un esempio

⁴⁷ PACE 1933, pp. 90-91.

⁴⁸ CABELLOTTI [1938] 1999a, p. 45.

⁴⁹ CABELLOTTI [1948] 1999, p. 71.

⁵⁰ CABELLOTTI [1948] 1999, p. 72.



Fig. 20 *Agamemnone* 1930, foto di scena con il primitivo palazzo degli Atridi: Clitemnestra esce dalla reggia dopo il delitto.

Fig. 21 Duilio Cambellotti, fronte della capanna centrale per la mostra dell'Agro romano, Roma 1911 (fonte: Fondo Duilio Cambellotti conservato presso l'Archivio dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma).



Fig. 22 *Ifigenia in Aulide* 1930, foto di scena con il coro (in alto a destra) che osserva l'accampamento acheo: accanto alle tende, davanti alle navi, i soldati achei giocano ai dadi in attesa di poter salpare.

dell'attenzione con cui Cambellotti recepisce le indicazioni dell'Istituto, dimostrando un «dissimulato, ma potente sostrato di conoscenza genuina» dei testi, possiamo richiamare le parole del Coro euripideo nella traduzione del 1930⁵¹: le donne di Calcide giungono «a le rive sabbiose | marittime d'Aulide | per ammirare l'armata | raccolta di tutta la Grecia, | le navi che solcano i mari» (vv. 164, 171-172) e descrivono «il campo | dei Greci, i guerrieri coperti | di scudi, le tende ornate | di lance, la torma degli agili | destrieri» (vv. 189-192). In scena, Cambellotti pone la tenda di Agamennone in primo piano, e sullo sfondo le navi ornate di scudi e di stilizzate polene a forma di testa di cavallo, quasi una crasi tra le imbarcazioni e «la torma degli agili destrieri» che offre «l'impressione di un immenso impeto frenato»⁵². Lo scenografo inoltre riprende puntualmente le parole della corifea (vv. 195-199):

Ho veduto
Protesilao, Palamede,
nipote al marino Nettuno,
seduti giocare alle calcole,
dilettandosi alle varie
combinazioni dei pezzi.

Nelle foto di scena vediamo infatti alcune comparse, abbigliate con schinieri ed elmi, impegnate a giocare ai dadi. Nel libretto con l'adattamento scenico ancora conservato presso l'Archivio Inda questo specifico passo della *parodos* risulta però tagliato (e viene omesso quasi per intero il 'catalogo delle navi' che chiude la stessa *parodos*): alla puntualità della descrizione euripidea si sostituisce l'immediatezza dell'eloquenza visiva dell'allestimento. La filologia è davvero, negli spettacoli degli anni Trenta, «l'umile radice» dissimulata dall'allestimento.

Nelle scenografie del 1933 per *Trachinie* e *Ifigenia in Tauride* Cambellotti esclude anche gli ultimi richiami mimetici a materiali naturali, e concepisce la scena come un ambiente totalmente artificiale:

La esecuzione di queste scene non implica la necessità di una illusione realistica di rocce o cose naturali. Si tratta di masse architettoniche e prive di ornamento, che verranno tinteggiate variamente e con toni contrastanti. Onde le superfici scabre, gli angoli e gli spigoli incerti sono da escludersi; tutto deve apparire rigoroso e liscio come un poliedro cristallino. Si tratta non tanto d'interpretazioni nuove, ma di una legittima evoluzione di un mio pensiero che in parte ho attuato precedentemente. Ora giova attuarlo con maggiore precisione⁵³.

⁵¹ Euripide, *Ifigenia in Aulide*, versione ritmica di Giunio Garavani, Siracusa 1930.

⁵² A.F.I. Rassegna Stampa 1930, Vitaliano Brancati in «Giornale dell'Isola», 26 aprile 1930.

⁵³ A.F.I. Documenti 1933, Lettera di Duilio Cambellotti a Vincenzo Bonajuto s.l. e s.d.

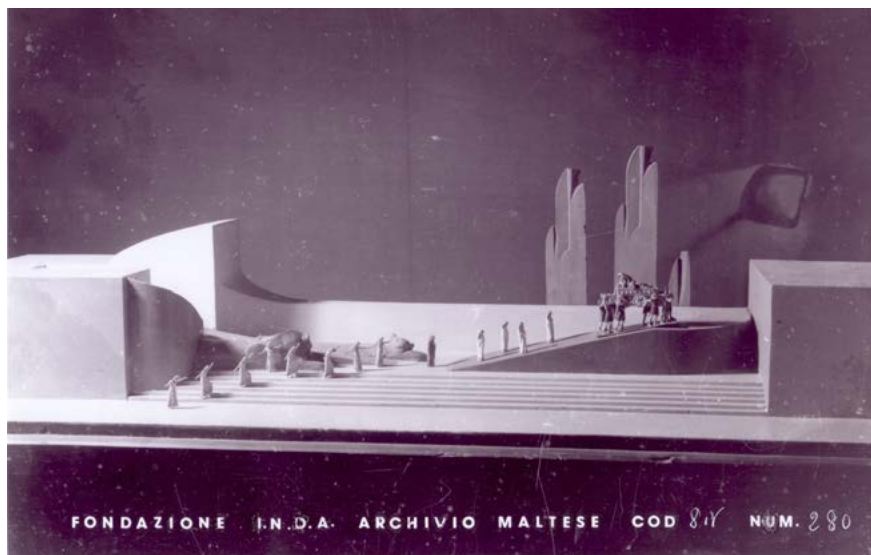


Fig. 23 Duilio Cambellotti, Plastico della scenografia per *Trachinie* 1933 con il movimento scenico del corteo funebre di Eracle; al di sopra della scalinata, da sinistra si protendono i due avancorpi a forma di leone del palazzo dell'eroe.



Fig. 24 Leone del monumento a Nektanebo II, IV secolo a.C., Roma, Musei Vaticani (fonte: Fondo Duilio Cambellotti conservato presso l'Archivio dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma).

La politura di queste scenografie enfatizza il ruolo primario che la danza e la spettacolarizzazione dell'elemento orchestico assume negli allestimenti di questi anni, prendendo il posto della precedente impostazione operistico-melodrammatica, tanto che la presenza del coro costituito dalle danzatrici della Scuola di Hellerau – gruppo all'avanguardia nel panorama della danza contemporanea – diviene un aspetto necessario della *mise en scène*, anche laddove il testo del dramma prevede un coro maschile e non femminile⁵⁴. In questa direzione, Cambellotti propone nei suoi scritti una distinzione tra «scena stabile» – ovvero l'ambientazione architettonica, la scenografia propriamente detta – e «scena vivente» – cioè l'insieme degli spostamenti e della fisionomia di personaggi e coro. Per gli spettacoli degli anni Trenta lo scenografo assume quasi il ruolo di *metteur en scène*, e si occupa della «determinazione dei movimenti e delle tonalità dei gruppi animati, sia come atteggiamento, sia come cromatismo, siano essi esigui o numerosi di figure; cioè le masse mobili, gli attori; elementi questi che pensano, parlano, agiscono, quindi non dominabili sempre, come dominabili sono le materie inerti che costituiscono la parte stabile della scena»⁵⁵. Per la scenografia di *Trachinie*, Cambellotti progetta due massicce ante cubiche che chiudono ai lati un muro di fondo, davanti al quale si stagliano a sinistra i volumi purpurei di una coppia di maestosi leoni – ideale accesso alla dimora di Eracle – mentre a destra, lungo una rampa che raggiunge la sommità della scena, si svolgerà la *pompè* funebre dell'eroe; la scena è collegata allo spazio dell'orchestra da pochi gradini; per *Ifigenia in Tauride* l'impianto scenico di base resta il medesimo, ma al posto dei leoni compare sulla destra una compatta torretta sormontata da una falce di luna, simbolo che rielabora, sinteticamente, il tempio di Artemide. L'insieme di rampe inclinate, piani praticabili e scalinata, assemblati da Cambellotti sull'esempio delle più moderne scenografie realizzate in Germania da Adolphe Appia, intende esaltare proprio l'aspetto spettacolare delle danze, ovvero sottolineare la componente lirico-emotiva del dramma mediata dalla «scena vivente». Pochi anni più tardi il critico teatrale Mario Corsi scriverà in merito a queste ambientazioni:

La scenografia [...] rispecchiava, nella sua nuda semplicità e nell'essenzialità delle sue linee armoniche, lo spirito che informò tutta l'arte greca, sotto specie di interpretazione moderna. E i critici riconobbero che, sotto un tale punto di vista, la scena poteva considerarsi la più classica che Cambellotti avesse fino a quel giorno creato⁵⁶.

⁵⁴ Vd. gli allestimenti di *Edipo a Colono* del 1936 e di *Aiace* del 1939 in BORDIGNON 2012, pp. 157 sgg.

⁵⁵ CAMBELLOTTI [1938] 1999a, pp. 47-48.

⁵⁶ CORSI 1939, p. 84.

La ‘classica’ essenzialità della scenografia non risponde tuttavia solo a motivazioni estetiche: più prosaicamente, il sintetismo modernista proposto da Cambellotti è dovuto anche a questioni di economia. Aveva scritto infatti Biagio Pace allo scenografo:

Questo desiderio di ritornare alla sobrietà della linea [...], oltre ad essere un desiderio concordemente espresso dai soci, è oggi una imprescindibile necessità economica che è quella che mi permetto personalmente di farLe considerare, e di pregarLa di tener presente nella concezione della scena⁵⁷.

La maturità a cui è infine giunta la concezione dello scenografo consente dunque una soluzione ‘economica’ grazie alla quale, a differenza delle esperienze di allestimento precedenti, «non si prende l’architettura coeva all’autore o quella di un’epoca supposta coeva del dramma per annidarvi dentro il dramma stesso, ma si crea l’architettura propria di quell’autore o di quel dramma»⁵⁸. La restituzione spirituale dei drammi non implica però il totale scarto rispetto ai modelli iconografici antichi, ma piuttosto il rifiuto di una «intossicazione di particolari»⁵⁹. Anche se Cambellotti asserisce con forza di essersi reso conto «della inutilità e del danno delle preoccupazioni archeologiche»⁶⁰, emerge però dalle carte dell’artista una costante e accurata, per quanto celata, considerazione dei modelli dell’antichità: statue e raffigurazioni vascolari, che Cambellotti ha modo di vedere nei musei archeologici di Napoli e di Roma, costituiscono un’essenziale ‘pietra di paragone’ per le proprie creazioni. La citazione archeologica puntuale, o il dettaglio ricreato ‘all’antica’, condannati da Cambellotti se intesi come «orpellatura» estetica o come artificio storicizzante nella *fictio* scenica, continuano a essere utili, anzi necessari, all’artista per concretizzare visivamente sulla scena gli aspetti emotivi ed espressivi dei testi classici. Si tratta di inserire nella scena ‘impronte’ dall’antico, tracce allusive a un passato sentito come remoto nel tempo ma vicino nell’esperienza patetica dell’uomo. Basti citare qui un brano da una lunga lettera in cui l’artista descrive il protagonista di *Trachinie*:

Io penso che la figurazione d’Ercole è una delle superstiti dell’antichità scomparsa nelle nostre menti. Un contadino, un uomo di popolo, ignora Teseo Bellerofonte Perseo e gli altri eroi greci; ignora tante cose più prossime e più reali; è probabile che ignori Cesare

⁵⁷ A.F.I. Documenti 1933, lettera di Biagio Pace a Duilio Cambellotti, Siracusa 21 ottobre 1931.

⁵⁸ CABELLOTTI [1936] 1999, pp. 25-26.

⁵⁹ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 60.

⁶⁰ CABELLOTTI [1936] 1999, p. 25.

e Marco Aurelio; ma oggi in mezzo a tutti questi annullamenti del passato non ignora Ercole e lo conosce atletico, enorme, con la testa piccina e le spalle larghe come Carnera e lo conosce con la pelle di Leone indosso e la clava in mano. Notiamo bene che lo conosce simpatico come Carnera. Ora io dico presentarlo con quello solo che sarebbe consentito dalla realtà sciocca e dolorosa che atterra l'eroe, cioè con i segni, le piaghe che ne attestano il soffrire, coperto appena dei brandelli della tunica fatale è (a me sembra) menomare e *svisare* l'eroe ormai popolare. Io penso che questa figura debba conservare i suoi attributi fino all'ultimo ad onta delle possibilità reali. Ma quante volte la realtà è contraria all'arte? Quasi sempre! Se noi dovessimo con la realtà alla mano esprimere i drammi per i quali da 16 anni lavoriamo li ridurremmo tutti a cose ben meschine e banali. È così che io non vorrò separare Ercole dalla sua pelle di Leone. La disporrò [...] a pronunziare un solo nodo all'attacco delle gambe; superiormente resterebbe il cavo della testa del leone a circondare il capo dell'eroe quasi un'aureola ferina e sacra. Se ella rammenta la divinizzazione di Commodo in Ercole, che esiste al Capitolino, avrebbe la idea sicura di quanto desidero ed affermo. Voglio prima di chiudere questa parte segnalare che tutto ciò che dico è anche corroborato da figurazioni antiche. Ho sotto gli occhi la rappresentazione di un vaso dipinto ove è effigiato Ercole furente ed Ercole è completamente armato. La presenza delle armi di Ercole presso di se è avvalorata anche da un altro soggetto vascolare dove i Satiri ruzzolano sul grog spento di Ercole e ne rubano le armi⁶¹.

La contaminazione, la pluralità dei modelli – comunque scelti in base a criteri di coerenza estetica interna – produce una nuova, feconda, sintesi nell'inedito richiamo all'antico, in cui la greicità, senza esitazioni, si fa anche romana, e di qui contemporanea. Così i grandi leoni accovacciati della scenografia di *Trachinie* sembrano alludere ai leoni egiziani visibili nei musei e nelle piazze di Roma e alla *vague* dell'egittomania primonovecentesca più che all'arcaismo greco; mentre il costume di Ifigenia, che agli occhi dell'artista doveva costituire «un insieme di ellenico e di barbaro», si ispira esplicitamente «all'Artemide del museo di Napoli che è così piena di pieghettature e cannelli»⁶².

Anche in *Ippolito* del 1936 alla rarefazione modernista che impronta le forme architettoniche si coniuga l'inserzione di rari elementi iconografici 'antichi', nei quali sono indicate le coordinate spirituali della tragedia: la statua di Afrodite in scena è con tutta probabilità una libera deduzione tratta dalle statue fittili di *korai*, conservate anche presso il museo

⁶¹ A.F.I. Documenti 1933, lettera di Duilio Cambellotti a Vincenzo Bonaiuto, Roma, s.d.

⁶² A.F.I. Documenti 1933, lettera di Duilio Cambellotti a Vincenzo Bonaiuto, Roma, s.d.



Fig. 25 Duilio Cambellotti, Figurino del costume di Eracle per *Trachinie* 1933.

Fig. 26 Duilio Cambellotti, Figurino del costume di Ifigenia per *Ifigenia in Tauride* 1933.

Fig. 27 Artemide, scultura romana arcaicizzante, Napoli, Museo Archeologico (fonte: Fondo Duilio Cambellotti conservato presso l'Archivio dell'Istituto Nazionale per la Grafica, Roma).

archeologico di Siracusa. La ripresa dall'antico si trova in un felice stato di equilibrio tra la citazione precisa dal modello e la sua moderna reinterpretazione artistica. Di nuovo, Cambellotti tiene probabilmente come punto di riferimento non una ma più sculture: alla postura di una Kore-Persefone proveniente dalla necropoli di Grammichele si aggiunge il dettaglio puntuale delle palmette che ornano ai lati la spalliera del trono di un'altra statuetta votiva, raffigurante Afrodite-Persefone.

Nelle ultime scenografie cambellottiane l'allusione al modello antico, lungi dal costituire una forma di ostentazione archeologica, è inserita semmai per «preparare, acclimatare, aiutare infine lo spettatore alla completa comprensione del dramma»⁶³ perché lo scenografo, «dominato solo dallo spirito del dramma, ha il compito di colmare i secoli di distanza che separano lo spettatore dal drammaturgo. E questa opera di ravvicinamento, di comunione, egli può farla meglio di altri, perché dispone dei mezzi estetici ed artistici: quelli che si raccomandano agli occhi, quelli, cioè, più immediatamente persuasivi»⁶⁴. Ecco che anche negli spettacoli del 1939, *Aiace* ed *Ecuba*, gli unici elementi che 'fanno antico' sono soltanto i costumi e la tenda dell'eroe sofocleo, trattata comunque sinteticamente, con occhio da consumato *designer* contemporaneo.

Dopo la guerra, nel 1948, l'Inda riporta in scena l'intera trilogia dell'*Oresteia*, nella traduzione – per la prima volta in prosa – di Manara Valgimigli. Proprio al fine di sottolineare la centralità del testo, le indicazioni Valgimigli (che diviene una sorta di *Dramaturg* dell'allestimento) sono improntate, per tutti gli aspetti della messa in scena – dall'ambientazione, alla musica, alle danze – a criteri di massima sobrietà, evitando ogni possibile distrazione data dall'elemento spettacolare rispetto

⁶³ CAMBELLOTTI [1938] 1999, p. 23.

⁶⁴ CAMBELLOTTI [1938] 1999a, p. 47.



Fig. 28 *Ippolito* 1936, foto di scena con l'icona di Afrodite (a sinistra): Fedra cerca sostegno nella Nutrice; ai lati si dispone il coro danzante.

Fig. 29 Kore-Persefone, statua votiva proveniente da Grammichele, VI sec. a.C., Siracusa, Museo Archeologico Regionale "Paolo Orsi".

al *logos* drammaturgico. È una posizione di netta contrapposizione ai principi che avevano informato i precedenti allestimenti siracusani, che avevano puntato sugli elementi emotivi della messa in scena – la musica, la danza – a discapito della parola e della comprensione razionalmente mediata del dramma. Scrive il Segretario dell'Inda Vincenzo Bonaiuto: «Valgimigli [...] vorrebbe, ed a suo modo giustamente, una edizione che direi calvinista della *Oresticide*»⁶⁵. Nel manifesto per gli spettacoli, con assoluta fedeltà al testo ma anche con la consueta considerazione per i modelli dell'arte antica (la cosiddetta 'Erinni Ludovisi' già presente nel cartellone per gli spettacoli del 1936), Cambellotti rappresenta *per figura* la visione della Pizia descritta nel prologo di *Eumenidi* (vv. 40-48):

Là, presso l'omfalo, vedo un uomo; un uomo macchiato di colpa. Sta quivi piegato in atto di supplice; le mani gli gocciano sangue; regge una spada che or ora ha ferito, e un lungo ramo di olivo; e il ramo è tutto ravvolto, come il rito vuole, di lana, di un candido vello di lana. [...] Davanti a quest'uomo c'è una strana torma di donne che dormono sopra i sedili. No, non donne, ma Gorgoni dico⁶⁶.

Per quanto riguarda la scenografia, lo stile antimimetico e lineare degli ultimi lavori di Cambellotti al Teatro greco risponde ancora perfettamente alle istanze di essenzialità proposte dal filologo. La scena ideata

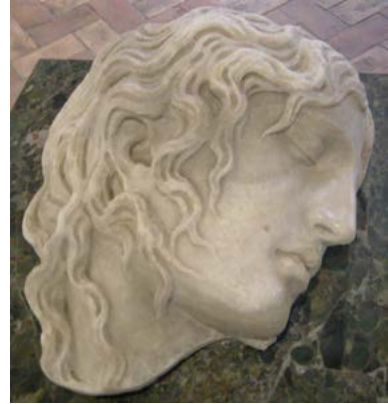
⁶⁵ A.M.F.C., Lettera di Vincenzo Bonaiuto a Gian Francesco Malipiero, 22 dicembre 1947.

⁶⁶ Eschilo, *La Orestea*, trad. di Manara Valgimigli, Firenze, Sansoni, 1948.



Fig. 30 Duilio Cambellotti, Manifesto per il X Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, 1948.

Fig. 31 Erinni dormiente, nota come 'Erinni Ludovisi', II sec. d.C., Roma, Museo di Palazzo Altemps.



nel 1948 – anno che sigla l'ultima collaborazione di Cambellotti con l'Inda – riprende lo schema compositivo già utilizzato dall'artista nel 1933: l'ambientazione di tutti e tre i drammi si sviluppa lungo una parete di fondo che chiude la visione del paesaggio, e che risulta animata da superfici di colori differenti e da un piano inclinato che sale verso destra per poi piegare in direzione opposta. Per *Agamennone* e per *Coefore* la parete è dominata al centro dalla porta del palazzo degli Atridi: il riferimento alla Porta dei Leoni micenea, che nel 1914 era inserita come esplicita 'reliquia' archeologica, è colto ora esclusivamente nel suo valore emblematico. Per *Eumenidi* la porta della reggia si dilata, trasformandosi nel tempio di Apollo. Nell'impostazione lineare della scena spiccano pochi elementi caratterizzanti: in *Coefore* la tomba di Agamennone, una piccola stele sulla quale è posto un elmo di rame, «raffigurazione classica della tomba degli eroi»⁶⁷; in *Eumenidi* le forme stilizzate di un albero, sulla sommità della scena, allusione all'ulivo sacro ad Atena. Cambellotti sintetizza la complessità della trilogia eschilea soprattutto mediante l'eloquenza simbolica dei colori:

⁶⁷ A.F.I. Documenti 1948, Lettera di Vincenzo Bonaiuto a Giovanni Bonaiuto, 6 aprile 1948.



Fig. 32 *Coefore* 1948, foto di scena: la corifea (Anna Proclemer) è inginocchiata presso la tomba di Agamemnone; sullo sfondo, il coro dinnanzi alla porta del palazzo degli Atridi.

La scena è stata suddivisa in due zone [...] l'una sovrapposta all'altra. L'inferiore è nera, fosca, breve in altezza ma assai sviluppata in lungo; conterrà circa nel mezzo i propilei sanguigni del palazzo degli Atridi, dalla porta d'oro. In questa zona inferiore, dall'insieme violento e cupo, spiccheranno crudamente in chiaro le persone e le cose del dramma, tutte, come in un fregio vascolare. È questo l'ambiente sinistro della strage degli Atridi e della vendetta di Oreste. [...] Alla reggia degli Atridi, massa cupa del precedente spettacolo, viene sostituito, con rapido movimento a vista, il delubro di Apollo. Ampio, accogliente, dalle porte fulgenti, oppone alla tenebra nera della zona inferiore la chiarezza serena dei suoi propilei: nell'angoscia del dramma triplice vi sarà il primo momento di distensione. L'azione si svolge e tende alla conclusione. [...] Dalla platea, dalla scena bassa e per le due rampe sfilerà il popolo, che si reca a celebrare l'atto di giustizia. È chiaro nelle sue vesti, calmo e misurato negli atti, come in un rilievo marmoreo. Raggiungerà la vetta luminosa della scena, dove tutto è terso. [...] L'ulivo sacro dal fogliame argenteo risplende al sole, quasi pegno di pace⁶⁸.

⁶⁸ CABELLOTTI [1948] 1999a, pp. 69-70.

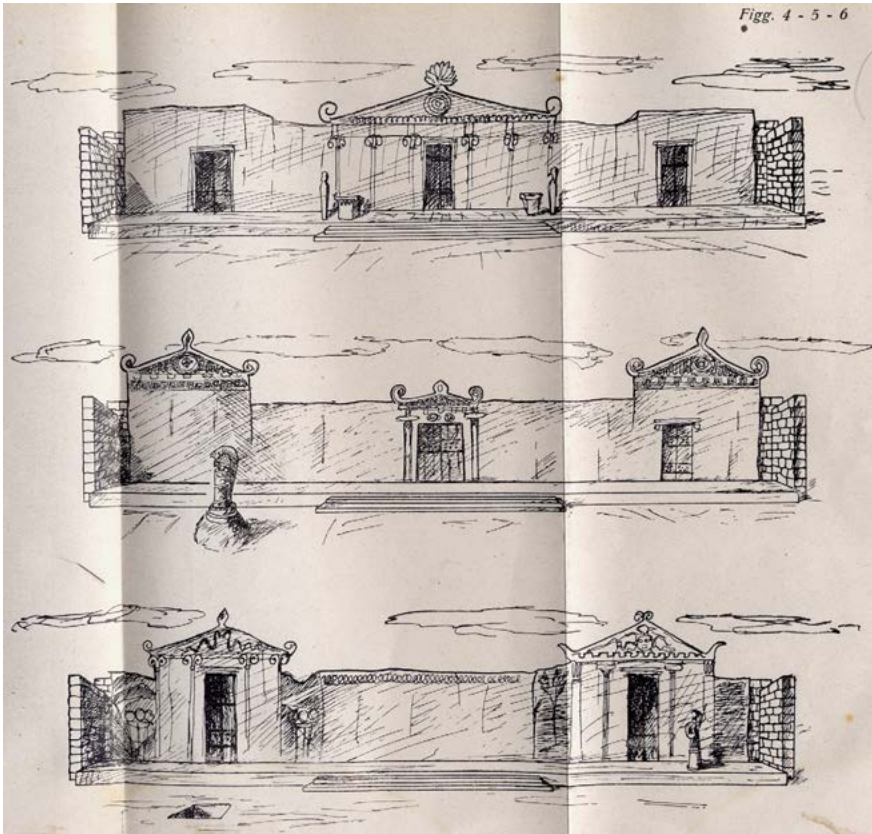


Fig. 33 Italo Gismondi, Ipotesi ricostruttive della scenografia antica per la trilogia eschilea: dall'alto al basso, scena per *Agamemnone*, *Coefore*, *Eumenidi* (da Carlo Anti, *L'Oresteia come la rappresentava Eschilo*, 1948).

Lungi da ogni infingimento archeologico, l'impianto scenico tuttavia riprende, nelle proporzioni, le ipotesi filologiche di ricostruzione della scena teatrale del V sec. a.C. che proprio nel 1948 Carlo Anti propone a partire da un suo recentissimo studio sul teatro greco arcaico: a firma dell'archeologo escono infatti in quest'anno due maneggevoli pubblicazioni relative al «palinsesto archeologico»⁶⁹ di Siracusa e all'«*Oresteia* come la rappresentava Eschilo»⁷⁰ (una breve nota che accompagna anche la traduzione di *Coefore* di Valgimigli), ai cui disegni ricostruttivi pare richiamarsi, pur nella conversione modernista, la stessa scenografia di Cambellotti.

⁶⁹ A.F.I. Rassegna Stampa 1949, Manara Valgimigli nel «Corriere della Sera», 1 dicembre 1947.

⁷⁰ ANTI 1948; ANTI 1948a.

Nelle ultime esperienze teatrali di Cambellotti per l'Inda, la componente archeologica esteriore scompare dunque totalmente, «per cedere il posto a preoccupazioni sentimentali ed estetiche [...] in cui lo spirito ellenico sussiste nella chiarezza [...] e nella simmetria»⁷¹. Ribaltando l'iniziale rapporto di dominanza, tutta mimetica, delle citazioni dall'arte antica (micenea, greca arcaica, greco-romana), l'artista rivendica piena autonomia espressiva alla propria opera, altrimenti considerata di rango inferiore:

Il fittizio, il finto, che caratterizza ogni lavorazione teatrale, faceva sì che i cultori della grande arte disprezzassero i minori fratelli del teatro, onde le locuzioni di 'scenografo' e di 'figurinista', che esprimevano le loro mansioni, assunsero un significato di cosa scadente e spregevole⁷².

Nelle più recenti scenografie di Cambellotti i rari elementi di ispirazione archeologica e filologica mediante i quali l'antichità viene sottilmente evocata, divengono però tanto più significativi in quanto indicano l'imprescindibile coerenza espressiva dell'Antico, la perspicuità di forme storicamente determinate rispetto a un contenuto 'classico', eloquente in ogni tempo: «il rispetto dell'archeologia» scrive Cambellotti «non è schiavitù»⁷³.

⁷¹ CABELLOTTI [1943] 1999, p. 64.

⁷² CABELLOTTI [1945] 1999, p. 65.

⁷³ CABELLOTTI [1948] 1999a, p. 71.

ENGLISH ABSTRACT

Duilio Cambellotti, stage and costume designer for the classical performances at the Greek Theater in Syracuse from 1914 to 1948, faces in the first experiments of open-air performances a real challenge, both towards the philological restitution of ancient drama and towards the taste of contemporary audience. Along the years Cambellotti increasingly refines his speculation on the purpose of his work: a process that will lead him to criticize his first stage designs, initially dominated by Mycenaean art and «archaeological concerns», that still were fully respondent to the most modern instances of contemporary theater, based on an 'operatic' setting of the shows. The path leading to «archeological waiver» is finally accomplished in Cambellotti's work during the Thirties, when dance and the orchestric element assume great prominence in productions, taking the place of the previous operatic-melodramatic setting: in a now all «architectural» idea of ancient drama, single scholarly details and archaeological fragments are drawn deep in a synthetic and totally contemporary concept of the show. In Cambellotti's last stage designs it is the value of supra-historical urgency of ancient drama – not that of a more or less faithful remake – what is evoked at the Greek theater: the present becomes 'myth', cast in the modern forms of the staging. Cambellotti sets gradually free from the initial «slavery» to archaeological erudition, although this does never mean inattention to the sources of inspiration from antiquity: this paper considers 1914-1948 productions at the Greek Theater in Syracuse by highlighting the constant presence of models (from Mycenaean, archaic Greek, Greco-Roman ages) that, openly evoked or conversely thoroughly disguised, constitute a fundamental 'touchstone' to the artist.



KEYWORDS

*Duilio Cambellotti – Set design – Ancient Greek drama –
Classical tradition – Archaeological models.*



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A.F.I.: Archivio Fondazione Inda, Siracusa.

A.M.F.C.: Archivio Malipiero Fondazione Cini, Venezia.

ANTI 1948

Carlo Anti, *Guida per il visitatore del teatro di Siracusa*, Firenze, Sansoni, 1948.

ANTI 1948a

Carlo Anti, *L'Oresteia come la rappresentava Eschilo*, Padova, Le tre Venezie, 1948.

Artista di Dioniso 2004

Aa.Vv., *Artista di Dioniso. Duilio Cambellotti e il teatro greco di Siracusa 1914-1948*, catalogo della mostra (Siracusa, 23 maggio 2004 – 9 gennaio 2005) a c. di Monica Centanni, Milano, 2004.

BOCCADIFUOCO 1929

Giovanni Boccadifuoco, *Le pitture vascolari e le Rappresentazioni di Siracusa*, «Dioniso», 1, 1929, pp. 135-146.

BONAIUTO 1928

Vincenzo Bonaiuto, *Il teatro all'aperto*, Roma, 1928.

BONAIUTO 1936

Vincenzo Bonaiuto, *La scenografia negli spettacoli siracusani*, «Dioniso», 5, 1936, p. 14.

BORDIGNON 2012

Giulia Bordignon, “*Musicista poeta danzatore e visionario*”. *Forma e funzione del coro negli Spettacoli Classici al Teatro greco di Siracusa 1914-1948*, «I quaderni di Dioniso», n.s., 3, Siracusa 2012.

CAMBELLOTTI [1938] 1999

Duilio Cambellotti, *La scena nelle rievocazioni classiche*, in Duilio Cambellotti, *Teatro storia arte*, a c. di Mario Quesada, Palermo, Novecento, 1999, pp. 17-33.

CAMBELLOTTI [1938] 1999a

Duilio Cambellotti, *Il risorgere delle rappresentazioni all'aperto*, in Duilio Cambellotti, *Teatro storia arte*, a c. di Mario Quesada, Palermo, Novecento, 1999, pp. 43-49.

CAMBELLOTTI [1943] 1999

Duilio Cambellotti, *Introduzione ad un album di scenografie*, in Duilio Cambellotti, *Teatro storia arte*, a c. di Mario Quesada, Palermo, Novecento, 1999, pp. 51-64.

CAMBELLOTTI [1948] 1999

Duilio Cambellotti, *L'allestimento scenico degli spettacoli classici*, in Duilio Cambellotti, *Teatro storia arte*, a c. di Mario Quesada, Palermo, Novecento, 1999, pp. 77-86.

CAMBELLOTTI [1948] 1999a

Duilio Cambellotti, *L'allestimento scenico per la trilogia eschilea*, in Duilio Cambellotti, *Teatro storia arte*, a cura di Mario Quesada, Palermo, Novecento, 1999, pp. 69-70.

CASTEL LENTINI 1921

Filippo F. di Castel Lentini, *Ripensando all'Agamennone*, «Rappresentazioni Classiche al Teatro greco di Siracusa, Bollettino del Comitato», 1, febbraio 1921, pp. 1-3.

CHIPIEZ, PERROT 1894

Charles Chipiez, Georges Perrot, *La Grece primitive: l'art mycenien*, vol. VI, in Charles Chipiez, Georges Perrot, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, 10 voll., Paris, Hachette, 1894.

CORSI 1939

Mario Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939.

GERE 2009

Cathy Gere, *Knossos and the Prophets of Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

HARARI 2001

Maurizio Harari, *La favola risorge dal suolo: Gabriele d'Annunzio e l'archeologia immaginata*, in Éric Perrin-Saminadayar (a c. di), *Rêver l'archéologie au XIXe siècle: de la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, pp. 177-199.

PACE 1933

Biagio Pace, *Rievocazioni del Teatro Classico a Siracusa*, «Nuova Antologia», 11, maggio 1933, pp. 77-91.

PUCCI 2013

Giuseppe Pucci, *Peplum, melodrama and musicality: Giuliano l'Apostata (1919)*, in Pantelis Michelakis, Maria Wyke (eds.), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 247-261.

ANDREA CERICA

Riscritture di traduzioni: *Edipo re e Medea* di Pier Paolo Pasolini¹

Demotizzare Ricci

Un traduttore classicistico riscritto da un poeta anticlassicista

Nei film *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969) Pasolini volle citare alcune parti delle omonime tragedie di Sofocle e di Euripide, e nel primo caso, nell'ultima sequenza, anche due versi (1549-1550) dell'*Edipo a Colono*. Riguardo al recupero testuale i più hanno pensato *tout court* a delle traduzioni dal greco²; soltanto di recente è stato ipotizzato che l'autore non abbia lavorato direttamente sui testi antichi, surrogandoli al contrario con delle traduzioni, nella fattispecie le «Bur» di Domenico Ricci (*Il mito di Edipo. Edipo re, Edipo a Colono, Antigone* [1951] e *Alceste, Medea, Ippolito, Il Ciclope* [1954])³.

Il traduttore in questione, nell'ambito delle versioni italiane dei tragici, era allora uno dei più prolifici, secondo soltanto a Ettore Romagnoli: del teatro tragico superstite egli mancò di tradurre appena tre drammi e soltanto perché morì prima⁴. Quest'opera estesa, non altrimenti dalle

¹ Un grazie di cuore naturalmente a Filippomaria Pontani e a Carlo Franco, che durante questa ricerca mi hanno consigliato (e più a monte istruito); resta comunque inteso che la responsabilità di quanto è stato scritto è unicamente dell'autore.

² L'idea si trova nel saggio più autorevole sull'argomento (FUSILLO 1996, pp. 16; 102, n. 155; 113; 117; 119; 143; 150, n. 55) anche se, in realtà, non ci sono affermazioni energiche né dimostrazioni in merito, e anzi l'autore parla di traduzione indirettamente e solo nelle pagine sopracitate; ma è Pasolini stesso il primo autore di tale erronea vulgata (l'idea si ritrova in MURRI 1994, p. 90 e FABBRO 2004, p. 79): intervistato da Jean Narboni sull'*Edipo re*, disse di aver tradotto direttamente da Sofocle (cfr. NARBONI 1967, p. 31).

³ DE MARTINO 2009, pp. 125-148. La *trouvaillie* tuttavia non è corroborata da alcuna dimostrazione (circa l'*Edipo re*) né da alcuna analisi: l'autore si è limitato a trascrivere con poche notazioni aggiuntive le sezioni incriminate della sceneggiatura di *Medea* e quelle corrispettive della traduzione di Ricci, da cui Pasolini avrebbe tratto la propria. Più comprensibile invece il silenzio su Domenico Ricci, traduttore (e poeta) che, pur nomato al suo tempo, pare oggi pressoché ignoto, sia in ambito accademico e nazionale sia in quello natio (marchigiano nella fattispecie): cfr. CERICA 2012, pp. 208-212.

⁴ Cfr. LECALDANO 1959, p. 5. Per sostanziare l'abbondanza dell'attività metafrastica di Ricci, ricorro a un dato tratto dal *Regesto bibliografico delle versioni dei tragici greci in Italia (1900-1960)*, per il quale cfr. ZOBOLI 2004, pp. 179-206: dei centoventiquattro traduttori schedati, un centinaio traduce da un solo testo a non più di tre, e, dopo Ettore Romagnoli, che traduce tutto il teatro tragico superstite, e dopo Ricci, il terzo traduttore più prolifico (Ettore Bignone) traduce circa la metà del secondo, ossia soltanto quindici drammi.

versioni tragiche di molti noti traduttori del tempo e nonostante le valutazioni del medesimo autore e di alcuni studiosi a lui contemporanei, è iscrivibile entro quella tradizione metafrastica che aveva ereditato la maniera classicistica di traduttori come Massimiliano Angelelli e ancor più Felice Bellotti, ed era perciò nutrita tanto di una strenua volontà metrica che individuava nell'endecasillabo sciolto il principale contenitore analogico per il trimetro giambico delle sezioni dialogate (da associare a cori invece variamente strofici e rimati), quanto del linguaggio dell'elezione letteraria, risultando quindi in gran parte estranea alle recenti esperienze poetiche novecentesche⁵. Lo stile metafrastico di Ricci è infatti il risultato sia di una sintassi di frequente sostenuta, ricca di anastrofi e non priva di artifici retorici, sia del ricorso a una materia verbale sovrabbondante e preziosa, con un lessico di varia origine che, pur prediligendo una base letteraria, non evita però regionalismi e talvolta anche modi popolari; la ricerca stessa del vocabolo aristocratico, per aulicità o latinismo, nonostante sia costante e appaia perlopiù procurata, è esente da parossismi. Anche nel metro le soluzioni sono conformi alla prassi classicistica per l'uso costante degli endecasillabi sciolti, eppure qui si coglie una differenza che, parimenti a quanto avviene sul piano lessicale, configura un lieve addolcimento della tradizione: nel suo complesso la ricerca metrica, seppur presente (e con risolutezza), non è intesa a un'assoluta perfezione, dal momento che le parti corali sono rese con strofe perlopiù difformi e senza rime, e dato che le regole metriche da lui espressamente assunte sono talora adempiute con rigore (è il caso degli endecasillabi che traducono i trimetri giambici, e dei doppi ottonari che rendono i tetrametri trocaici), e talvolta con licenze (come è invece il caso dei decasillabi che traducono gli anapesti). In sostanza, le sue versioni, malgrado i contenitori metrici e la nobiltà retorico-stilistica, non sono affatto iperletterarie, e si sottraggono così alle esasperazioni formali sia di altri coevi traduttori sia delle sue raccolte poetiche, pasciute al contrario di intransigenza metrica e di una sublimità più marcata. Occorre osservare, infine, che all'abbondante attività metafrastica di Ricci non seguì la traslazione sulla scena siracusana che conobbero invece le versioni di altri illustri e prolifici traduttori

⁵ Il traduttore affermò espressamente d'essersi affrancato da questa tradizione nella nota introduttiva al primo volume delle sue traduzioni «Bur» (cfr. ESCHILO 1950, pp. 10-11): che è un luogo di assoluto rilievo, perché essa non è soltanto un'introduzione a quel dato volume, ma costituisce del pari un bilancio della sua opera già pluridecennale di traduttore e la presentazione del suo ultimo grande impegno metafrastico e al contempo letterario (cfr. LECALDANO 1959, p. 5). Anche Ettore Cozzani, introducendo il *Prometeo legato* del 1923, giudicò innovativa la prassi metafrastica di Ricci (cfr. COZZANI 1923, p. 11), e tuttavia, nonostante siano ravvisabili alcune in-dubbe variazioni rispetto alla tradizione, mi sembra più attendibile e preciso il giudizio di Bruno Costantini, che equiparò le traduzioni di Ricci alle classicistiche (cfr. COSTANTINI 1948, p. 227).

come Romagnoli, Bignone, Manara Valgimigli e Leone Traverso, e che assicurò loro un'indubbia fortuna negli anni a venire; le sue traduzioni furono perciò dimenticate, mancando inoltre particolarità formali di gran rilievo che potessero, se non impedirne, quantomeno ritardarne l'invecchiamento⁶.

Pasolini, da traduttore anticlassicista e da poeta antiletterario volto alla disintegrazione della forma poetica tradizionale per contaminazione e ibridazione stilistica fra alto e basso, non poteva approvare i tratti formali delle versioni di Ricci, e pertanto, come già nel 1960 a Siracusa, le demotizzò immergendole nel flusso turbinoso della realtà e facendovi in tal modo entrare il mondo con la sua violenza e il suo non senso, in una regressione stilistica conforme a quel rifiuto estremo del codice linguistico di cui la sua attività cinematografica rappresentò l'ipostasi⁷. A proposito della scelta testuale, egli assai verosimilmente non decise di ricorrere alle traduzioni di Domenico Ricci a premio su quelle di qualcun altro; non gli occorreva che un testo italiano delle tragedie, possibilmente una versione non delle più note (per intenderci, non di Salvatore Quasimodo, Romagnoli, Valgimigli e simili), per riscriverlo nei limiti dei brani che intendeva citare nei film e per adeguarlo tanto al proprio stile, quanto alla dizione e ad altre esigenze filmiche; il fatto che la scelta sia poi ricaduta sulle traduzioni di Ricci è da ricondurre probabilmente alla grande circolazione della collana economica «Bur». Di là da queste speculazioni, che sono verosimili, e tuttavia non verificabili appieno, conviene analizzare il modo in cui Pasolini condensò e riscrisse i testi.

⁶ Parallelo oblio cadde anche sull'uomo, nonostante gli incarichi rimarchevoli da lui ricoperti: oltre a quello di traduttore del teatro tragico per la Rizzoli (di rilievo tanto per il nome della casa editrice, seppur minore di quello d'oggi, quanto perché egli fu prediletto ai numerosi, e talvolta più insigni, traduttori allora attivi), sono da menzionare la traduzione per la messinscena de *I sette contro Tebe* curata da Guido Salvini nel 1937 al Teatro Olimpico di Vicenza (cfr. VACCARO 1956, p. 1296) e soprattutto la partecipazione ai Littoriali di Firenze del 1934 nelle vesti di commissario alla traduzione artistica (assieme, fra gli altri, allo stesso Romagnoli: cfr. ALFASSIO GRIMALDI e ADDIS SABA 1983, p. 97).

⁷ Cfr. ZOBOLI 2004, pp. 9-43 e 73-136, sia sullo slancio innovativo dell'*Orestide* pasoliniana rispetto alla tradizione metafrastica preesistente sia per una puntuale analisi di questa stessa tradizione (già ottocentesca, ma *rinata* in realtà, nei suoi risvolti pratici, prima con l'entusiasmo e l'interesse per il teatro greco propugnati da Gabriele D'Annunzio, e poi con quell'attività metafrastico-teatrale di cui le rappresentazioni siracusane costituirono il vertice). Infine occorre precisare che, pur cosciente delle dissomiglianze fra le due letterature e dell'eterodossia di tale scelta, mi è parso proficuo mutuare dagli studi neellenici il termine *demotico* e, traendo dunque ispirazione dalla diglossia *dimotiki-katharèvusa*, designare con esso, in generale, l'innovativo abbassamento operato da Pasolini (sia nella traduzione dell'*Oresteia* sia nel rimaneggiamento delle versioni di Ricci) contro la tradizione metafrastica classicistica, e, in particolare, nell'analisi del rimaneggiamento che seguirà (cfr. § I.2. e § III.2.), il polo basso dell'ibridazione stilistica pasoliniana; pre scegliere un vocabolo di questa origine significa adottare un termine anticlassicistico per sua natura (memore beninteso della lunga storia del "problema linguistico" neellenico, per la quale cfr. la sintesi di MACKRIDGE 1985, pp. 6-11 e di PONTANI 2010, pp. XVII-LXXIX).

Percorsi del rimaneggiamento

Con un approccio dunque anticlassicistico, nei film *Edipo re* e *Medea* Pasolini compì una doppia dissacrazione: una, sul piano dell'immagine, nei confronti dell'idea della Grecia quale sede della perfezione e della beltà universali, l'altra, sul piano testuale, nei confronti dell'uso classicistico di tradurre i testi antichi; la prima, che ha nome *barbarie*, essendo ufficiale e manifesta fu intesa (almeno inconsciamente) da buona parte degli spettatori, la seconda, invece, che io chiamo *demotizzazione*, è rimasta segreta perché pertiene a un aspetto che Pasolini aveva preferito celare, parlando di traduzioni di testi greci che in realtà non tradusse. L'occulta riscrittura delle versioni di Ricci non è però assai difforme dalle traduzioni vere e proprie (specie dall'*Orestiade*), perché, se analizzata, rivela parimenti degli intenti tematico-semantiche, stilistico-formali e filmico-contestuali (beninteso, nella traduzione della trilogia si trattava di ragioni teatro-contestuali, cioè della «forza teatrale» di cui parlava Albini⁸): ovverosia, le versioni di Ricci sono state rimaneggiate talvolta perché l'autore ricercava una netta convergenza fra le tragedie e i propri intendimenti filosofico-poetici, alterandole quindi per delle precise volontà ideologiche conformi ai film, e la diversione in tal caso riguarda il traduttore soltanto nella misura in cui egli è l'interprete attraverso cui Pasolini è in grado di leggere i tragici, per cui il rapporto di modificazione non si instaura con Ricci, ma piuttosto con Sofocle ed Euripide; talora perché la traduzione, essendo classicistica, andava riscritta, spogliata in gran parte della sua nobiltà, e quindi, non altrimenti dalla colonna visuale, imbarbarita; tal'altra, infine, perché il testo per necessità filmiche non poteva essere mantenuto inalterato, e in tal caso la modificazione può riguardare tanto il traduttore (quando ad esempio Pasolini riconduce a un registro più concreto e diretto certe espressioni aristocratiche della versione di base), quanto Sofocle o Euripide (è il caso in cui egli recide una genealogia perché costituisce un dato ridondante e non agevolmente assimilabile dagli spettatori). Come indica la prima delle due ultime esemplificazioni, i confini fra le classi tipologiche sono labili, sì che un certo tipo di intervento può appartenere a più di una classe. Lo comprovano, ad esempio, anche le omissioni, che sono talvolta iscrivibili entro la ricerca di quella complessiva condensazione testuale necessaria affinché i film non si dilatino troppo e non risultino quindi irriproducibili, talora invece sono compiute perché un certo brano non è conforme alla concezione pasoliniana, e tal'altra perché alcuni versi potrebbero contenere delle tortuosità stilistiche, come

⁸ ALBINI 1979, p. 51. Cfr. inoltre FUSILLO 1996, pp. 181-214, per un'analisi approfondita sia degli intenti tematico-semantiche sia degli stili della traduzione.

per esempio una sintassi troppo elaborata, ricca cioè di molti gradi di subordinazione e non senza al contempo complesse e allusive metafore, e dunque inadeguata allo stile precipuamente demotico dei testi verbali dei film; gli stessi demoticismi, del resto, non altrimenti che nelle traduzioni, non costituiscono soltanto una questione stilistica e sono introdotti dall'autore per correggere una tradizione che, oltre a indulgere in un'idea neoclassica, era perlopiù incapace di pensare ai propri testi di là dalla pagina scritta, ovvero sia di contestualizzarli.

In sintesi, la demotizzazione dei testi avviene per modifiche inerenti soprattutto alla sintassi e al lessico. I costrutti ipotattici sono spesso semplificati riducendone i gradi di subordinazione, oppure surrogati dalla paratassi, talora con uso della coordinazione, talvolta per asindeto; altre operazioni frequentissime sono la ricomposizione dell'ordine sintattico ordinario attraverso il rovesciamento delle anastrofi e degli iperbatì, la sostituzione delle forme impersonali con le personali, l'inserimento di iterazioni di vocaboli, locuzioni e proposizioni; sono meno diffuse, e tuttavia evidenti, la tematizzazione, il *che* polivalente quale connettivo generico, la deissi, il *nominativus pendens*, l'eliminazione delle endiadi e il passaggio dal discorso indiretto a quello diretto. Ma anche attraverso la modificazione lessicale lo stile tende alla contaminazione con il parlato, sia eliminando gli aspetti più marcatamente letterari delle traduzioni, come gli arcaismi, le apocopi e le aferesi, sia abbassando il registro espressivo di vocaboli per nulla letterari. Tale ricerca demotica, per quanto tenace, non è tuttavia incondizionata, e alcune forme e vocaboli di segno opposto sopravvivono, contribuendo così lievemente a ibridare tra alto e basso il piano verbale dei film. Oltre ad alcuni interventi tematico-ideologici (come ad esempio la scelta di costringere a una estrema sintesi le battute di Medea, e più in generale di impedirne gli agoni retorici, o l'iterazione di vocaboli 'politici' in *Edipo re*), altri modi del rimaneggiamento testuale sono le operazioni volte a rendere le tragedie più comprensibili allo spettatore e più agevoli alla dizione: è il caso dell'eliminazione dei patronimici, dei toponimi (che talvolta però sono mantenuti in forme più accessibili), delle perifrasi, di metafore e altre figure retoriche. Infine, a livello fonico, è da notare la presenza nei testi rimaneggiati di numerose figure di suono (soprattutto allitterazioni, assonanze e consonanze), perlopiù non riconducibili alle traduzioni di Ricci, che rappresentano la parziale conservazione di forme poetiche.

Per di più, la ricerca demotica e tale impostazione bifocale che ibrida il basso con l'alto procedono di pari passo con la colonna visiva (e sonora); come quelle son nutrite di anticlassicismo perché rappresentano una sorta di imbarbarimento della prassi metafrastica di allora, similmente barbarica e anticlassicistica, perché frantuma le idealizzazioni e

gli avvistamenti neoclassici, risulta l'ibridazione dei paesaggi (padani, marocchini, bolognesi, gradesani, cappadoci, siriani e pisani), degli attori (comparse del luogo, attori professionisti e amici del regista) e delle musiche (rumene, tibetane, giapponesi, iraniane e occidentali)⁹. Pasolini si tiene ben lungi dal girare i propri film in Grecia o dal ricostruire nei teatri di posa architetture partenoniche dalle linee pure: il palazzo di Eeta è una chiesa rupestre bizantina della Cappadocia, la reggia di Edipo la casba di Ouarzazate, il palazzo di Creonte il duomo di Pisa, il *témenos* delle Eumenidi a Colono la basilica di San Petronio a Bologna. Sono tutte dissacrazioni, tanto le verbali quanto le visuali (e le sonore), necessarie secondo l'autore affinché le tragedie antiche, strappate dagli scaffali delle biblioteche accademiche e affrancate dalle idealizzazioni, possano trovare in mezzo al *demos* una vitalità nuova, ridivenire una possibilità di riflessione, dialogo e presa di coscienza sulla realtà.



*Analisi della condensazione testuale*¹⁰

Edipo re

La citazione dell'*Edipo re* di Sofocle inizia, con un procedimento metalinguistico, con la preghiera del sacerdote, perché è Pasolini stesso, nelle spoglie di questo personaggio, che comincia a citare il dramma. Non è però il famoso incipit della tragedia¹¹ (Ω τέκνα, Κάδμου τοῦ πάλαι νέα τροφή¹²), perché la citazione inizia dal verso 31 (Θεοῖσι μὲν νυν οὐκ ἰσοῦμένον σ' ἐγώ) e non sono dunque considerate la battuta incipitaria di Edipo (vv. 1-13) e le prime parole del sacerdote (vv. 14-30): protraendosi per oltre due minuti a cominciare dal primo piano su un cadavere ammorbato e da un campo medio sul medesimo assieme a un bambino appestato che piange, seguiti da altri campi medi e lunghi (con morti ora disseminati a terra ora impiccati) alternati a immagini di corvi nel cielo o a mezze figure di altri cadaveri, la visualizzazione della peste consente all'autore di poter recidere i versi iniziali della tragedia che, tra le altre

⁹ Ma la lista potrebbe dispiegarsi ancor più, se considerassi aspetti ulteriori come i costumi e le inflessioni dialettali. Su tale approccio barbarico e contaminatore lo studio a tutt'oggi più sostanzioso rimane FUSILLO 1996.

¹⁰ L'analisi non è condotta sulle sceneggiature (che sono dei materiali preparatori), ma procede sulle colonne sonore, ovvero sulla mia trascrizione di ciò che è realmente pronunciato nei film; e ciò vale anche per l'analisi riassunta nel terzo paragrafo.

¹¹ Cfr. FUSILLO 1996, p. 100. È verosimile che Fusillo, pur acuto e preciso nella sua analisi, sia stato qui indotto all'errore da una risposta di Pasolini medesimo in un'intervista di Jean-André Fieschi (cfr. PASOLINI 2001, p. 2929): «[...] Questa frase [la preghiera del sacerdote] è la prima del testo di Sofocle (così comincia la tragedia)».

¹² Il mio testo greco di riferimento per *Edipo re* (e per *Edipo a Colono*) è quello edito per «Les Belles Lettres»: DAIN, MAZON 1958 (e 1960).

cose, erano anzitutto funzionali (specialmente i versi dal 22 al 30) a designare la situazione da cui l'azione tragica comincia¹³. Cionnonostante l'autore li lesse attentamente, perché i ramoscelli d'olivo, che nella stessa scena del film alcuni supplici tengono in mano, sono nominati al verso 3 (κλάδοισιν); e fu letta anche la nota scenica premessa da Ricci¹⁴ in cui si fa cenno a delle «bende di lana» entro cui sono avvolti i rami d'olivo, poiché queste ultime sono presenti tanto nel film quanto nella sceneggiatura¹⁵. Bisogna precisare, tuttavia, che le *infulae* non compaiono esplicitamente in Sofocle: al verso 3 si dice soltanto che i supplici sono incoronati di ramoscelli di olivo (ικτηρίοις κλάδοισιν ἔξεστεμμένοι); e tuttavia l'integrazione delle *infulae* è plausibile perché esse erano un attributo tipico

¹³ Tale visualizzazione è inoltre, seppur non dalla prima immagine, accompagnata da mesti canti popolari che l'autore ha voluto indecifrabili per chi non ne possedesse una conoscenza specifica, e perciò adatti a ricreare, assieme alla contaminazione operante a livello dell'immagine, l'atemporalità del mito (cfr. PASOLINI 1999b, p. 1366); questi motivi popolari (nella fattispecie rumeni), per quanto siano posti al di fuori della storia, hanno una dichiarata ragione politica, poiché essi fanno le veci dei canti corali del prototipo greco, dei cittadini di Tebe ammorbati dal potere incestuoso e tirannico di Edipo: «I canti rumeni [...] sono dei veri canti, popolari, realistici, di un popolo che si curva sotto un fardello: un'epidemia di peste o un regime tirannico; sono, ripeto, una forma di equivalenza del Coro che, evidentemente, non potevo utilizzare tale e quale nel film» (PASOLINI 2001, pp. 2922-2923). Occorre precisare però che essi non mantengono la funzione demarcativa fra episodi tipica della parodo e degli stasimi, e che, invece, se da una parte accompagnano pressoché ininterrotti gli episodi di più manifesta dimensione politica, ossia quelli che sono ambientati nella piazzetta antistante alla reggia, come la supplica del sacerdote, il primo dialogo tra Edipo e Creonte e l'editto, oppure altrove come in occasione della teoria funebre, dall'altra essi si rarefanno quando nel film si procede da quegli spazi aperti e da quelle situazioni pubbliche nel chiuso della reggia e dell'esistenza di Edipo. La politicità di questa traslazione analogica mi pare inoltre confermata dalla sua ricorrenza nei prodomi di un film unitamente politico e antropologico come gli *Appunti per un'Orestide africana*, per i quali, oltre a FUSILLO 1996, pp. 234-242, cfr. soprattutto ANGELINI 2000, pp. 209-218; RICCIARDI 2000, pp. 501-517; FABBRO 2004, pp. 109-126; BERTI 2008, pp. 112-115: «Basta prendere della gente di qualche villaggio (direi senz'altro dell'Africa cosiddetta "sudanese", le cui istituzioni monarchiche, sotto la veste dell'arabizzazione, conservano elementi della monarchia faraonica egiziana, discesa in tutta l'Africa equatoriale del Nord, attraverso la Nubia) e dire a questa gente: "Cantate e ballate", ed ecco che i cori greci sembreranno rivivere: basterà stampare come didascalia sotto quelle voci "selvagge" che cantano le parole chiarificatrici ed evocatrici del coro» (PASOLINI 2001, p. 1200). Non si può, infine, non fare cenno a *Medea*, dove i canti popolari bulgari e iraniani, associati solamente al mondo sacro e barbaro della protagonista, non equivalgono invece al coro tragico: compaiono nella colonna sonora della lunga parte che precede la sezione euripidea del film, ossia nell'attesa del rito iniziale che introduce all'universo colchico, quando inoltre l'esercito di Eeta, come officiasse a un rito, si ferma a raccogliere ogni singolo lacerto del cadavere di Apsirto, e più diffusamente nei vari quadri che rappresentano il lavoro agricolo dei Colchi. Anche la colonna sonora della parte euripidea del film non è segnata da canti popolari omologhi del coro (cfr. FUSILLO 1994, p. 127, n. 47 e FABBRO 2004, p. 150), ma da musiche giapponesi di soli strumenti a corde, talvolta accompagnati da una voce singola, e da un brano tibetano di fiati e percussioni; le uniche eccezioni sono il canto del pedagogo la notte dell'infanticidio e il canto iraniano che a una voce prima, e poi corale, si ode nella parte finale del sogno di Medea: tuttavia anch'essi non sono una traslazione analogica del coro euripideo perché, come la maggior parte della colonna sonora musicale del film, appartengono al mondo barbaro e sacrale di Medea, ad esso fanno riferimento, e dunque non possono esprimere la coralità cittadina.

¹⁴ Cfr. SOFOCLE 1951, p. 23.

¹⁵ Cfr. PASOLINI 2001, p. 1013.

dei supplici. Ricci, inoltre, annotando che i Tebani hanno «in mano ramoscelli di olivo avvolti in bende di lana», accoglie l'interpretazione di Brunck, cioè che i supplici *non coronis erant redimiti, sed manibus ferebant ramos oleae lana obvolutos*; l'altra possibile spiegazione del passo è invece quella di Triclinio, secondo la quale i serti di olivo non solo erano portati in mano dai supplici, ma anche sul capo (ἔστεφανωμένοι)¹⁶. E sorprende che Pasolini abbia inconsapevolmente seguito entrambe, dato che nel film, oltre a portare i rami di olivo con le *infulae*, molti fra i supplici, compreso il sacerdote, vestono delle corone di stoppia (non d'olivo), tutte adorne di conchiglie, e alcune con le bende di lana.

Poiché il testo tragico è citato, pur con estese riduzioni, nella sua interezza, ossia dal prologo all'esodo, occorre procedere in modo assai conciso, elencando le citazioni testuali per ogni dialogo (o monologo) e puntualizzando laddove sarà necessario:

– dal prologo è tratta la supplica del sacerdote (vv. 31-50), cui risponde Edipo (vv. 58-75);

– parimenti dal prologo il dialogo tra Edipo e Creonte: vv. 80-81, 85-121 e 290-295. I versi 82 e 83 (Ἄλλ' εἰκάσαι μὲν, ἦδύς· οὐ γὰρ ἄν κάρη | πολυστεφῆς ᾧδ' εἶρπε παγκάρπου δάφνης), presenti in origine nella sceneggiatura¹⁷, sono stati successivamente espunti dal film, ma l'alloro di cui è coronato Creonte al rientro da Delfi è la sopravvivenza visuale dell'elemento precipuo di quei due versi;

– dal primo episodio è tratto l'editto di Edipo: vv. 223-228, 230-231, 233, 236-240, 264-267 e 258-260;

– e ancora dal primo episodio il contraddittorio tra Edipo e Tiresia: vv. 316-460. Molti di essi, però, sono stati tagliati: specialmente quelli della prima sticomitia (vv. 357-369), dei quali tuttavia tre (vv. 362, 366 e 367) sono stati mantenuti, tutti anticipati alla battuta di Tiresia appena precedente la sticomitia (ricollocati, cioè, dopo il verso 353); gli altri maggiori tagli coinvolgono parte della *rhexis* in cui Edipo accusa Tiresia di tramare con Creonte (vv. 390-403), quella in cui Tiresia gli risponde (vv. 423-428), e la seconda sticomitia (vv. 438-443). Nonostante siano perciò eliminate le due sticomitie, occorre precisare (anche in prospettiva di quanto si dirà più oltre su *Medea*) che l'agone tra Edipo e Tiresia nel film non è meno serrato che nella tragedia, sia perché le battute conservate sono ridotte all'essenziale, e di conseguenza nella loro successione non risultano meno concitate, sia perché l'intervento del coro

¹⁶ Per l'esegesi del v. 3 cfr. JEBB 1966, p. 11 e, più in generale ma non senza un riferimento al verso in questione, per la presenza dei rami e della lana nel rituale antico di supplica cfr. BURKERT 1979, pp. 43-45 e 163-164. Per la notazione di Brunck invece cfr. BOLLACK 1990, p. 6 e per lo scolio di Triclinio LONGO 1971, p. 167.

¹⁷ Cfr. PASOLINI 2001, p. 1016.

(vv. 404-407) è stato soppresso e i versi delle disticomitiae raramente sono stati espunti (per esempio i vv. 332-336 e 374-377);

– dal secondo episodio è tratto l'agone tra Edipo e Creonte: vv. 532-676, molti dei quali però sono stati espunti. Oltre ad alcune battute della disticomitia iniziale (vv. 543-547, 549-554), a due della prima sticomitia (vv. 557 e 571) e a poche altre poste appena prima della *rhesis* di Creonte (vv. 574-576, 582), le riduzioni maggiori riguardano parte di quest'ultima (vv. 583-586, 608-615) e gran parte dei versi successivi ad essa (cioè tra i versi compresi tra il 616 e il 676, più di una quarantina). In sostanza, del contraddittorio tra Edipo e Creonte la sezione antecedente la *rhesis* di Creonte non ha subito riduzioni tanto estese quanto la seguente; e a proposito di quest'ultima, occorre notare che gli interventi del coro sono stati ridotti a due brevi battute pronunciate fuori campo e appena udibili, e, soprattutto, che sono state tagliate per intero le due battute di Giocasta; soprattutto non tanto per il numero di versi coinvolti (appena otto), ma perché il primo dei due interventi di Giocasta (vv. 635-636 [...] οὐδ' ἐπαισχύνεσθε γῆς | οὕτω νοσοῦσης ἴδια κινουῦντες κακά) ha una connotazione politica che non è conforme al momento in cui nel film, dopo il contraddittorio tra Edipo e Tiresia, da situazioni pubbliche, ossia localizzate nella piazza e in presenza della polis, si procede dentro la reggia, dentro quindi all'esistenza privata di Edipo. Se ne trova una conferma nell'intertitolo su fondo bianco che interrompendo la colonna visiva precede tale agone ed esprime i pensieri di Creonte: «Ecco, Edipo vuole ignorare la sua colpa, e l'addossa a me e al suo popolo». Così nel film; ma la sceneggiatura¹⁸, a questo punto, prevedeva la citazione di alcuni versi del dialogo tra Creonte e il coro dal secondo episodio (vv. 513-519, 523-524, 528-530). Tuttavia nel film, per lo scomparire della dimensione pubblica soverchiata da quella privata e per l'acutizzarsi del dramma privato del protagonista, l'autore ha preferito evitarne la politicità (ben manifesta nell'allocuzione iniziale del greco: Ἄνδρες πολῖται) e l'ha interiorizzato, visualizzandone il contenuto essenziale nell'intertitolo;

– dal secondo episodio è tratto anche il lungo dialogo tra Edipo e Giocasta: vv. 698-815, pochi dei quali in realtà sono stati espunti (segno del particolare rilievo di questa scena, corroborato anche dal ricorso al sintagma narrativo della sequenza a episodi¹⁹, che spezza in quattro sottosequenze, separate fra loro da segni interpuntivi come le dissolvenze in nero, una sequenza unitaria seppur estesa nel tempo). Le espunzioni non sono estese (vv. 700-702, 712, 720-722, 746, 749, 765, 769-770) e

¹⁸ Cfr. PASOLINI 2001, p. 1027.

¹⁹ Cfr. FUSILLO 1996, pp. 39 e 115.

coinvolgono perlopiù la *rhexis* di Edipo. Di essa, oltre ad alcuni tagli sparsi (vv. 771-773, 776-778, 798-799), i più riguardano i versi finali (816-833), mentre i versi 800-815 sono stati ridotti radicalmente, ma non si può dire che siano stati espunti. Va precisato inoltre che il verso 746 è sostituito da alcuni versi del terzo episodio (980-983), gli unici rimasti del dialogo tra Edipo, Giocasta e il messo (vv. 950-988), e che una battuta di Giocasta, una delle tante interpolate da Pasolini alla *rhexis* finale di Edipo, è tratta dal dialogo finale del terzo episodio tra Edipo e Giocasta (v. 1068); oltre a una battuta di Edipo, anche gli altri interventi di Giocasta interpolati alla *rhexis* sono riferibili a quel dialogo (vv. 1054-1072), ma non ne sono una citazione testuale, bensì soltanto un'eco;

- dal terzo episodio è tratto il dialogo tra Giocasta e il messo di Corinto: vv. 911-942, dei quali sono stati tagliati i versi 913, 918-921 e 924-931; ma le corone votive del verso 913 (στέφην), pur espunte dal testo verbale, compaiono in mano ad alcune ancelle del seguito di Giocasta. Altrimenti dalla sceneggiatura²⁰, che programmava la citazione di buona parte del prosiegno del terzo episodio, il film non va oltre questi pochi versi, rinunciando così soprattutto al dialogo tra Edipo, Giocasta e il messo (vv. 950-988), sopravvissuto soltanto nella breve interpolazione sopracitata, e a quello in gran parte sticomitico tra Edipo e il messaggero (vv. 989-1046);

- dal quarto episodio è tratto il dialogo tra Edipo, il messo di Corinto e il servo di Laio: vv. 1120-1137, 1141-1157, 1162-1178 e 1182;

- dall'esodo l'ultimo monologo di Edipo: vv. 1271-1274, 1386-1390 e 1409-1412. Occorre precisare che i versi 1271-1274, sebbene non appartengano alla *rhexis* di Edipo ai vv. 1369-1415 (da cui è tratto invece il resto del monologo) e siano desunti bensì dalla *rhexis* che il nunzio pronuncia prima della ricomparsa del protagonista sulla scena, essi sono tuttavia ascrivibili al protagonista perché si tratta di un'esclamazione urlata da questi fuori dalla scena e poi riferita dal nunzio nel rievocarne l'autoaccecamento.

Circa l'*Edipo a Colono*, nell'epilogo del film, oltre al generico riferirsi al vagabondaggio di Edipo fino alla periferia di Atene, che è l'esordio del prototipo greco e che diventa per Pasolini una struttura simbolica per rappresentare in sintesi la sua regressione poetico-ideologica dal disincanto per la civiltà, sia essa borghese o proletaria, all'incanto per la barbarie, sono ravvisabili due citazioni della tragedia, la prima soltanto sul piano dell'immagine, la seconda sia iconica sia testuale. Nella sequenza cittadina, dopo le riprese del cammino di Edipo e di Angelo-Antigone lungo alcuni portici di Bologna, in un campo medio

²⁰ Cfr. PASOLINI 2001, pp. 1037-1041.

angolato dal basso verso l'alto, Edipo ci appare seduto a suonare un flauto sui gradini esterni della basilica di San Petronio, il centro religioso e civile della città: è un luogo sacro «dove la borghesia celebra i suoi riti»²¹, consacrato agli dèi cittadini come lo è, nel prototipo greco, il sacro *témenos* delle Eumenidi entro cui su un sedile di pietra grezza si è seduto l'eroe²². Infine, nel brevissimo dialogo conclusivo del film l'autore ha fatto convergere l'inizio e la "conclusione" del dramma²³: le prime due battute, per quanto non siano una citazione diretta, e seppur con dissomiglianze dato che nel testo greco non si fa cenno ai fiumiciattoli, né al prato, bensì alla vegetazione e alla fauna del bosco (vv. 16-18 [...] βρύων | δάφνης, ἐλαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ' | εἶσω κατ'αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες), esse si riferiscono sinteticamente alle due battute iniziali della tragedia (vv. 1-20); ma soltanto il primo periodo della battuta conclusiva è la citazione testuale vera e propria del dramma, dei versi 1549-1550, l'invocazione finale alla luce, tratta dalla lunga *rhesis* con cui Edipo, nel quarto episodio, esce di scena.

Medea

Altrimenti dall'*Edipo re* le citazioni da Euripide, per quanto siano estese a una buona parte dello sviluppo del dramma (episodio primo, secondo, terzo, quarto ed esodo), sono tuttavia abbastanza circoscritte a causa della crescente sfiducia pasoliniana nel *logos*²⁴ e del conseguente ruolo minoritario che in *Medea* gioca la parola rispetto alla musica e all'immagine; tant'è che, eccettuati alcuni momenti particolari in cui si giunge a una netta saturazione verbale (come ad esempio nel sintagma narrativo della *paideia* di Giasone, segnato quasi senza posa dalle parole dapprima affabulanti e poi desacralizzate del centauro) ed eccettuata la stessa sezione euripidea, il film non è lungi dal poter essere considerato un film muto. Prima di elencare le citazioni tragiche per ciascun dialogo, occorre notare due ulteriori dissomiglianze, ossia che il dramma euripideo non viene citato dal suo principio e che, mentre nell'*Edipo re* il disordine testuale era limitato a pochissimi versi ora anticipati ora

²¹ PASOLINI 2001, p. 1049.

²² È notevole che la conservazione di questo dettaglio, oltreché del film, sia peculiare in posizione di rilievo, cioè in chiusa, anche della poesia *Lengas dai frus di sera*, da *La meglio gioventù* (1974), dove, in una struttura pressoché regolare di strofe distiche di settenari doppi in rima baciata, Pasolini ha inframmezzato al testo friulano i primi undici versi dell'*Edipo a Colono*, traslitterandoli e in parte, per esigenze rimiche, alterandone l'ordine: cfr. PASOLINI 2003, pp. 461-462.

²³ EDIPO: «Dove siamo?» ANGELO: «Siamo in un posto con tanti alberi messi in fila, e con tanti fiumiciattoli, e un grande prato verde, verde...» EDIPO: «O luce che non vedevo più, che prima eri in qualche modo mia, ora mi illumini per l'ultima volta. Sono giunto. La vita finisce dove comincia».

²⁴ Cfr. FUSILLO 1996, p. 128.

posticipati rispetto alla sede originaria, la linearità del testo tragico risulta qui profondamente sovvertita, oltretutto da simili manomissioni, dalla ripetizione di un lungo tratto della sezione euripidea del film²⁵, cioè della vendetta di Medea, che è prima visualizzata in una variante onirica e poi, a sogno compiuto, in quella reale, inducendo così a iterare un intero dialogo:

– dal terzo episodio sono tratti il monologo in cui la protagonista allude ai piani della vendetta (vv. 764-767 e 772-779, con iterazione inoltre del v. 764) e il dialogo immediatamente successivo tra Medea e la nutrice, che ricalca quello tra Medea e il Coro ai versi 811-823 (entro cui però risulta interpolato e iterato per cinque volte ancora il v. 764). Due sono le espunzioni preminenti: con quella dei versi 780-810 (nei quali Medea espone i particolari della vendetta) l'autore intende fare del monologo tragico un testo velato e allusivo e dunque più conforme al contesto onirico del film, mentre quella dei vv. 768-771 è compiuta sia perché in essi è menzionato Egeo (che è assente nel film) sia perché in essi si allude alla fuga di Medea ad Atene, atto finale della vendetta che Pasolini non volle conservare essendo essa inadeguata alla conclusione pessimistica del film (l'antitesi di culture non si risolve in una sintesi come nell'*Orestide*²⁶, ma in pieno accordo con le crescenti disillusioni del regista si compie in una catastrofe);

– dal quarto episodio il dialogo della falsa riconciliazione tra Medea e Giasone: vv. 894, 866, 868, 956-958, 895-905, 909-917, 922, 928, 942-944 e 974-975. Delle due anteposizioni testuali (v. 894 e vv. 956-958) la preminente è la seconda, che anticipando la consegna ai bimbi della veste e della corona da portare in dono a Glauce (v. 956 Λάζυθε φερνάς τάσδε, παῖδες, ἐς χέρας) pone subito in risalto i due doni stregati e rimarca in tal modo il rapporto della protagonista con il suo mondo magico sacrale, legame che altrimenti dal prototipo greco nel film è precipuo²⁷. Le riduzioni invece intendono sopprimere le doti retorico-

²⁵ La macroripetizione sogno-realtà, che è certo la peculiarità più vistosa di *Medea*, costituisce anche la più rilevante difficoltà di "lettura" di un film spesso complicato e spinoso che, appunto per le numerose asperità, dalla sua comparsa suscitò disapprovazioni nei più dei cineasti e degli intellettuali (cfr. FUSILLO 1996, p. 127 e FABBRO 2004, p. 99), tutte reazioni che hanno condizionato molta della letteratura critica a discapito di una comprensione approfondita dell'opera; chiarificatori e sistematici (e fondamentali per la mia analisi) sono stati invece gli studi di Massimo Fusillo (confluiti in FUSILLO 1996, pp. 127-179). Purtroppo le impressioni, erronee talvolta e limitate, di gran parte degli studi su *Medea* (specie quelli cinematografici, riscattati però dai francesi [cfr. almeno PRÉDAL 1976, p. 18], e anteriori alle pubblicazioni scritte di Fusillo: cfr. PETRAGLIA 1974, pp. 101-105; FERRERO 1977, pp. 109-113; GREENE 1990, pp. 159-172; VIANO 1993, pp. 236-248; MURRI 1994, pp. 118-126), testimoniano in qualche modo la complessità di un'opera che rispetto ad altri film richiede, a causa delle sue molte irrefutabili difficoltà, molto più studio per essere decifrata e compresa appieno.

²⁶ Cfr. la poesia *Callas* composta durante le riprese del film: PASOLINI 2003, p. 1288.

²⁷ In Euripide il rapporto magico di Medea con il suo mondo arcaico, seppur presente, rima-

suasive della protagonista: dal film è eliminato il lungo percorso retorico con il quale abilmente Medea raggira Giasone, articolato in una prima *rhexis* (vv. 869-905) in cui ella finge di aver compreso i suoi errori presentandosi lucida e razionale dopo le ingiurie e gli scoppi d'ira del secondo episodio, e poi in un lungo dialogo (vv. 925-975) tra i due personaggi, ora più serrato (vv. 925-929 e 941-944), ora più disteso, soprattutto quando interviene Medea che mostra maggiore dimestichezza con l'eloquenza e parla sempre più dell'antagonista (giacché in tutto l'episodio, gli interventi di Medea occupano settantanove versi, mentre quelli di Giasone soltanto ventinove);

– dal primo episodio è tratto il dialogo tra Creonte e Medea, il primo della sezione della realtà: vv. 271-276, 281-283, 285, 305, 309-317, 340-343 e 348-351. Ma occorre subito puntualizzare che il dialogo del film nel prototipo greco è un agone, un contraddittorio vigoroso che, per quanto sia ora più disteso e ricco di argomentazioni da parte di Creonte e ancor più da parte di Medea, ora sia invece più concitato e franto (per la sticomitia ai vv. 324-340), permane per tutto il suo corso tanto espressivo e vivace, che Medea arriva a toccare il re per supplicarlo (v. 370 [...] οὐδ' ἄν ἠψάμην χερσῶν) e l'ardore talvolta prorompe in offese e ingiurie (v. 333 ὦ ματαία; v. 371 ὁ δ' ἐς τοσοῦτον μωρίας ἀφίκετο); nel film, invece, oltre che per eliminazione dei lunghi discorsi monologici che incorniciano l'agone (vv. 214-266; vv. 364-409), sia per riduzione degli interventi più retorici (specialmente di Medea, come il discorso ai vv. 292-315 che ospita una sezione generalizzante: vv. 292-301) sia per eliminazione dei luoghi più esasperati del contraddittorio (come la sticomitia), l'agone appare meno retorico e meno serrato, tanto che mi è parso preferibile parlare di dialogo più che di agone. Tale eliminazione dell'abilità retorica di Medea (e di Creonte) è ancora una volta conforme alla definizione filmica dei personaggi: nel primo caso magico-suasiva invece che retorico-suasiva, nel secondo fragile e inquieta piuttosto che regale e battagliera²⁸;

– dal secondo episodio è tratto il breve dialogo in cui Medea ottiene il perdono di Giasone, e tuttavia i tagli sono così estesi²⁹, che del lungo

ne uno sfondo che emerge solo da luoghi circoscritti, perché il dramma invece delle sue qualità di maga rimarca la lucidità intellettuale e le doti retoriche della protagonista (doti che al contrario nel film, come si vedrà tra breve, sono assenti): cfr. DI BENEDETTO 1993, pp. 126 e 128; GRAF 1997, pp. 29-30; MASTRONARDE 2002, pp. 24-26. Preciso, inoltre, che il mio testo greco di riferimento per *Medea* è quello edito da Van Looy (VAN LOOY 1992).

²⁸ Il fatto che il re, a dispetto della sua autorità, sia un personaggio debole e tormentato (di «debolezza» parla esplicitamente la sceneggiatura: cfr. PASOLINI 2001, pp. 1242-1243) è testimoniato anche dalla sua morte, dato che, nella versione reale della vendetta, egli non esita a suicidarsi dopo il suicidio della figlia. A proposito del dramma psicologico di Creonte e di Glauce cfr. FUSILLO 1996, p. 150.

²⁹ Cfr. la sceneggiatura medesima che vi accenna: PASOLINI 2001, p. 1255.

agone retorico tra Medea e Giasone (vv. 446-626) sono preservati solo pochi versi: il primo intervento di Medea è citazione dei vv. 496-498, la risposta di Giasone dei vv. 527-531 e 534-535; il secondo intervento di Giasone è invece un'interpolazione dal quarto episodio dei vv. 866-868 (di cui due, il primo e l'ultimo, già erano stati citati nel sogno). Le altre sei battute del dialogo sono invece delle aggiunte pasoliniane, intese a cambiare il veemente e insoluto contraddittorio euripideo in un rappacificamento preliminare a quello del dialogo seguente;

– dopo il perdono e un incontro d'amore consumato come per corroborarlo, viene iterato con minime varianti il dialogo della riconciliazione tratto dal quarto episodio: vv. 894, 956-958, 895-905, 909-910, 914-917, 922, 928, 942-944 e 974-975;

– dall'esodo è tratto l'ultimo dialogo tra Medea e Giasone: vv. 1317, 1319-1320, 1361-1362, 1371, 1376-1377, 1394-1396 e 1402-1404. Tale campionatura risponde soprattutto alla volontà di rendere il contraddittorio più concreto e incisivo, tanto per eliminazione del dialogo introduttivo tra Giasone e il Coro (vv. 1293-1316) e degli interventi più estesi (come quello di Giasone ai vv. 1323-1350), quanto per riduzione delle sticomitie medesime; tale campionatura, infine, toglie a Giasone lo stato di personaggio portante dell'esodo, lasciando così maggiore spazio al trionfo catastrofico di Medea.



Analisi del rimaneggiamento

Modificazioni tematiche

È noto che è stata soprattutto l'interpretazione di Freud a sancire la centralità del mito di Edipo nella cultura del Novecento, e l'*Edipo re* di Pasolini, in linea con l'approccio psicanalitico, ha valorizzato pienamente quelle teorie; è indubbio, perciò, che la rivisitazione autobiografica prenda l'avvio dalla lettura psicanalitica del mito³⁰, ma questo livello

³⁰ «Freud [...] è la principale lente attraverso cui il film legge il dramma di Sofocle e il mito di Edipo» (FUSILLO 1996, pp. 38-39): questo punto d'avvio è alla base del primo capitolo del libro che, *cum grano salis*, interpreta alcune asserzioni di Pasolini stesso (per le quali cfr. PASOLINI 2001, p. 1057); ma per la priorità di quest'asse tematico cfr., oltre alle dichiarazioni che lo stesso rilasciò a Jean Narboni (NARBONI 1967, p. 31) e a Jean-André Fieschi (PASOLINI 2001, pp. 2919-2930), PRÉDAL 1974, p. 204; FERRERO 1977, pp. 89-90; GREENE 1990, pp. 151-152 e 156-158; VIANO 1993, p. 178; PADUANO 1994, pp. 204-216; RICORDA 2007, p. 432; CAMINATI 2007, p. 98; CARLÀ 2008, pp. 107-108. Molti cineasti (cfr., oltre al sopracitato Adelio Ferrero, PETRAGLIA 1974, pp. 85-90 e MURRI 1994, pp. 83-92) hanno prodotto una letteratura critica sul film che, per quanto impressionistica e con errori, consente di saggiare le reazioni degli addetti, tutti eccezionalmente concordi nel giudicare con favore il film (o quantomeno gran parte di esso); al contrario, un'analisi critico-cinematografica acuta ed equilibrata, nonostante la prossimità cronologica all'autore, è indubbiamente quella di BRUNETTA 1970, pp. 87-122 (l'*authoritas*, ad ogni modo, resta FUSILLO 1996, pp. 31-125).

di analisi viene anche oltrepassato; in sostanza, parlando di se medesimo, Pasolini finisce per trattare anche di argomenti non riducibili alla sfera dei sentimenti provati per la madre e il padre, ma, per quanto similmente propri, più lungimiranti, civili. Perciò sono presenti nel film riflessioni sulla poesia, sui valori intatti dal razionalismo, come l'ingenuità, la barbarie e la poesia stessa, tutti elementi prossimi, nell'autore, al tema politico³¹; ma prima di protrarre e concludere la questione sulla politicità del film, è bene esemplificare alcune operazioni con le quali l'autore ha cercato di porla in evidenza.

Al principio della sezione sofoclea del film, durante la supplica del sacerdote e nella risposta di Edipo, sono ravvisabili alcune operazioni paradigmatiche. Anzitutto va osservata la ricorrenza della deissi nelle ultime parole del sacerdote³²: rispetto alla traduzione consultata³³, è possibile riscontrarne un aumento che viene successivamente rinforzato sul piano visuale. All'interno di una più ampia ristrutturazione sintattica, operata sia mediante l'inserzione per asindeto della frase «non importa quale», intesa a creare uno stacco sensibile tra le altre due frasi ponendole in rilievo, sia tramite il ricorso a una più semplice, seppur invertita, forma transitiva («sia che te lo suggerisca un dio [...]»), si è preferito sostituire il vocabolo «mortale» con il meno letterario «uomo», a cui è stato aggiunto il fattore deittico «come noi»; e pure la seconda deissi è espressa dal pronome di prima persona plurale («migliore di tutti noi»). Nel seguito della scena questi elementi testuali, scientemente ricercati dall'autore, vengono consolidati da numerosi piani di ripresa sulla collettività a nome della quale il sacerdote parla (cioè sul *noi*): un campo medio sui cittadini di Tebe, seguito da cinque primissimi piani e due primi piani sui loro volti. Tale connotazione politica prosegue ulteriormente nelle prime parole di risposta di Edipo, poiché l'allocuzione del testo di Ricci («sventurati figliuoli»³⁴) è convertita in tal senso («disgraziati miei cittadini»), ed è forse corroborata anche da un altro elemento iconico, cioè dalla corona di Edipo (che la sceneggiatura descrive «alta come una torre»³⁵). Un ulteriore esempio di modificazione tematico-

³¹ Tutti elementi *passim* individuati nel capitolo sopracitato: cfr. FUSILLO 1996, pp. 31-125.

³² «E perciò Edipo, nostro Re, noi tutti ti scongiuriamo in ginocchio: trovaci un rimedio, non importa quale, sia che te lo suggerisca un dio o un uomo come noi... Tu, che sei il migliore di tutti noi, ridacci un'altra volta la vita! Fa' che non rimanga in noi vivo il ricordo del tuo regno, per essere stati sollevati prima, e poi di nuovo ricaduti!».

³³ SOFOCLE 1951, pp. 24-25: «Ti scongiuriamo: trovaci un rimedio | sia che tu debba udirlo dalla voce | d'un nume o che lo apprenda da un mortale, | poi che anche i consigli degli esperti | danno i frutti migliori. O tu, il più saggio | degli uomini, ridonaci la vita | una seconda volta! Pensa: Tebe | ti chiama salvatore per lo zelo | tuo d'altri di; ma fa che non rimanga | in noi vivo il ricordo del tuo regno | per essere stati sollevati ed essere | poi di nuovo caduti [...]».

³⁴ SOFOCLE 1951, p. 25.

³⁵ PASOLINI 2001, p. 1013. Bisogna dunque soffermarsi un momento sul significato della co-

politica è un caso di iterazione presente al principio del contraddittorio tra Edipo e Tiresia. Prima che l'agone degeneri per la collera del protagonista a seguito dell'insistita reticenza di Tiresia, Edipo per quattro volte usa parlare a nome della comunità, nominandola ripetutamente (tre volte compare la parola «città», una volta «cittadini»). Anche nella traduzione Edipo parla a nome della cittadinanza³⁶, ma Ricci ha preferito evitare di ripetersi scegliendo tre sinonimi per l'unico ripetuto vocabolo del testo greco³⁷ («paese», «città», «Tebe»). Pasolini, invece, scientemente – ma, rispetto a Sofocle, con inconsapevole fedeltà – ha cercato l'iterazione («città»), consolidandola con un'aggiunta («cittadini»); non è quindi inutile rammentare che, mentre parla così in nome della polis, Edipo porta ben visibile sul capo l'emblema politico che si toglierà soltanto – e non sarà allora una coincidenza fortuita! – quando nel medesimo dialogo ne saranno lesi gli affetti privati e principierà per lui a prospettarsi una scomoda verità personale che lascerà da allora meno spazio alla dimensione politica del dramma.

Tali esempi di come durante il rimaneggiamento alcuni vocaboli della traduzione siano stati connotati in senso politico, o sia stata altrimenti ricercata sul piano sia iconico sia testuale l'enfaticizzazione della polis, mettono dunque in evidenza un asse tematico poco considerato nella letteratura critica sul film. In sostanza, nell'*Edipo re* (ma non solo), autobiografia e politicità sono compresenti, e d'altronde non potrebbe essere diversamente per un autore che, più forse di qualsiasi altro in Italia, ebbe la perseveranza di partecipare con tutta la sua persona al dibattito civile e politico, smettendo così la separatezza stilistica di certi poeti. Occorre notare, infine, che la politicità si rivela imprescindibile proprio in un momento cruciale che potremmo porre al vertice del film, ovverossia nella sequenza dell'autoaccecamento: la ripresa in campo medio del talamo dove a una trave è appesa Giocasta, visualizza certo l'apice del dramma personale di Edipo, e tuttavia la lunga panoramica sulla città di Tebe, interpolata quasi subito in quello spazio privato, conferma

rona turrata (nel senso, per l'appunto, di «alta come una torre»). È noto che Pasolini all'università di Bologna seguì alcuni corsi di storia dell'arte, specialmente quello di Roberto Longhi sui *Fatti di Masolino e Masaccio*; ma studiò anche la storia dell'arte greca (cfr. FABBRO 2004, p. 167) ed è perciò probabile che conoscesse l'iconografia della corona turrata, che era il segno distintivo della dea Tyche, cioè della personificazione della sorte della polis (cfr. MÜLLER 1915, pp. 46-51 e 98-99; DOHRN 1960; CAPUTO, TRAVERSARI 1976, p. 50; TRAVERSARI 1993, pp. 7, 18, 22); in sostanza, è possibile che fosse cosciente della politicità di questo simbolo e che perciò abbia inserito un ulteriore segnale politico (seppur allusivo e non immediatamente identificabile, giacché non si tratta della fedele riproduzione della vera e propria corona turrata di epoca ellenistica) in una scena che è decisamente connotata in tal senso e che meno di qualsiasi altra si apre alla dimensione privata (nonostante gli inserti figurativi di Giocasta, per i quali cfr. FUSILLO 1996, pp. 105-113). Sull'importanza della corona turrata nel film cfr. PADUANO 1994, p. 204.

³⁶ Cfr. SOFOCLE 1951, pp. 36-37.

³⁷ Πόλει (v. 322) e πόλιν (vv. 331 e 340).

ulteriormente che la dimensione personale della tragedia di Edipo è inscindibile da quella politica, perché sono compresenti, nonostante il prevalere durante il film ora dell'una ora dell'altra, e che, per quanto l'interpretazione freudiana sia di cruciale importanza, bisogna credere a Pasolini quando afferma che «l'oggetto della ricerca di Freud non mi interessa più tanto»³⁸.

Modificazioni demotico-stilistiche e contestuali

Sul piano sintattico la semplificazione avviene sia per riduzioni inerenti alla sintassi del periodo sia per rinuncia alle figure dell'ordine: di frequente, qualora vi siano nelle traduzioni casi di ipotassi, ne sono ridotti da Pasolini i gradi di subordinazione, o sono surrogati da costrutti paratattici talvolta coordinati talora giustapposti per asindeto; in più, egli evita di infrangere gli abituali automatismi di costruzione logica della frase, di sovvertire la combinazione lineare della catena discorsiva, astenendosi soprattutto dall'uso dell'anastrofe (quando essa compare nel film ha un valore demotico-enfatico anziché una base letteraria). Per esemplificare tale demotizzazione sintattica non posso però che limitarmi a qualche esempio:

Ricchezza, potenza, grandezza, quanta invidia suscitate in questa vita umana ch'è una sola lotta! Ecco, sì, per colpa del potere che io ebbi in dono sulla città – potere che io non ho chiesto – anche il fedele Creonte, il buon amico dei primi tempi, ora mi vuole rovesciare, Creonte, sì, certo, e prendere il mio posto, mandando avanti questo vecchio mago, questo mendicante che sa vedere solo quando si tratta di guadagnare, ed è sempre cieco nella sua arte!

Il brano, tratto dall'agone con Tiresia, è composto di due periodi: il primo conta una sola proposizione subordinata alla principale, il secondo due proposizioni coordinate, di cui la prima ha un solo grado di subordinazione, l'altra ne ha tre; da notare è anche il ricorso all'inciso, che assieme alle frequenti sospensioni nella dizione (ossia quelle già previste

³⁸ PASOLINI 2001, p. 1057. La politicità del film sembra inoltre confermata dal fatto che l'*Edipo re* era stato ideato e in parte scritto nel 1966 (cfr. PASOLINI 1988, p. 618), medesimo anno in cui attraverso la composizione delle sei tragedie l'autore aveva concepito un «nuovo» teatro, o «teatro di Parola», che «non nasconde di rifarsi esplicitamente al teatro della democrazia ateniese» la quale «ha inventato il più grande teatro del mondo [...], istituendolo come «rito politico»» (cfr. PASOLINI 1999a, pp. 2484 e 2498); e pertanto il suo approccio alla tragedia, memore del teatro greco classico, non poteva che essere civile oltretutto freudiano. Per il «teatro di Parola» e soprattutto per le due tragedie di più chiara matrice classica (*Affabulazione e Pilade*) cfr. CASSETTA 1991 e FUSILLO 1996, pp. 49-60 e 214-233. In margine al presente sottoparagrafo è opportuno avvertire che modificazioni tematiche si riscontrano anche nel rimaneggiamento di *Medea*, ma che per ragioni di spazio e di priorità di quelle dell'*Edipo re* non è stato possibile trattarne.

nelle sceneggiature dai puntini di sospensione) funge da espediente utile a incrementare, per frammentazione, la demotizzazione sintattica. Nella traduzione, invece, come anche nel testo greco (vv. 380-389), il periodo è uno solo ed è più complesso, nonostante i gradi di subordinazione siano ugualmente tre³⁹. Per esemplificare, inoltre, la rinuncia alle figure dell'ordine, elenco alcuni capovolgimenti delle anastrofi letterarie: «[...] Com'è terribile sapere, | quando a chi sa non giovi! [...]»⁴⁰ – Com'è terribile sapere, quando il sapere non serve proprio a nulla a chi sa», «Gli è che nemmeno a te giova il tuo dire»⁴¹ – Le tue parole non sono utili neanche a te», «[...] Schernir ti piacque | gli anni e la cecità mia [...]»⁴² – Hai voluto [...] schernire la mia cecità e la mia vecchiaia», «Non lo avrei fatto, se supposto avessi | di dovere ascoltare tante follie»⁴³ – Non lo avrei mai fatto, mai, se avessi supposto di ascoltare tante follie».

Sul piano lessicale, alle parole e alle espressioni aristocratiche, letterarie o semplicemente formali impiegate da Ricci, sono state preferite parole ed espressioni sinonime di uso ordinario, e talvolta anche dei colloquialismi (del tipo: «togliermi di mezzo», «tocca a te», «fatela finita» ecc.); ma la volontà di abbassare il registro espressivo delle traduzioni non impedisce la sopravvivenza, oltretutto di parole assolutamente formali, di alcuni vocaboli e usi ricercati, e persino di qualche arcaismo: ad esempio il mantenimento del significato causativo del verbo «perdere» (ossia quello di «mandare in rovina»⁴⁴), «debbo»⁴⁵, «pel» (cioè la forma composta di «per il»), «figliuola»⁴⁶ e altri. Ascrivibili alla scelta di contaminare la retorica solenne della traduzione con una retorica essenziale e demotica, e di più semplice comprensione per l'uditorio e di più agevole dizione per gli attori (che non tutti erano professionisti), sono pure altri interventi pasoliniani, come il ricorso alla tematizzazione rispetto all'ordine regolare delle traduzioni («Quest'opera non l'hai compiuta – E tu potesti compiere quest'opera»⁴⁷), l'uso del *che* polivalente come connettivo generico («Certo che lo è!») o di natura relativa («Non ricordi di quel giorno che ho trovato un bambino [...]»), l'egocentrismo del pronome di prima persona singolare talvolta ripetuto e talora in posizione enfatica

³⁹ SOFOCLE 1951, pp. 39-40. «Ricchezza, regia autorità, eccellenza | nell'arte, quanta invidia suscitate | in questa umana vita aspra di lotte, | se a causa del potere ch'ebbi in dono | dalla città, potere che non chiesi, | anche il fido Creonte, il buon amico | dei primi tempi, occulto mi vien sotto | e mi vuol rovesciare, subornando | codesto mago tessitor di frodi, | insidioso mendicante, il quale | vede sol nei guadagni, ma nell'arte | sua nacque cieco [...]».

⁴⁰ SOFOCLE 1951, p. 36.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² SOFOCLE 1951, p. 41.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Cfr. SOFOCLE 1951, p. 36.

⁴⁵ SOFOCLE 1951, p. 39.

⁴⁶ EURIPIDE 1954, p. 121.

⁴⁷ SOFOCLE 1951, p. 24.

dopo il verbo («Egli va dicendo che sono io»; «Se fossi io il Re»; «Me lo sono inventato io» ecc.), la rinuncia alle endiadi presenti nelle traduzioni («Esperta e astuta⁴⁸ – Esperta»), la modificazione di certi tempi e modi verbali (il passato prossimo al posto del passato remoto⁴⁹, l'indicativo al posto del congiuntivo⁵⁰), la sostituzione delle forme impersonali con le personali («Ti si giudichi pari a un nume [...]»⁵¹ – Ti giudichiamo come un dio), il maggiore ricorso alla deissi (*supra*), il passaggio dal discorso indiretto a quello diretto⁵², il *nominativus pendens* («Se ci fosse qualche affinità tra quell'uomo e Laio... allora io...»), l'abbondante uso di iterazioni (più vistose e demotiche sono le epanadiplosi come «Nessuno degli uomini può fare il profeta, nessuno!»). Per esemplificare infine la demotizzazione lessicale elenco dapprima una serie di arcaismi usati da Ricci ed evitati da Pasolini (tra cui alcune apocopi e aferesi), dopodiché una più generica campionatura della regressione lessicale: «tal guisa – questo modo», «teco – con te», «niuno – nessuno», «figliuolo – figlio», «gittato – gettare», «armenti – bestiame», «lungi – lontano», «ordinar – ordinarti», «ove – dove», «sol – solo», «ché – perché»; «ove dimoro – a casa mia», «stimi – credi», «persuadermi – convincermi», «vaticinava – faceva profezie», «infruttuose – inutili», «uccisore – assassino», «fior di senno – un minimo di saggezza», «recati – va'», «disegni – intenzioni», «errare – sbagliare», «consorte – marito», «di sua scienza – di sua iniziativa», «porgimi ascolto – sta' a sentire».

Rammento, infine, le modificazioni compiute a tutto vantaggio dello spettatore (non erudito), come la soppressione di “complessi” etnonimi e toponimi («Cadmei»⁵³, «Focide»⁵⁴ ecc.), patronimici («di Labdaco»⁵⁵), apposizioni («il figlio di Menoico»⁵⁶), perifrasi («dimora pitica di Febo»⁵⁷), e di tutti quegli elementi parsi all'autore ridondanti ed estrani per il contesto filmico; e che nonostante il profondo rimaneggiamento, oltre a una notevole comunanza lessicale tra i film e le traduzioni, ci sono frasi intere identiche o pressoché identiche.

⁴⁸ EURIPIDE 1954, p. 121.

⁴⁹ «[...] Con la stessa | donna che fu del padre» (SOFOCLE 1951, p. 43), «Con la stessa donna che è stata di suo padre».

⁵⁰ «Io penso che il delitto l'abbia ordito | [...] tu» (SOFOCLE 1951, p. 37), «Io penso che il delitto l'hai ordito tu».

⁵¹ SOFOCLE 1951, p. 24.

⁵² Ricci (EURIPIDE 1954, p. 146): «Gli dirò che l'idea di risposare | è stata veramente assai felice | e che io non posso più disapprovarlo | per le nozze regali che ha contratte | dopo avermi lasciata e che si mostrano | quanto mai vantaggiose [...]». Pasolini: «Gli dirò: “È giusto che tu sposi la figlia del Re!”. Gli dirò: “Questo matrimonio sarà molto utile ai nostri figli!”».

⁵³ SOFOCLE 1951, p. 32.

⁵⁴ SOFOCLE 1951, p. 57.

⁵⁵ SOFOCLE 1951, p. 32.

⁵⁶ SOFOCLE 1951, p. 25.

⁵⁷ *Ibid.*

ENGLISH ABSTRACT

The Sophoclean and Euripidean sections in the movies Edipo re and Medea by Pier Paolo Pasolini, are no sheer translations of the respective ancient tragedies: on the contrary, it is a matter of rewriting and contaminating some pre-existent Italian translations. This paper identifies the terms of this literary process, and supplies a brief analysis of the aforesaid sections from both a rhetorical and a thematic viewpoint.



KEYWORDS

Pasolini – Domenico Ricci – Edipo re – Medea – Literary translation – Film adaptation – Classical reception



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALBINI 1979

Umberto Albini, *Il banco di prova delle Coefore*, «Dioniso», 50, 1979, pp. 47-57.

ALFASSIO GRIMALDI, ADDIS SABA 1983

Ugoberto Alfassio Grimaldi, Marina Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983.

ANGELINI 2000

Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000.

BERTI 2008

Irene Berti, *Mito e politica nell'Orestea di Pasolini*, in Pepa Castillo et al. (eds.), *Imagines. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, Atti del Convegno, Logroño (22-24 ottobre 2007), *ibid.*, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 105-115.

BOLLACK 1990

Jean Bollack (éd.), *L'Œdipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, vol. I, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

BRUNETTA 1970

Gian Piero Brunetta, *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni*, Padova, Liviana, 1970.

BURKERT 1979

Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1979.

CAMINATI 2007

Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Mondadori, 2007.

CAPUTO, TRAVERSARI 1976

Giacomo Caputo, Gustavo Traversari, *Le sculture del teatro di Leptis Magna*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1976.

CARLÀ 2008

Filippo Carlà, *Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and Neoclassicism*, in Irene Berti, Marta García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Stuttgart, Steiner, 2008, pp. 89-115.

CASCETTA 1991

Annamaria Cascetta, *Suggestioni antiche «Per un nuovo teatro»*. Nota su Pasolini, in Ead. (a c. di), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano, Vita e Pensiero, 1991, pp. 141-148.

CERICA 2012

Andrea Cerica, *Domenico Ricci. Un traduttore dimenticato*, «Res Publica Litterarum», 35, 2012, pp. 202-213.

COSTANTINI 1948

Bruno Costantini, *Traduzioni italiane di Eschilo nel '900*, «Maia», 1, 1948, pp. 223-228.

COZZANI 1923

Ettore Cozzani, *Preludio*, in Domenico Ricci, *Prometeo legato di Eschilo*, Milano, L'Eroica, 1923, pp. 9-14.

DAIN, MAZON 1958

Alphonse Dain, Paul Mazon (éds.), *Sophocle*, vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 1958.

DAIN, MAZON 1960

Alphonse Dain, Paul Mazon (éds.), *Sophocle*, vol. III, Paris, Les Belles Lettres, 1960.

DE MARTINO 2009

Francesco De Martino, *Nostalgia di Medea: Pier Paolo Pasolini*, in Sergio Audano (a c. di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, Atti della quarta giornata di studi, Sestri Levante (7 marzo 2008), Pisa, Ets, 2009, pp. 109-153.

DI BENEDETTO 1993

Vincenzo Di Benedetto, *Tragedia greca e antropologia*, in Franco Ferrari et al. (a c. di), *Dizionario della civiltà classica. Autori, opere letterarie, miti*,

istituzioni civili, religiose e politiche di Grecia e di Roma antiche, vol. I, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 123-142.

DOHRN 1960

Tobias Dohrn, *Die Tyche von Antiochia*, Berlin, Mann, 1960.

ESCHILO 1950

Eschilo, *L'Orestea: Agamennone, Le Coefore, Le Eumenidi*, Milano, Rizzoli, 1950.

EURIPIDE 1954

Euripide, *Alceste, Medea, Ippolito, Il Ciclope*, Milano, Rizzoli, 1954.

FABBRO 2004

Elena Fabbro (a c. di), *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Atti del Convegno, Udine-Casarsa della Delizia (24-26 ottobre 2002), Udine, Forum, 2004.

FERRERO 1977

Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977.

FUSILLO 1994

Massimo Fusillo, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini*, in Concetta D'Angeli, Giacomo Magrini (a c. di), *Vent'anni dopo "la storia". Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, Giardini, 1994, pp. 97-129.

FUSILLO 1996

Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, 1^a ed., Scandicci, La Nuova Italia, 1996 [2^a ed., Roma, Carocci, 2007].

GRAF 1997

Fritz Graf, *Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth*, in James J. Clauss, Sarah I. Johnston (eds.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 21-43.

GREENE 1990

Naomi Greene, *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

JEBB 1966

Richard C. Jebb (ed.), *Sophocles. The Plays and Fragments*, vol. I, Amsterdam, Hakkert, 1966.

LECALDANO 1959

Paolo Lecaldano, *Ricordo di Domenico Ricci*, in Euripide, *Le Fenice, Le supplici, Eracle, Gli Eraclidi*, Milano, Rizzoli, 1959, pp. 5-6.

LONGO 1971

Oddone Longo (ed.), *Scholia byzantina in Sophoclis Oedipum Tyrannum*, Padova, Antenore, 1971.

MACKRIDGE 1985

Peter Mackridge, *The Modern Greek Language. A Descriptive Analysis of Standard Modern Greek*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

MASTRONARDE 2002

Donald J. Mastronarde (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

MÜLLER 1915

Valentin K. Müller, *Der Polos, die griechische Götterkrone*, Berlin, Shade, 1915.

MURRI 1994

Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Il Castoro, 1994.

NARBONI 1967

Jean Narboni, *Rencontre avec Pier Paolo Pasolini*, «Cahiers du Cinéma», XVII, 192, 1967, p. 31.

PADUANO 1994

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

PASOLINI 1988

Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a c. di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988.

PASOLINI 1999a

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

PASOLINI 1999b

Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

PASOLINI 2001

Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a c. di Walter Siti e Franco Zabaghi, Milano, Mondadori, 2001.

PASOLINI 2003

Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a c. di Walter Siti, vol. II, Milano, Mondadori, 2003.

PETRAGLIA 1974

Sandro Petraglia, *Pier Paolo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

PONTANI 2010

Filippomaria Pontani, *Introduzione*, in Nicola Crocetti, Filippomaria Pontani (a c. di), *Poeti greci del Novecento*, Milano, Mondadori, 2010, pp. IX-CIII.

PRÉDAL 1976

René Prédal, *Pier Paolo Pasolini 1922-1975*, suppl. a, «L'Avant-Scène Cinéma», XVI, 175-176, 1976 – *Anthologie du Cinéma*, t. x, fasc. 91.

RICCIARDI 2000

Alessia Ricciardi, *Umanesimo e ideologia. Pasolini e la genealogia intellettuale del film* Appunti per un'Orestiade africana, «Forum Italicum», 34.2, 2000, pp. 501-517.

RICORDA 2007

Ricciarda Ricorda, *Pier Paolo Pasolini. «Solo chi è mitico è realistico»*, in Marinella Cantelmo (a c. di), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. IV, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 423-441.

SOFOCLE 1951

Sofocle, *Il mito di Edipo. Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, Milano, Rizzoli, 1951.

TRAVERSARI 1993

Gustavo Traversari, *La Tyche da Prusias ad Hypium e la "scuola" microasiatica di Nicomedia*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1993.

VACCARO 1956

Gennaro Vaccaro (a c. di), *Panorama biografico degli italiani d'oggi*, vol. II, Roma, Curcio, 1956.

VAN LOOY 1992

Herman Van Looy (ed.), *Euripides. Medea*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 1992.

VIANO 1993

Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993.

ZOBOLI 2004

Paolo Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce, Pensa Multimedia, 2004.

MARIA PIA PATTONI

Una moderna Antigone al cinema: Sophie Scholl secondo Marc Rothemund

Il mito di Antigone ha conosciuto, in quest'ultimo decennio, una straordinaria fortuna, dalla scena teatrale alla produzione saggistica, in misura paragonabile a quanto si è verificato nelle due grandi stagioni novecentesche del mito, l'una in coincidenza con gli anni finali o immediatamente successivi al secondo conflitto mondiale e l'altra negli anni di piombo del terrorismo europeo¹.

¹ Il fenomeno era stato rilevato, già agli inizi del Duemila, in BELTRAMETTI 2002, pp. 33-49; ai saggi ivi citati si sono aggiunti, negli anni successivi, numerosi altri interventi critici, come in partic. le monografie di KULDER 2002 e BREZZI 2004, l'ampio saggio di BAÑULS OLLER, CRESPO ALCALÁ 2008, che attualmente rappresenta il repertorio più ampio di riscritture su questo mito, nonché i recenti volumi di FORNARO 2012a e 2012b. Tra le miscellanee o atti di convegno si segnalano in partic.: MONTANI 2001; RIPOLI, RUBINO 2005; ALONGE 2008; BELARDINELLI, GRECO 2010; MEE, FOLEY 2011; DUROUX, URDICIAN 2011. Prosegue, con rinnovato entusiasmo, l'interesse da parte di filosofi dell'etica, giuristi e sociologi, che da questo mito traggono molto liberamente spunto per le loro analisi della contemporaneità (tra gli ultimi, CHIAIA 2009; BOVATI *et al.* 2011; MANCIOCCHI 2012), né accenna a diminuire l'attività traduttiva: tra le più recenti versioni del dramma sofocleo vd. e.g. CACCIARI 2007; MANZONI 2007; DI NICOLA 2010; SALONIA 2012; GRECO 2013 e, per il XLIX ciclo di rappresentazioni classiche dell'Inda, BELTRAMETTI 2013. Numerose sono state anche le traduzioni italiane di meno note riscritture novecentesche del mito, come l'*Antígona* in lingua lusitana di António Sérgio de Sousa (1930), una delle prime rielaborazioni in chiave politica del mito, ambientata all'epoca della dittatura del generale Carmona (riconoscibile nel Creonte di Sérgio), quando già sorgeva l'astro di Salazar, che sarebbe stato a sua volta il principale artefice dell'*Estado novo*, un sistema autoritario destinato a durare un quarantennio (cfr. PATTONI, CUCCORO 2014); oppure il racconto di Rolf Hochhuth, *Die Berliner Antigone* (1963), liberamente ispirato alla vicenda di Rose Schlössinger, una degli esponenti del gruppo di resistenza denominato spregiativamente dai Nazisti "l'orchestra rossa" (FORNARO 2008), o ancora il dramma *La Sangre de Antígona* di José Bergamín (AMBROSI 2003), tragicamente ispirato dalla lotta fratricida nella Guerra Civile spagnola: l'opera, a cui l'autore lavorò intensamente con l'amico musicista Salvador Bacarisse, esule spagnolo, nei primi mesi del 1955, fu pubblicato poco prima della morte dello scrittore (1983) nella rivista «Primer Acto». Del 2010 è la traduzione italiana, a c. di Nicola Palladino, dell'*Antígona* catalana di Salvador Espriu, che sostituisce la precedente versione di Olimpio Musso (1988), da tempo fuori commercio: il dramma, composto di getto nel 1939, all'epoca dell'invasione franchista di Barcellona, e pubblicato nel 1955, ha subito successivi rimaneggiamenti (entrambe le versioni italiane sono relative all'ultimo rifacimento del 1963-1964, pubblicato nel 1969, una delle cui novità è l'aggiunta di un personaggio chiave, il Lucido Consigliere, diviso tra sete di giustizia e cinismo). Infine, nell'ambito delle riscritture contemporanee si colloca la recentissima *Antigone* di Valeria Parrella, che al tradizionale nucleo drammaturgico del diritto alla sepoltura ha sostituito il tema dell'eutanasia: Polinice è un uomo in coma da tredici anni, collegato a una macchina che impone al suo cuore di battere, ed è da questa condizione di "non-vita" che vuole salvarlo la sorella, infrangendo le disposizioni del Legislatore; nella visione della scrittrice, dunque, l'accanimento terapeutico costringe l'espressione contemporanea di quella smania di controllo dell'uomo sull'individuo e sul suo corpo che ha attraversato e accomunato epoche e culture (vd. PARRELLA 2012).

Una testimonianza di questo diffuso interesse è ravvisabile nel film *Sophie Scholl – Die letzten Tage* del regista tedesco Marc Rothemund²: nella ricostruzione delle vicende della protagonista femminile della *Weisse Rose* affiora in controluce il mito antico nel suo nucleo assiologico di contrasto fra coscienza individuale e legge dello stato, secondo la chiave interpretativa che ha caratterizzato le tante riscritture ‘politiche’ di quest’ultimo secolo. I richiami alla vicenda esemplare di Antigone, peraltro, non giungono qui inaspettati né sono casuali, dato che già una parte della critica a partire dagli anni Ottanta aveva ravvisato nel personaggio storico di Sophia Magdalena Scholl una sorta di reincarnazione dell’eroina sofoclea³. Tuttavia nel film, basato su un’accurata ricostruzione storica degli ultimi sei giorni di vita della Scholl e su un minuzioso lavoro documentario⁴, i parallelismi – anche per la loro notevole concentrazione nell’ambito dei 117 minuti di durata complessiva del film – acquistano particolare limpidezza e trasparenza.

Tra le scene più emblematiche vi è il lungo interrogatorio di Sophie in carcere, nel palazzo Wittelsbach di Monaco, da parte del funzionario della Gestapo, il *Kriminalobersekretär* Robert Mohr, quest’ultimo con la sua

² Del film (tradotto in italiano con il titolo *La rosa bianca – Sophie Scholl*) Rothemund è anche produttore, insieme allo sceneggiatore Fred Breinersdorfer, per la Broth Film (Germania 2005).

³ Così ad esempio FISCHER-FABIAN 1987, che accosta la Scholl ad Antigone, Socrate e altri eroi della coscienza, e GHEZZI 2003 (in partic. pp. 15-16 e 187).

⁴ Si tratta della cronaca precisa e incalzante degli ultimi sei giorni di vita della Scholl, dal 17 al 22 febbraio 1943: il 17 sera vengono stampate le copie dell’ultimo volantino del gruppo, il sesto, con la denuncia dei massacri sul fronte orientale, e viene presa la decisione di non limitarsi alle spedizioni per via postale, ma di passare alla diffusione diretta nei corridoi della *Ludwig-Maximilians-Universität* di Monaco; il 18 mattina avviene la distribuzione del materiale proibito da parte dei fratelli Hans e Sophie Scholl, che vengono sorpresi in flagrante e arrestati; dal 18 al 20 ha luogo nel palazzo Wittelsbach, in più sedute, l’interrogatorio di Sophie a opera dell’ispettore Robert Mohr; il 21 le vengono trasmessi l’atto di accusa e la convocazione per l’indomani davanti al Tribunale del Popolo; il 22 si tiene il processo-farsa, con l’immediata esecuzione capitale di Sophie, ghigliottinata nella prigione di Stadelheim insieme al fratello Hans e all’amico Christoph Probst. La storia del gruppo aveva già ispirato altre due pellicole tedesche agli inizi degli anni Ottanta (entrambe inedite in Italia): *Die Weiße Rose* di Michel Verhoeven (1982), che inscena le attività di resistenza dell’intera cellula di studenti universitari, dall’arrivo di Sophie Scholl da Ulm a Monaco, dove già il fratello frequentava le lezioni universitarie, fino alla decapitazione della stessa Sophie (ma condensando in pochi minuti le vicende degli ultimi giorni), e *Fünfletzte Tage* di Percy Adlon (1983), che ripercorre la storia di Sophie attraverso il racconto di Else Gebel, sua compagna di cella nel carcere. Rothemund dal canto suo concentra l’attenzione elettivamente sul personaggio di Sophie, ricostruendone azioni e atteggiamenti con grandissimo scrupolo documentario, anche grazie a nuove e più accurate fonti storiche di cui poté avvalersi: nel 1990, infatti, furono desecretati i protocolli originali degli interrogatori della Gestapo, conservati per anni negli archivi della Germania dell’Est, nonché i verbali delle sentenze di morte emesse dal famigerato giudice Roland Freisler nel processo-farsa del tribunale del popolo e i resoconti dei testimoni oculari (suddette sentenze furono dichiarate illegali e criminali soltanto nel 1985). A questi materiali Rothemund ha aggiunto i risultati di una sua ricerca personale, realizzata intervistando i familiari dei protagonisti: la sorella di Sophie (Elisabeth) che successivamente ne sposò il fidanzato, la nipote della compagna di cella di Sophie (Else Gebel), la sorella di un altro membro del gruppo a sua volta perseguitato, e soprattutto il figlio di Robert Mohr, il funzionario della Gestapo che interrogò Sophie.

dedizione assoluta alla legge, «chiunque l'abbia promulgata» (legge che qui s'incarna nel sistema nazionalsocialista di cui egli è fedele esecutore), l'altra con la fermezza che le deriva dagli imperativi etici della coscienza e dall'impavidità di fronte alla prospettiva di morte. Riporto qui di seguito alcuni stralci dalla scena dell'ultimo interrogatorio, il 20 febbraio 1943⁵:

MOHR A voi sta a cuore l'incolumità del popolo tedesco, Signorina Scholl...

SOPHIE Sì.

MOHR ... Voi non avete mai piazzato una bomba, come il vile Elser fece nella distilleria di Monaco⁶. Avete usato gli slogan sbagliati, ma i vostri mezzi sono pacifici.

SOPHIE E allora perché volete comunque punirci?

MOHR Perché così è previsto dalla legge. Senza legge non c'è ordine.

SOPHIE La legge che avete appena nominato tutelava la libertà di parola prima dell'arrivo dei nazisti nel '33. Oggi Hitler punisce quella stessa libertà con la prigione e la morte. Questo lo chiamate ordine?

MOHR E a cosa dovrei attenermi, secondo Lei, se non alla legge? Chiunque sia stato a formularla.

SOPHIE Alla coscienza.

MOHR Sciocchezze! Questa è la legge e queste sono le persone: in quanto investigatore ho il dovere di verificare se coincidono e, in caso contrario, individuare il punto marcio.

SOPHIE Ma le leggi cambiano, la coscienza no.

MOHR Dove finiremmo se ciascuno decidesse da sé cosa è giusto e cosa è sbagliato? Se permettessimo ai criminali di destituire il Führer, che cosa avremmo? Non ci resterebbe nient'altro che il caos [...].

SOPHIE Senza Hitler e il suo partito avremmo ancora giustizia e ordine. Tutti saremmo difesi dal dispotismo, non solo gli opportunisti.

MOHR Dispotismo, opportunisti... Voi usate termini molto offensivi!

SOPHIE Voi siete offensivo! Definite me e mio fratello criminali per dei volantini! Abbiamo solo cercato di convincere la gente con le parole.

[...]

MOHR [...] Quel vergognoso patto di Versailles, l'inflazione, la disoccupazione, la povertà... È stato il nostro Führer, Adolf Hitler, a salvarci da tutto!

⁵ Ho qui ritrascritto, senza modifiche, i dialoghi del doppiaggio italiano (nel DVD dell'edizione italiana del film, distribuito dalla Cecchi Gori, si tratta della scena 10). Essendo l'interesse del regista incentrato sul personaggio di Sophie, viene nel film del tutto trascurato l'interrogatorio del fratello Hans, che fu affidato a un altro funzionario della Gestapo, Anton Mahler.

⁶ Allusione al celebre attentato a Hitler, ideato e attuato da Johann Georg Elser l'8 novembre 1939 nella birreria Bürgerbräukeller di Monaco.

- SOPHIE E ci ha trascinato in una guerra sanguinaria dove ogni singola vittima muore invano...
- MOHR È una lotta eroica la guerra! [...] Cosa direte quando giungerà la vittoria finale? Quando in Germania arriveranno quella libertà e quel benessere che voi stessa sognavate con la Lega delle ragazze tedesche?
- SOPHIE Nessuno ormai crede più alla Germania di Adolf Hitler.
- MOHR E se invece finisse come dico io... (*Breve pausa di silenzio*)
Vi dichiarate protestante?
- SOPHIE Sì.
- MOHR La Chiesa chiede assoluta devozione ai suoi fedeli, anche quando hanno dei dubbi.
- SOPHIE La Chiesa dà libertà di scelta, mentre Hitler e i nazionalsocialisti non ci lasciano decidere.
- MOHR Perché così giovane correte simili rischi per delle idee che non hanno fondamento?
- SOPHIE Io seguo la mia coscienza.
- MOHR Siete così intelligente: perché non condividete il sentimento nazionalsocialista? Libertà, benessere, onore, un governo moralmente responsabile: è in questo che noi crediamo.
- SOPHIE Dopo il bagno di sangue in cui i nazionalsocialisti hanno trascinato l'Europa in nome di libertà e onore, voi non avete ancora aperto gli occhi? La Germania è disonorata per sempre, a meno che i giovani non tolgano il potere a Hitler e fondino poi una nuova Europa.
- MOHR La nuova Europa non potrà che essere nazionalsocialista.
- SOPHIE E se il Führer fosse pazzo? Pensate solo all'odio razzista. Quando ero a Uhlm, avevo un insegnante ebreo, ma un giorno le SA lo fermarono e lasciarono che tutti quanti a turno gli sputassero in faccia. Scomparve quella stessa notte, come le migliaia di ebrei di Monaco del '41 deportati nei campi di lavoro.
- MOHR Voi credete a queste sciocchezze? Gli ebrei emigrano, da sempre.
- SOPHIE I soldati che tornano da est hanno visto i campi di sterminio. Hitler vuole eliminare tutti gli ebrei d'Europa. Predica questa follia ormai da vent'anni. Come potete credere che gli ebrei siano persone diverse da noi?
- MOHR Quella gente porta soltanto problemi. Ma voi siete una generazione confusa e non capite. Siete stati educati male. E forse la colpa è nostra... anche se io vi avrei educata in un altro modo.
- SOPHIE Vi rendete conto di come mi abbia sconvolto scoprire che i nazionalsocialisti uccidevano i bambini ritardati con il gas o con il veleno? Me lo hanno detto le amiche di mia madre. Le camionette si fermavano davanti agli ospedali psichiatrici a raccogliere i bambini. Gli altri bambini chiedevano allora dove

- andassero. «Vanno tutti in paradiso» dicevano loro le infermiere. Così i bambini salivano sulle camionette cantando... E sarei stata educata male perché provo pena per questa gente?
- MOHR Si tratta solo di esseri inferiori. Voi avete studiato da infermiera. Avrete visto più volte dei bambini ritardati.
- SOPHIE Sì. E sono convinta di una cosa: in nessuna circostanza ci si può arrogare il diritto di un giudizio che spetta soltanto a nostro Signore. Nessuno sa cosa accade nell'anima di un ritardato, come nessuno sa quanta saggezza può derivare dalla sofferenza. Ogni singola vita è preziosa.
- MOHR Forse è meglio che vi abituiate all'idea che una nuova era è cominciata. Quanto voi sostenete è avulso da qualsiasi realtà.
- SOPHIE Quanto sto dicendo ha a che fare con la realtà, invece, con la decenza, la morale, e Dio!
- MOHR Dio! Dio non esiste!

Benché muti l'imperativo etico professato dall'eroina, che non agisce più spinta dalla *pietas* nei confronti di un componente del proprio *génos*, come Antigone, bensì nella consapevolezza della dignità di ogni individuo («Ogni singola vita è preziosa.»), tuttavia, nella nuova e più ampia dimensione politica assunta dalla vicenda, il sistema di opposizioni polari presenta indubbi elementi di somiglianza. All'appello di Antigone agli ἄγραπτα κάσφαλή θεῶν | νόμιμα corrisponde da parte di Sophie il richiamo alla coscienza («Io seguo la mia coscienza»), che «non muta mai», mentre le leggi degli stati sono soggette al transeunte storico («Le leggi cambiano, la coscienza no»)⁷. La Scholl si pone dunque sulla linea delle tante Antigoni novecentesche, democratiche e libertarie, in cui la fedeltà alle leggi divine, secondo la celebre formulazione sofoclea, si interiorizza nel rispetto della propria coscienza. Il punto di inizio di questo fortunato filone interpretativo è da rintracciare nell'*Antígona* lusitana, composta nel 1930 da António Sérgio de Sousa, un intellettuale e politico militante che fu tra i più autorevoli oppositori ai regimi autoritari succedutisi in Portogallo dal 1926 fino agli anni Settanta e in cui la cultura democratica dopo la dittatura di Salazar ha concordemente ravvisato uno dei suoi massimi maestri e ispiratori. Nella scena dell'in-

⁷ A proposito di queste formulazioni, puntualmente riprese dai verbali dell'interrogatorio (Rothemund ha dichiarato che il 90% della sceneggiatura è strettamente documentario), vd. anche le testimonianze di Inge Scholl (1993³). Sulla priorità dell'obbedienza alle leggi divine rispetto a quelle umane, Sophie si esprime in una dichiarazione registrata nel verbale dell'interrogatorio reso alla Gestapo sabato 20 febbraio 1943, e non inclusa nel film; in particolare, riferendosi alle discussioni avvenute con Willi Graf sulla guerra e sul regime, la giovane disse: «Una volta ricordo che ci siamo occupati approfonditamente della questione se la visione del mondo cristiana e quella nazionalsocialista potessero essere messe in sintonia. Dopo un dibattito piuttosto lungo eravamo infine giunti a condividere l'idea che la persona cristiana è più responsabile verso Dio che verso lo Stato» (GHEZZI 2003, p. 165).

terrogatorio, l'Antigone di Sérgio così replica a Creonte, maschera teatrale dietro cui si nasconde il personaggio storico del generale António Oscar de Fragoso Carmona (Atto II, scena 4):

ANTIGONE La legge? Ma che cos'è la legge per te? Chi ti ha detto, sciagurato, che il tuo capriccio può essere legge? Al di sopra dei decreti di qualsiasi tiranno, per me, stanno le leggi non scritte della coscienza; quelle che lo spirito trova nei suoi intimi recessi, coeve della luce che in esso si produce [...]. Io credo nell'ordine che procede dall'anima, Creonte, [...] dalla giustizia, dal mutuo rispetto, dal lavoro magnanimo per il bene del popolo. Non credo nell'ordine che procede solo dalla spada⁸.

Nelle due rivisitazioni moderne, il contrasto tra legalità e giustizia, che *in nuce* già Aristotele leggeva nel dramma sofocleo⁹, si mantiene sostanzialmente inalterato, in conformità con la tradizionale interpretazione giusnaturalista¹⁰.

Mohr, dal canto suo, condivide con Creonte il motivo della deprecazione dell'anarchia: senza legge, non c'è ordine; senza il Führer, la Germania precipiterebbe nel caos. Ritornano alla mente le parole del sovrano di Tebe, che come alternativa al potere assoluto di un capo vedeva soltanto disordine e anarchia:

Non c'è male peggiore dell'anarchia; distrugge le città, devasta le case, provoca le rotte in battaglia. Al contrario, chi si salva, si salva per lo più grazie all'obbedienza. Difendiamo perciò l'ordine costituito¹¹.

⁸ La traduzione è quella di Corrado Cuccoro (in PATTONI, CUCCORO 2014, p. 105). Costretto all'esilio dall'avvento del regime militare capeggiato dal generale Carmona, Sérgio, che della precedente prima Repubblica portoghese era stato esponente di spicco, riparò a Parigi e lì pubblicò una serie di scritti critici e panflettistici, in cui si soffermò sulle finalità didattico-educative dello studio dei classici, soprattutto greci, e si convinse dell'opportunità di utilizzare alcuni miti tragici, debitamente attualizzati, per scuotere le coscienze e favorire la resistenza civile alla dittatura. Precisamente con questo intento egli scrisse la sua *Antígona*. Poiché la chiave di lettura sistematicamente adottata è quella politica, rispetto alla complessità e all'ambivalenza dello scontro che in Sofocle oppone Antigone a Creonte, Sérgio opta per un'antitesi netta, in cui Creonte rappresenta la polarità negativa, il tiranno in senso deteriore che crede solo nell'ordine imposto con la forza delle armi, e Antigone, per contro, lo spirito libertario e democratico, che confida fermamente nell'ordine che proviene dall'anima, improntato a ideali di giustizia ed equità sociale. Per un'analisi del dramma (in partic. del finale, che insiste sul valore paradigmatico del sacrificio di Antigone per le giovani generazioni) vd. PATTONI 2010.

⁹ Vd. Arist. *Rhet.* I, 13, 1373b 4-12.

¹⁰ Cfr. BARBERIS 2005, pp. 18-19.

¹¹ *Soph. Ant.* 672-677 (la trad. it. è di PADUANO 1982, p. 301): 'Αναρχίας δὲ μείζον οὐκ ἔστιν κακόν· | αὕτη πόλεις ἄλλοις, ἢ δ' ἀναστάτους | οἴκους τίθησιν, ἤδε συμμάχου δορὸς | τροπὰς καταρρήγνυσι· τῶν δ' ὀρθομένων | σώζει τὰ πολλὰ σώμαθ' ἢ πειθαρχία. | Οὕτως ἀμυντέ' ἔστι τοῖς κομπομένοις. Con ancora più accentuato disprezzo, che scaturiva anche dall'esperienza personale di esule e perseguitato politico, Sérgio nella sua *Antígona* aveva rappresentato il dispotismo di Creonte-Carmona nella corrispondente scena con Emone: [CREONTE] «Il bene più grande è

E la reazione che le parole di Creonte dovevano suscitare nel pubblico 'democratico' dell'Atene periclea, abituato da decenni alla propaganda antitirannica, è plausibile immaginare che non fosse stata nella sostanza molto dissimile dall'impressione che le parole di Mohr suscitano nello spettatore contemporaneo, anch'esso educato, da decenni, alla deprecazione di ogni regime totalitario, hitleriano e non¹².

Ma c'è di più: l'appello di Mohr alla fiducia incondizionata nel Führer, anche in caso di dubbio, su modello dell'atteggiamento di fede che la Chiesa impone ai suoi adepti nei confronti di Dio, è a ben vedere una riformulazione delle parole con cui Creonte, nella scena con Emone, teorizzava il dovere di obbedienza assoluta al sovrano, anche qualora i suoi ordini non appaiano conformi a giustizia:

A chiunque la città abbia affidato il potere, a costui si deve obbedienza nelle cose piccole e grandi, giuste o non giuste¹³.

La sceneggiatura di Rothemund e Breinersdorfer, come già il dramma antico, ha voluto porre in risalto l'aspetto di assoluta formalità che è dato precipuo di ogni tirannide: leggi e ordini hanno validità esclusivamente in ragione della loro provenienza, e non per loro natura o contenuto¹⁴.

Un'altra costante di ogni regime totalitario è una sorta di atteggiamento paranoico che lo porta a sentirsi continuamente minacciato e di conseguenza a reagire attaccando, in modo proporzionale alla propria paura. Per quanto riguarda il personaggio del tiranno nel dramma attico del V secolo, molti studi critici ne hanno con chiarezza illustrato le caratteristiche¹⁵. Nel caso specifico di *Antigone*, Creonte, non appena informato della sepoltura del cadavere di Polinice, subito l'interpreta come l'azione di qualche cospiratore che intende attentare al suo regno, sminuendone l'autorevolezza (vv. 289-292):

Già da tempo uomini di questa città, insofferenti al mio comando, levano contro di me proteste: nell'ombra scuotono la testa e non piegano il collo sotto il giogo, come sarebbe giusto, ma rifiutano di sottomettersi a me.

un governo forte, che imponga l'ordine a oltranza e che non lasci parlare gli idealisti. L'ordine della società esige un capo; esige, figlio mio, l'obbedienza di tutti all'arbitrio del capo. Di fronte alla società, un uomo è niente; un filosofo, niente. La società è al di sopra di ogni cosa. Ora, la società si sostanzia nel capo; nel caso presente, la società sono io» (Atto II, scena 8). A questo proposito mi permetto di rimandare a quanto ho scritto in PATTONI 2010, pp. 130-131.

¹² Per una corretta interpretazione del dramma di Sofocle, che mette in guardia contro gli effetti distortenti dell'interpretazione hegeliana e dei suoi epigoni, cfr. PADUANO 2008, pp. 3-22.

¹³ Soph. *Ant.* 666-667: ἀλλ'ὄν πόλις στήσειε, τοῦδε χρῆ κλύειν | καὶ σμικρὰ καὶ δίκαια καὶ τάναντία.

¹⁴ Sull'evidenziazione, da parte di Sofocle in questo dramma, dell'assoluta formalità come carattere dominante e specifico del potere vd. PADUANO 2005, p. 100.

¹⁵ Cfr. in partic. LANZA 1977.

Dopo aver scoperto che non di cospiratori si tratta, bensì di una giovane donna, mossa da ben differenti ragioni che l'ambizione del potere, si comporta nei suoi riguardi con la stessa durezza che si avrebbe nei confronti di un avversario politico, per il solo fatto che ella ha trasgredito ai suoi ordini e non punirla equivarrebbe a lasciar proliferare l'insubordinazione all'interno della sua famiglia, e quindi dello Stato¹⁶. E ancora, nel terzo episodio, nella scena con Emone:

Poiché l'ho sorpresa [...] in atto di aperta ribellione, non smentirò la mia parola di fronte alla città, ma la ucciderò [...]. Se lascerò crescere l'insubordinazione nel seno stesso della mia famiglia, cosa dovrò tollerare dagli estranei? [...] Chi trasgredisce e viola le leggi, o presume di dare ordini ai capi, non avrà mai il mio consenso¹⁷.

Con analoga durezza, dettata dal timore della disobbedienza e dalla volontà di una punizione esemplare, agirà contro Sophie la Gestapo, benché Mohr a un certo punto dell'interrogatorio finisca per ammettere che Sophie e i suoi compagni si siano serviti soltanto di mezzi pacifici e abbiano dimostrato di avere a cuore l'incolumità del popolo tedesco. Tuttavia, rispetto alla inamovibile spietatezza del giudice Roland Freisler nella scena del processo davanti al tribunale popolare, il Mohr di Rothemund si avvicina piuttosto all'oppositore di Antigone più sofferto e dialettico che la storia della ricezione novecentesca di questo del mito ci abbia consegnato, il Creonte di Jean Anouilh (anche in questo caso, la caratterizzazione del personaggio nel film è costruita sulla base di una documentazione storica attentamente vagliata)¹⁸.

Sul fronte opposto, la vocazione alla *pietas* nei confronti del proprio fratello, che Antigone esprimeva in uno dei versi più celebri del dramma (v. 523 ὄψτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν) diviene in Sophie profonda *sympatheia* per l'intero genere umano offeso: i soldati al fronte orientale che subiscono le conseguenze di un'assurda guerra, gli ebrei perseguitati nei campi di sterminio, i bambini mandati a morte per le loro menomazioni. Ed entrambe professano la loro intima convinzione che Dio non abbia gli stessi parametri di giudizio degli esseri umani: come Antigone mette in dubbio il cieco giustizialismo di Creonte secondo cui in nessuna circostanza giusti e ingiusti devono essere trattati alla pari, e ne differisce invece il giudizio agli dèi inferi (v. 521 τίς οἶδεν εἰ κάτω ἴστιν εὐαγῆ τάδε;), in modo simile Sophie, in risposta

¹⁶ Soph. *Ant.* 289 sgg.

¹⁷ Soph. *Ant.* 655-665.

¹⁸ Sul comportamento di Mohr durante e dopo il processo, vd. (oltre alla sua stessa testimonianza in SCHOLL 1993², pp. 160-167), anche HANSER 1982, pp. 278 e 284, e DUMBACH, NEWBORN 2007, pp. 165 sgg.

all'ispettore Mohr che avvalora come legittima l'uccisione dei bambini mentalmente ritardati, rimanda ogni giudizio a Dio, giacché «nessun essere umano può arrogarsi il diritto di decidere per l'esistenza di un altro». La risposta di Mohr, che nega l'esistenza di Dio e dunque di una legge alternativa o superiore a quella del Führer («Dio! Dio non esiste!») fa propria un'istanza di umanesimo laico, che nei suoi toni blasfemi si presta ad essere confrontata con le empie quanto deliranti proclamazioni di Creonte nella scena con Tiresia, quando la sua audacia di uomo arriva al parossismo, tanto da sfidare lo stesso Zeus («Neppure se le aquile di Zeus volessero portare brandelli del suo cadavere fino al trono del dio, per paura di questo contagio io permetterò che quell'uomo sia sepolto»)¹⁹.

Anche la politicizzazione in senso democratico della protagonista si inserisce in una ben precisa linea evolutiva del mito. Alla sua eroina Sofocle non aveva affidato nessuna proclamazione espressamente democratica: lei combatteva per il fratello, per fedeltà al proprio *génos*, né viene mai detto che avrebbe intrapreso un'impresa simile per altri cadaveri. Anzi, in un celebre passo, che Goethe avrebbe preferito non fosse mai stato scritto da Sofocle, Antigone proclamava che nemmeno per un marito o un figlio si sarebbe data da fare tanto²⁰. La trasformazione in senso libertario è tipica delle riletture di quest'ultimo secolo, dall'*Antígona* di António Sérgio, che ne spiegò la valenza democratica in uno scritto successivo²¹, al film *I cannibali* di Liliana Cavani, dove la protagonista, subito dopo aver celebrato le esequie funebri del fratello, con l'aiuto di un Tiresia a tratti caratterizzato come hippy, a tratti con evidenti attributi cristologici, prende a dare sepoltura anche agli altri cadaveri che un autoritario regime militare-capitalista ha sparso per le strade di Milano, come monito per ribelli e dissidenti²².

¹⁹ Soph. *Ant.* 1039-1043: τάφω δ' ἔκεινον οὐχὶ κρύψετε· | οὐδ' εἰ θελοῦσ' οἱ Ζηνὸς αἰετοὶ βορὰν | φέρειν νιν ἀρπάζοντες ἐς Διὸς θρόνον, | οὐδ' ὡς μίσημα τοῦτο μὴ τρέσας, ἐγὼ | θάπτειν παρήσω κείνον.

²⁰ Cfr. Soph. *Ant.* 905-907 (Οὐ γὰρ ποτ' οὔτ' ἄν εἰ τέκνων μήτηρ ἔφυν | οὔτ' εἰ πόσις μοι κατθανὼν ἐτήκετο, | βίᾳ πολιτῶν τόνδ' ἄν ἠρόμην πόνον), su cui vd. di recente, in prospettiva antropologica, BETTINI 2010, pp. 109-122.

²¹ Nel rifacimento del 1958 (il cosiddetto *Pátio das comédias, das palestras e das pregações – Jornada sexta*), attraverso il dialogo metateatrale tra l'Attore prologante e lo Spettatore, Sérgio ha chiarito le differenze tra la sua Antigone e l'eroina sofoclea: se quest'ultima affermava i diritti della pietà religiosa e la legge dell'amore fraterno contro l'assolutismo della ragion di Stato, l'omonima sérgiana propugna invece i diritti della libera coscienza dell'uomo, della legge razionale a cui si innalza lo spirito: «È un'Antigone kantiana – sostiene lo Spettatore nella scena III – si direbbe quasi 'cristiana'. Non agisce propriamente come sorella di Polinice, ma come discepolo di un maestro di filosofia, quale è stato per lei quel fratello». L'Attore si proclama d'accordo con l'interpretazione dello Spettatore, e sviluppa il versante cristologico del personaggio con un esplicito richiamo ai Vangeli, per poi concludere: «La nostra Antigone è così; la parentela che invoca è quella spirituale; non è quella del sangue» (vd. PATTONI, CUCCORO 2014, *Appendice I*, p. 207).

²² Su questo film del 1969, che introdusse un elemento originale negli sviluppi del movimen-

Verso la fine del suo interrogatorio Mohr suggerisce a Sophie una scappatoia per alleggerire la sua posizione: è sufficiente che lei dichiari che non si rendeva conto di quel che faceva, che era plagiata dal fratello. Ma la ragazza non rinnega nulla:

MOHR Signorina, ora dite la verità. Vostro fratello vi ha convinta dicendovi che era giusto quel che stava facendo e voi lo avete semplicemente aiutato. Non dovremo scrivere così nel protocollo?

SOPHIE No, Signor Mohr, perché non è vero.
[...]

MOHR Dannazione! Se almeno aveste riflettuto a dovere, non vi sareste mai fatta coinvolgere in questa brutta storia. Rischiate la vita! (*Pausa di silenzio, nella quale Mohr fissa in volto Sophie, in attesa di una risposta che non viene. Quindi prende in mano un foglio scritto*) Bene. Secondo il protocollo, passo a leggervi la seguente domanda: “In seguito ai nostri colloqui siete disposta ad ammettere che le attività svolte congiuntamente a vostro fratello nella fase attuale della guerra possano essere considerate un crimine contro la comunità, in particolare contro i nostri soldati che combattono duramente sul fronte orientale, e che meritino il massimo della pena?”.

SOPHIE Dal mio punto di vista non è così.

MOHR Ammettere il vostro errore non significa tradire vostro fratello.

SOPHIE Ma tradirei le mie idee, e io non rinnego nulla. Siete voi ad avere una visione sbagliata del mondo. Sono convinta di aver agito nell’interesse del mio popolo. Non mi pento di questo e ne accetterò tutte le conseguenze²³.

Una via di scampo, sia pure assai più sfumata, al lettore moderno pare di cogliere anche tra le righe del testo sofocleo, quando all’inizio del suo interrogatorio Creonte chiedeva ad Antigone se fosse stata a conoscenza dell’editto che vietava la sepoltura di Polinice²⁴: Antigone, se non fosse

to studentesco che in quegli anni stava assumendo caratteri politici e anticapitalistici sempre più netti, cfr. FUSILLO 2005, p. 65.

²³ Il tentativo di Mohr di evitare a Sophie la condanna a morte è stato da lui stesso raccontato nella testimonianza resa a Inge Scholl; cfr. SCHOLL 1993³, p. 176: «Per quanto riguardava Sophie Scholl, credetti di avere trovato una via per salvarle almeno la vita. A questo scopo la feci condurre da me – mi pare il 19 febbraio – per un interrogatorio. Cercai con ogni mezzo di portare la signorina Scholl a dichiarare di non essere ideologicamente vicina al fratello [...]. Ella capì subito dove intendevo arrivare; tuttavia non fu disposta a confermare una simile tesi. Era questa, concretamente, forse l’unica possibilità – una *chance*, come scrisse la Signorina Gebel nel suo verbale – di salvarle la vita. Non potei fare a meno di pensare che Sophie Scholl si sarebbe ritenuta una traditrice nei confronti del fratello se si fosse aggrappata a quel filo. Riflettendo sul temperamento di Sophie Scholl, mi è del tutto comprensibile la sua presa di posizione, anche se a quel momento fui molto deluso per non aver ottenuto ciò che volevo».

²⁴ Soph. *Ant.* 446-447.

stata Antigone, avrebbe potuto approfittarne, negando di esserne stata informata, e vedere così attenuata la propria colpevolezza. Ma l'eroina ribadiva – con una sincerità che non lasciava spazio a compromessi – che a lei come a chiunque altro era impossibile ignorare il divieto, giacché esso era ἐμφανῆ (“sotto gli occhi di tutti”, e dunque “di pubblico dominio”)²⁵. Quello che in Sofocle appariva soltanto come un possibile spunto drammaturgico, appena accennato e subito abbandonato, è stato ripreso e sviluppato, come possibilità di salvezza esplicitamente offerta e anzi con insistenza caldeggiata, nella riscrittura di Anouilh del 1946, nel lungo colloquio dei due protagonisti nella parte centrale del dramma²⁶:

CREONTE Allora non capisci che se qualcun altro, oltre a questi tre bruti (scil. *le tre Guardie che hanno sorpreso Antigone nell'atto di cospargere di polvere il cadavere di Polinice*), tra poco viene a sapere quel che hai tentato di fare, sarò obbligato a mandarti a morte? Se tu stai zitta, adesso, se rinunci a questa follia, ho una possibilità di salvarti, ma non l'avrò più tra cinque minuti. Lo capisci?

ANTIGONE Bisogna che io vada a seppellire mio fratello che questi uomini hanno scoperto.

Anche altre sequenze del film di Rothmund, che vedono Sophie tener testa ai suoi accusatori, richiamano alla mente il modello antico. Ad esempio, la proclamazione da lei resa davanti ai giudici del tribunale del popolo, «Sono in tanti a pensare quello che noi abbiamo detto e scritto; solo che non osano esprimerlo a parole»²⁷, ha un puntuale parallelo nell'analogia convinzione dell'Antigone sofoclea che così si esprimeva davanti a Creonte (vv. 504-505): «Tutti costoro mostrerebbero di apprezzare il mio gesto se la paura non sbarrasse loro la bocca [...]», e ancora (v. 509): «Anche loro la pensano come me, ma frenano la lingua per compiacerti»²⁸.

Ma la rete di analogie va oltre le scene degli interrogatori o del processo, per investire, su più larga scala, il sistema di relazioni tra i personaggi. Anche in Sophie, ad esempio, è assai rilevante il tema della 'sororalità',

²⁵ Soph. *Ant.* 448: ἤδη· τί δ' οὐκ ἔμελλον; ἐμφανῆ γὰρ ἦν.

²⁶ La traduzione è di Andrea Rodighiero, in CIANI 2000, p. 93.

²⁷ Si tratta di una dichiarazione contenuta nei verbali del processo (cfr. GHEZZI 2003, pp. 16-17), ripresa nella sceneggiatura di Rothmund e Breinersdorfer. E cfr. anche SCHOLL 1993², p. 61: «Sophie sagte einmal (sie sagte sehr, sehr wenig sonst): “Was wir sagten und schrieben, denken ja so viele. Nur wagen sie nicht, es auszusprechen”»

²⁸ Soph. *Ant.* 504-505 (τούτοις τοῦτο πᾶσιν ἀνδάνειν | λέγοιτ' ἄν, εἰ μὴ γλώσσαν ἐγκλήσοι φόβος. | ἀλλ' ἢ τυραννίς πολλά τ' ἄλλ' εὐδαιμονεῖ | κᾶξιστιν αὐτῇ δρᾶν λέγειν θ' ἄ βούλεται) e 509 ('Ὀρῶσι χούτοι· σοὶ δ' ὑπίλλουσι στόμα). E cfr. anche la convinzione, espressa da Emone al v. 737, che la città sia solidale con Antigone.

ovvero la solidale *philia* nei confronti del fratello Hans, che la spinge all'inizio del film ad offrirsi spontaneamente d'accompagnarlo e portare la valigia dei volantini nella rischiosa missione di distribuzione presso la *Ludwig-Maximilians-Universität* di Monaco, quindi, nelle scene finali, ad insistere perché venga anche a lei inflitta la medesima punizione prevista per il fratello, senza attenuanti di sorta. Ne è un esempio il seguente colloquio, nella cella del carcere, con l'avvocato d'ufficio del tribunale:

SOPHIE Qualunque pena riceva mio fratello, pretendo la stessa severità. Sono colpevole quanto lui al vostro giudizio²⁹.

AVVOCATO Bene. Avete altro da aggiungere?

SOPHIE No.

AVVOCATO Voi dunque pensate di non dover rendere conto a questa società. Ma vi sbagliate di grosso. Domani ci sarà anche il Presidente del Tribunale del Popolo, da Berlino. Lui vi farà rinsavire, Signorina, e farà sentire voi e vostro fratello piccoli così.

Il fatto che tale solidarietà si ponga in termini diversi rispetto alla *fabula* antica, non come lealtà etnica, bensì come adesione agli stessi ideali etico-politici, fa parte delle varianti in cui si declina il mito ogni qual volta s'incarna in nuovi contesti e personaggi (siano essi appartenenti alla realtà storica o alla finzione letteraria)³⁰.

Nel film di Rothmund riceve inoltre un certo rilievo la figura del fidanzato di Sophie, Fritz Hartnagel, benché non presente come personaggio, ma solo rievocato dai racconti della giovane; costituisce un dato interessante in vista dei parallelismi che stiamo delineando il fatto che anch'egli, come il suo equivalente sofocleo, sia in definitiva legato al potere contro cui l'eroina s'opponne: è un ufficiale al servizio del Terzo Reich³¹, impegnato a combattere sul fronte orientale, così come Emone è addirittura il figlio di Creonte, il rappresentante supremo del potere in Tebe.

²⁹ Cfr. DUMBACH, NEWBORN 2007, p. 153. A proposito di queste commuoventi parole di Sophie, che proclamandosi colpevole quanto il fratello chiede di subire la stessa pena, Guido Paduano mi ha opportunamente segnalato il confronto con la seconda scena di Ismene, caratterizzata dalla sua trasformazione eroica: per le dichiarazioni di colpevolezza, cfr. in partic. *Ant.* 536-537 (δέδρακα τοῦργον, εἶπερ ἢδ' ὁμορροθεῖ, | καὶ ξυμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας; per quanto riguarda l'assunzione di responsabilità che induce ad accettare tutte le conseguenze, vd. anche *supra* a p. 328 e n. 23 le proclamazioni di Sophie nell'ultimo colloquio con Mohr: «Non mi pento di questo e ne accetterò tutte le conseguenze») e 558 (καὶ μὴν ἴση νῶν ἐστὶν ἡ ἕξαμαρτία); per quanto riguarda il suo desiderio di condividere la sorte della sorella, cfr. vv. 540-541 (ἀλλ' ἐν κακοῖς τοῖς σοῖσιν οὐκ αἰσχύνομαι | ζῆμπλου ἐμαυτὴν τοῦ πάθους ποιουμένη) e 544-545 (μήτοι, κασιγνήτη, μ' ἀτιμάσης τὸ μὴ οὐ | θανεῖν τε σὺν σοὶ τὸν θανάτῃ θ' ἀγνίσαι).

³⁰ L'insistenza sulla sintonia di ideali democratici tra i due fratelli anziché sul legame di sangue era già in Sérgio, la cui Antigone «non agisce propriamente come sorella di Polinice, ma come discepola di un maestro di filosofia, quale è stato per lei quel fratello» (vd. *supra* n. 21).

³¹ Nelle scene dell'interrogatorio con Mohr, Sophie lo descrive come un «soldato fedele al giuramento prestato», e aggiunge: «Litigavamo spesso per questo».

E c'è anche una sorta di erede del personaggio dell'Ismene del prologo sofocleo, che qui assume le vesti della compagna di cella di Sophie, Else Gebel: la donna condivide i suoi ideali antinazisti, così come anche Ismene condivideva le idee di Antigone, ma ha accettato il compromesso con i potenti al momento dell'arresto: ha ceduto ai suoi nemici – come Sophie si rifiuta di fare – e ora fa obbedienza passiva ai loro ordini:

SOPHIE Da quanto tempo siete qui?
ELSE Da un anno e cinque giorni ormai. Mi hanno sorpreso con una lettera piena di incitazioni contro Hitler.
SOPHIE Nonostante ciò, lavorate con loro?
ELSE Eseguo solo gli ordini. (*Pausa*) Controllo che tu non ti uccida.
SOPHIE Perché siete contro i nazisti?
ELSE Io e mio fratello siamo entrambi comunisti. Non l'abbiamo mai nascosto. I comunisti sono sempre uniti: questo mi piace. Bisogna fare qualcosa.

Questo «fare qualcosa» nel film si esprime anzi tutto, nel suo primo incontro con Sophie, in un'offerta di silenziosa complicità, quando si trovano sole, al momento della perquisizione:

ELSE Se hai prove incriminanti, dammele ora. Te le getto via.
(*Scambio di sguardi.*) Sono una detenuta.

Il pensiero dello spettatore corre inevitabilmente a Ismene, quando, nel prologo del dramma sofocleo, come forma di aiuto ad Antigone offre anch'essa il suo complice silenzio:

ISMENE Almeno non rivelare a nessuno il tuo piano, ma tienilo nascosto, come farò io³².

E come già Ismene, anche l'Else del film di Rothemund tenta di indurre Sophie a cedere ai rapporti di forza e a preferire la vita (il che non esclude, anzi accentua, come del resto già avveniva nel dramma sofocleo, la profonda ammirazione per chi è capace di scelte eroiche, ancorché autodistruttive e quindi dissennate):

SOPHIE Mohr mi ha proposto una via di fuga, se rinnegavo le nostre idee.
ELSE E tu?
SOPHIE Naturalmente ho rifiutato.

³² Soph. *Ant.* 84-85: ἀλλ'οὖν προμηγύσης γε τοῦτο μηδενὶ | τοῦργον, κρυφῆ δὲ κεῦθε, σὺν δ'αὐτως ἐγώ.

ELSE Perché hai rifiutato? Sophie, tu sei ancora giovane: devi vivere per te, per le tue idee e per la tua famiglia. In nome del Signore, accetta l'offerta!
 SOPHIE Troppo tardi ormai. (*Accenna a un sorriso.*)

In comune con le scelte drammaturgiche di Sofocle c'è persino, dopo l'atteggiamento di lucida fermezza tenuto nel corso dell'interrogatorio, il pianto di Sophie quando viene a sapere che sta per essere condotta a morte: la sua fragilità di giovane donna con la normalità delle sue pulsioni sentimentali ed emotive emerge, dando spessore umano al personaggio, così come avveniva per Antigone, che, sul punto d'essere condotta al luogo della sua punizione, s'abbandonava al lamento³³, recuperando una dimensione trenodica per vari aspetti tradizionale. E se Antigone piangeva la morte *ante diem* che l'avrebbe privata della gioia delle nozze, il pensiero di Sophie nel film va al fidanzato Fritz Hartnagel, nella lettera d'addio che gli scrive. E anche l'intenso sguardo rivolto alla luce del sole, prima di essere portata a morte, puntualmente ricordato dalle testimonianze dei presenti e consapevolmente evidenziato dalla sceneggiatura di Rothemund, è un ulteriore punto di contatto che avvicina l'eroina moderna al personaggio sofocleo³⁴.

La ricostruzione dell'arresto e della condanna a morte dei fratelli Scholl in questo film è un chiaro esempio del valore paradigmatico del

³³ Soph. *Ant.* 806 sgg.

³⁴ Cfr. Soph. *Ant.* 806-810 (ὄρᾱτ' ἔμ', ὃ γὰρ πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν στεῖχουσιν, νεάτων δὲ φέγγος λεύσουσιν ἁελίου, κοῦποτ' αὐθις) e 878-880 (οὐκέτι μοι τόδε λαμπάδος ἱερὸν ὄμμα θέμις ὄραν ταλαίνα), in apertura e in chiusura della parte lirica, nel *commos* con il Coro. Su questo gesto di Sophie, cfr. anche SCHOLL 1993³, p. 60, che attribuisce le seguenti parole alla sorella: «So ein herrlicher, sonniger Tag, und ich soll gehen» e DUMBACH, NEWBORN 2007, p. 171. Questo stesso gesto è inserito, come consapevole richiamo all'ipotesto sofocleo, dal regista polacco Andrzej Wajda nel suo film *Katyń* (2007), dedicato alla nota vicenda del massacro di ventiduemila ufficiali e soldati polacchi, trucidati nella foresta di Katyń (oggi in Bielorussia) nel 1940 per ordine di Stalin. In questo film 'al femminile', dove il punto di vista è essenzialmente quello delle mogli o delle sorelle dei soldati polacchi, rimaste in balia di propagande avverse e di informazioni non affidabili, un episodio è espressamente ispirato ad *Antigone*. La giovane Agnieszka, appartenente alla resistenza e sorella di un ufficiale dell'aviazione polacca ucciso a Katyń, riceve da un parroco, presente al momento del ritrovamento delle salme, il rosario che il fratello stringeva nella mano al momento del suo assassinio. Per procurarsi il denaro necessario a pagare la lapide del fratello, la giovane donna si fa tagliare i lunghi capelli biondi e li vende a un teatro, dove una reduce di Auschwitz, costretta a recitare con indosso una parrucca a causa dell'alopecia provocata dai rigori della detenzione, interpreterà la protagonista dell'*Antygone* sofoclea. Tuttavia, una volta portata la pietra tombale alla chiesa, la donna scopre che il parroco è stato arrestato la sera prima e il giovane sostituito, vedendo incisa su di essa l'epigrafe «Ucciso a Katyń», si rifiuta di accettarla. Pur messa in guardia dalla sorella che cerca in ogni modo di dissuaderla, Agnieszka cerca di portare a termine da sola il suo proposito, ma viene subito arrestata dalla polizia sovietica che distrugge la lapide. Essendosi rifiutata di firmare un documento che attribuisce ai tedeschi la responsabilità del massacro, viene condannata: nell'ultima sequenza dell'episodio, mentre viene condotta a una cella sotterranea, la giovane donna alza lo sguardo, con intensità, in direzione della luce del sole.

mito di Antigone, nel quale si cristallizzano alcune costanti universali, acquistando permanenza e trasparenza. All'aura da tragedia classica del film contribuisce in misura non irrilevante anche la sceneggiatura. Gran parte dell'azione, concentrata nelle stanze claustrofobiche in cui hanno luogo gli interrogatori, si esprime nella teatralità di un duello dialogico che ricorda gli agoni verbali del dramma attico. A loro volta, queste sequenze agonali sono interrotte da scene a carattere monologico-riflessivo, ambientate nella cella del carcere, dove Sophie rievoca frammenti del suo passato, si abbandona alla preghiera, esprime sentimenti di ansia o preoccupazione per amici o familiari, mentre la compagna di cella assume un ruolo subordinato che ricorda per vari aspetti quello della corifea nel dramma classico: oltre a fornire alla protagonista l'occasione per esprimersi, la sostiene con il suo appoggio simpatetico che tuttavia esclude (proprio come normalmente avviene per i cori attici, cui non compete il ruolo di personaggi effettivi) il coinvolgimento diretto nell'azione.

Merita infine di essere ricordato che l'attrice a cui è affidato il personaggio di Sophie, Julia Jentsch, mentre di giorno era impegnata nelle riprese del film, di sera sul palcoscenico dei Kammerspiele di Monaco recitava nel ruolo di Antigone nell'omonimo dramma sofocleo, per la regia di Lars-Ole Walburg che del dramma aveva offerto una lettura per l'appunto in chiave brechtiana, trasformando l'eroina del mito in un personaggio del nostro tempo, così come Rothmund, in modo inverso ma in definitiva equipollente, ha conferito alla vicenda della Scholl un indubbio alone da tragedia classica.

ENGLISH ABSTRACT

Some critics have seen a sort of reincarnation of Sophocles' *Antigone* in the historical figure of Sophia Magdalena Scholl, the German student, active in the non-violent group called "The White Rose", which offered resistance to the Nazi regime. The correspondences are particularly evident in the screenplay for the film *Sophie Scholl-Die letzten Tage* by Marc Rothemund, as, for example, in the long verbal agon between Sophie and the Kriminalobersekretär Robert Mohr, focusing on the contrast between conscience (and piety) and State laws; the strong bond of *philia* between Sophie and her brother; in the character of Else Gebel, who adopted the compromise solution – passive obedience to the regime – preferred by Ismene in the Sophoclean prologue; in Sophie's emotion gaining the upper hand (reminiscent of *Antigone's* bemoaning) before she's led to her death.



KEYWORDS

Sophocles – *Antigone* (Greek Mythology) – Unwritten Laws –
Marc Rothemund – *Sophie Scholl – Die Weisse Rose* –
António Sérgio – Reception Studies.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALONGE 2008

Roberto Alonge (a c. di), *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008.

AMBROSI 2003

Paola Ambrosi (a c. di), *José Bergamín. La Sangre de Antígona*, Firenze, Alinea editrice, 2003.

BAÑULS OLLER, CRESPO ALCALÁ 2008

José Vte. Bañuls Oller, Patricia Crespo Alcalá, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Bari, Levante, 2008.

BARBERIS 2005

Mauro Barberis, *Tre versioni di Antigone. Una meta-interpretazione*, in *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, a c. di Mariangela Ripoli e Margherita Rubino, Genova, Edizioni De Ferrari, 2005, pp. 18-20.

BELARDINELLI, GRECO 2010

Anna M. Belardinelli, Giovanni Greco (a c. di), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito. Atti del Convegno Internazionale, Roma, La Sapienza, 13, 25-26 maggio 2009*, Firenze, Le Monnier, 2010.

BELTRAMETTI 2002

Anna Beltrametti, *Antigone o della questione morale. L'elaborazione tragica della sovranità democratica*, in Συγγραφή. *Materiali e appunti per lo studio della storia e della letteratura antica*, a c. di Delfino Ambaglio, Como, Edizioni New Press, 2002, pp. 33-49.

BELTRAMETTI 2013

Sofocle, *Antigone*, trad. di Anna Beltrametti per il XLIX ciclo di rappresentazioni classiche, Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, 2013.

BETTINI 2010

Maurizio Bettini, *Il fratello di Antigone. Dilemmi parenterali, survivals e regole del lutto*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito. Atti del Convegno Internazionale, Roma, La Sapienza, 13, 25-26 maggio 2009*, a c. di Anna M. Belardinelli e Giovanni Greco, Firenze, Le Monnier, 2010, pp. 109-122.

BOVATI ET AL. 2011

Pietro Bovati, Giovanni Cucci, Ottavio De Bertolis, Luciano Larivera, Francesco Occhetta, *Le ragioni di Antigone*, Assisi, Cittadella Editrice, 2011.

BREZZI 2004

Francesca Brezzi, *Antigone e la philía*, Milano, Franco Angeli Editore, 2004.

CACCIARI 2007

Massimo Cacciari (a c. di), *Sofocle. Antigone*, Torino, Einaudi, 2007.

CHIAIA 2009

Maria Chiaia, *Sulle orme di Antigone. Emancipazione femminile e laicità cristiana*, Roma, Studium, 2009.

CIANI 2000

Maria G. Ciani (a c. di), *Sofocle, Anouilh, Brecht. Antigone. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio, 2000.

DI NICOLA 2010

Giulia P. Di Nicola, *Nostalgia di Antigone*, Torino, Effatà, 2010.

DUMBACH, NEWBORN 2007

Annette Dumbach, Jud Newborn, *Sophie Scholl and the White Rose*, Oxford, Oneworld Publications, 2007 (trad. it.: *Storia di Sophie Scholl e della Rosa Bianca*, Torino, Lindau, 2008).

DUROUX, URDICIAN 2011

Rose Duroux, Stéphanie Urdician (edd.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermond-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal (PUBP), 2011.

- FISCHER-FABIAN 1987
Siegfried Fischer-Fabian, *Die Macht des Gewissens: von Sokrates bis Sophie Scholl*, München, Drömer-Knauer, 1987.
- FORNARO 2008
Sotera Fornaro (a c. di), *Rolf Hochhuth. L'Antigone di Berlino*, Pistoia, Via del Vento edizioni, 2008.
- FORNARO 2012a
Sotera Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci, 2012.
- FORNARO 2012b
Sotera Fornaro, *L'ora di Antigone dal nazismo agli anni di piombo*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2012.
- FUSILLO 2005
Massimo Fusillo, *Antigone sullo schermo*, in *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, a c. di Mariangela Ripoli e Margherita Rubino, Genova, Edizioni De Ferrari, 2005, pp. 63-73.
- GHEZZI 2003
Paolo Ghezzi, *Sophie Scholl e la Rosa Bianca*, Brescia, Morcelliana, 2003.
- GRECO 2013
Giovanni Greco (a c. di), *Sofocle. Antigone*, Milano, Universale Economica Feltrinelli, 2013.
- HANSER 1982
Richard Hanser, *Deutschland zuliebe. Leben und Sterben der Geschwister Scholl – Die Geschichte der Weissen Rose*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.
- KULDER 2002
Birte Kulder, *Die literarische Verarbeitung des Antigone-Mythos im deutschen Theater des 20 Jahrhunderts*, Hamburg, Diplomica GmbH, 2002.
- LANZA 1977
Diego Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi, 1977.
- MANCIOCCHI 2012
Marina Manciocchi, *Antigone e le trame della psiche. Mitologia e creatività in psicoterapia*, Roma, Edizioni Magi, 2012.
- MANZONI 2007
Gianenrico Manzoni (a c. di), *Sofocle. Antigone*, Brescia, Morcelliana, 2007.

MEE, FOLEY 2011

Erin B. Mee, Helene P. Foley (eds.), *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford, University Press, 2011.

MONTANI 2001

A.a. V.v., *Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann. Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di Pietro Montani*, Roma, Donzelli, 2001.

MUSSO 1988

Olimpio Musso (a c. di), *Salvador Espriu, Antigone*, Firenze, Aletheia, 1988.

PADUANO 1982

Guido Paduano (a c. di), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. I, Torino, Utet, 1982.

PADUANO 2005

Guido Paduano, *Antigone: la doppia differenza*, in *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, a c. di Mariangela Ripoli e Margherita Rubino, Genova, Edizioni De Ferrari, 2005, pp. 98-108.

PADUANO 2008

Guido Paduano, *Antigone e la democrazia ateniese*, in *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, a c. di Roberto Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, pp. 3-22.

PALLADINO 2010

Nicola Palladino (a c. di), *Salvador Espriu, Antigone*, Roma, Bonanno editore, 2010.

PARRELLA 2012

Valeria Parrella, *Antigone*, Torino, Einaudi, 2012.

PATTONI 2010

Maria P. Pattoni, *Riusi sofoclei e allegorie politiche nell'Antígona di António Sérgio de Sousa*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito. Atti del Convegno Internazionale, Roma, La Sapienza, 13, 25-26 maggio 2009*, a c. di Anna M. Belardinelli e Giovanni Greco, Firenze, Le Monnier, 2010, pp. 123-158.

PATTONI, CUCCORO 2014

António Sérgio, *Antigone*, saggio introd. di Maria P. Pattoni, trad. e note di Corrado Cuccoro, Milano, Educatt, 2014.

RIPOLI, RUBINO 2005

Mariangela Ripoli, Margherita Rubino (a c. di), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, Genova, Edizioni De Ferrari, 2005.

SALONIA 2012

Giovanni Salonia, *La grazia dell'audacia. Per una lettura gestaltica dell'Antigone*, Trapani, Il Pozzo di Giacobbe, 2012.

SCHOLL [1955] 1993²

Inge Scholl, *Die Weiße Rose, Erweiterte Neuauflage*, Frankfurt am Main, Fischer, [1955] 1993² (trad. it.: Inge Scholl, *La rosa bianca*, introd. di Tanja Piesch, trad. di Marcella Ravà e Valentina Gallegati, Castel Bolognese, Itaca, 2006).

HELENE P. FOLEY

Novelizing Greek Tragedy

Some of Aeschylus' late tragic tetralogies such as the *Oresteia* with its satyr play *Proteus* were designed to be experienced as a connected set of plays; this appears not to have been the case, at least on the same terms, with most groups of four plays produced on a single festal occasion by Sophocles and Euripides, though our lack of evidence may be misleading. Single tragedies began even in the fifth-century BCE to be selected for performance in venues across the Mediterranean and then preserved and canonized separately. The loss of the original Greek tetralogies means that modern audiences never share the experience of the plays' fifth-century audiences in this respect as in many others. The communal settings that produced day-long experiences of Greek tragedy¹ largely vanished in Western tradition, partly under the influence of Aristotle's *Poetics*, which reinforced a growing preference for the organically unified, decorous, formally 'tragic' individual play of approximately two hours in length. Nevertheless, modern directors have increasingly made a point since the 1980s of producing marathon theater events aimed at re-establishing a more monumental, communal theatrical experience².

This trend toward marathon theater performances has stimulated a revival of often-condensed pairings, trilogies, tetralogies, or even more extensive groupings of Greek tragedies by combining plays that were definitely not composed to be presented together, although these new groupings can be thematically or otherwise loosely united by their focus on a particular Greek dynasty such as the house of Atreus or Laius or on the Trojan War and its aftermath. This paper will investigate some of the motives for this trend in the specific case of Greek tragedy (in contrast, for example, to similar performances combining several Shakespeare plays or condensing epics into dramas like Peter Brook's late 1980s *Mahabharata*), and its implications for interpreting the tragedies in performance. Recombining several originally unrelated plays inevitably affects and distorts the audience's dramatic experience of the

¹ Plays from the cycle of medieval European mystery plays proved a temporary exception.

² KALB 2011.

originals but allows productions both to develop family narratives over generations and to expand more naturalistic characterization over time in a fashion that appeals to audiences attracted to contemporary literary genres such as novels or dramatic series. I shall term this tendency to combine, reinterpret, and attempt to unify several originally unrelated Greek tragedies in performance “novelizing” Greek tragedy. My emphasis in this essay will be on a limited selection of relatively recent American productions in this category that I have seen myself, although earlier new trilogies based on Greek tragedy such as Franz Grillparzer’s 1821 *The Golden Fleece* in Europe or Eugene O’Neill’s 1931 *Mourning Becomes Electra* in the U.S. had established the trend long before this date. Some well known British productions such as *The Greeks*, a cycle of ten plays adapted from Aeschylus, Sophocles, and Euripides by John Barton and Kenneth Cavander that was first performed at London’s Aldwych Theater in 1980, excerpted highlights of a large number of tragedies to focus loosely on the Trojan War and its aftermath³. This effort was followed by John Barton’s far more expansive *Tantalus* (ten plays, some not based directly on Greek originals)⁴. In this essay I shall instead focus on American productions since 1990 that combined plays involving members of the house of Atreus or Laius over several generations that had more specific and narrower thematic aims.

Particularly since the landmark production *Les Atrides* directed by Ariane Mnouchkine (1990, Cartoucherie de Vincennes, Paris), adding plays to the beginning and end of a production of the *Oresteia* has become increasingly popular in the U.S. Opening her new tetralogy with Euripides’ *Iphigenia in Aulis* (henceforth *IA*), Mnouchkine developed greater sympathy for Clytemnestra’s later murder of her husband, complicated the reception of Agamemnon’s choice to sacrifice Iphigenia in *Agamemnon*, and refocused the trilogy on female experience. The emphasis on constant change of mind by characters in Euripides’ play shaped the audience’s experience of comparable issues in Aeschylus’ version, which in isolation would have appeared more inevitable and historically or religiously driven. Moreover, as a powerful *Gesamtkunsts-werk*, replete with magnificent costumes, multiculturally-inspired music and dance, as well as an invitation to observe the actors preparing backstage before the performance began, the production swept its audience into a novel, monumental, communal, and festal experience.

Very possibly in response to Mnouchkine, several nearly contemporary American productions and new versions began with *IA* and *Ag-*

³ BARTON AND CAVANDER 1981.

⁴ BARTON 2000. *Tantalus*, revised by Colin Teevan, directed by Sir Peter and Edward Hall, premiered in Denver Performing Arts Center, Colorado in 2000-2001 and then moved to London.

amemnon, but substituted Sophocles' *Electra* for Aeschylus' *Libation Bearers* and often eliminated or shortened *Eumenides*. This choice put female experience and family psychology even more at the center of the new trilogy. Combining *Electra* and *IA* enlarged the significance and complexity of both daughters and frequently served to explore an evolving mother/daughter relationship⁵. The mother/daughter relationship of Clytemnestra and Electra in *Electra* represented in this new context a fully dramatized reversal of the powerful bond between Clytemnestra and Iphigenia in *IA*. My example here, *The Clytemnestra Project*, directed by Garland Wright at the Guthrie Theater in Minneapolis in 1992, presented *IA* with *Agamemnon* and Sophocles' *Electra* as a dramatic vehicle for Clytemnestra, played by the African-American actress Isabell Monk⁶. The trilogy aimed, in the words of the director, Garland Wright, to trace "the overall decay of a culture through the eyes of the family"⁷. Clytemnestra moved from naive, proud maternity to a primitive and highly sexualized peak of vengeful ecstasy and finally to a hollow, tormented shell of her earlier self. The production also put an unusual stress on the initially powerful marital bonds between Agamemnon and Clytemnestra, as well as on overall familial bonds among the characters that were radically disrupted over time. Agamemnon (Stephen Pelinski), paralyzed from the start with grief, first came to blows in his debate with Menelaus, but concluded the scene with an embrace of powerless pity as the two brothers recognized that they could not deflect the sacrifice. Agamemnon then collapsed in a Christ-like pose of suffering, a gesture he repeated after his affectionate first scene with Iphigenia and Clytemnestra. In her scene with Agamemnon, Clytemnestra remained puzzled over Agamemnon's behavior and refused to obey his command to depart from home with firm dignity rather than anger. Again, in her later attempt to change her husband's mind, she embraced first Iphigenia and finally Agamemnon, who drew back from her. His patriotic speech that attempted to establish justification for the sacrifice, how-

⁵ Clytemnestra's maternal relation to her daughters became a central feature of new American productions as early as Martha Graham's 1958 dance/theatre piece *Clytemnestra* (discussed in FOLEY 2005, pp. 314-316 with further bibliography). For other similar American productions contemporary to *The Clytemnestra Project*, see FOLEY 2005 and 2012.

⁶ The three different translations were by George Dimock and W. S. Merwin for *IA*, Kenneth McLeish for *Electra*, and Robert Lowell for *Agamemnon*. For mixed but generally favorable reviews, see Mike Steele, *Minneapolis Star Tribune*, June 19, 1992 and June 22, 1992; Joan Bunke, *Des Moines Register*, June 28, 1992, and Tad Simons, *Twin Cities Reader*, June 24, 1992, pp. 20, 22. David Richards, *New York Times*, August 9, 1992 offered a poorly argued attack on its feminism. See also Jim Lewis' production notebooks and the videotape of the production at the Lincoln Center Library for Performing Arts, New York. My take on the play and that of HARTIGAN 1995, pp. 76-79 differ considerably. This section represents an expanded and significantly revised version of FOLEY 2005.

⁷ LEWIS 1996, pp. 26.

ever, was delivered as the three clustered together on the stage floor; the father held his daughter in his arms, as she faced forward, looking mesmerized. Drum rolls underlined the fatal shifts in the action throughout. The chorus, in pastel yellow, pink, and beige, and wearing gold half masks, remained at a formal distance from the actors, which served to make the family's interactions more intimate. When Clytemnestra was left to sit brooding alone on stage during the final blackout, her grief seemed as much produced by the shattering of her marriage as by the death of her daughter.

The flowing woolen robes of *IA*, which put Agamemnon and Menelaus in muted greys and greens and the women and Achilles in warmer yellow, white, and orange and served to divide the powerful male leaders from the women and to underline family intimacy, disappeared in *Agamemnon*. (Achilles remained dignified and especially allied with the women's cause in this production.) Clytemnestra's growing destructiveness to and distance from her city in *Agamemnon* was visualized through the rich, red garments and extravagant jewelry that she and her entourage wore in deliberate contrast to the drab costumes and suffering half-masks of the poverty-stricken mixed chorus of older citizens. Douglas Stein's set for the trilogy located a black circle at stage center framed by a series of illuminated stones and surrounded by a huge draped cyclorama curving across the back of a thrust stage. In the second two plays a bloody stone altar was added at center stage, creating an austere, ritualized space that continually revived the sacrifice of Iphigenia in the mind of the audience⁸. The bodies of Agamemnon and Cassandra were dragged out in a net and draped on the altar. Clytemnestra's red tapestries were laid on the entire circle and then remained on the stage, so that other characters became implicated in their symbolism as the action unfolded. The mother/daughter relation remained central to the dissolving family throughout the trilogy. *Agamemnon* brought Electra and Chrysothemis on stage as silent witnesses to most of the play's significant actions, thus preparing for the *Electra* to follow.

In *Electra*, conflict continued to center on the altar, and thus on the original sacrifice as well as the metaphorical sacrifices of Agamemnon and Cassandra. The first encounter between the badly dressed and dirt smudged Electra (Jacqueline Kim) and her elegant, but highly distraught mother concluded in a physical struggle around the altar in which the chorus intervened to prevent the mother from strangling her daughter. Despite her dark clothing and her impassioned defense of her father, Electra's girlishness visibly linked her with her murdered sister.

⁸ LEWIS 1996, pp. 29, 36.

Clytemnestra's reaction to the false messenger speech about Orestes' death mixed intense fear, grief, and near hysterical relief, thus maintaining the larger theme of corrupted maternity. Reacting to Electra's agony, first the maternal chorus and then Chrysothemis and Electra embraced in intense sympathy that aimed to regenerate female bonds. After the recognition, Orestes' sword was placed on the altar and Electra embraced the altar in near darkness. She reacted to the dead body of her mother with intense withdrawal. In short, ambivalent familial emotions, especially among the women, ran high throughout, but the broader historical and religious context remained symbolically visible through the altar. As the dramaturg, Jim Lewis, put it in his published production notebooks:

The men are essentially secondary to the drama of the three plays. They come across as largely vain and out of touch with the general havoc they are causing to the community⁹.

Although this statement in my view over-simplified the stage experience, the trilogy did aim to put the action and responsibility of culturally marginalized women at the center of the trilogy and to highlight history's devastating effects on family unity. The three plays, when performed at one sitting, pointedly closed by implicating the audience in a call for female justice. Aeschylus' speech for the ghost of Clytemnestra in *Eumenides* was deployed to address both Furies and female audience members. The ghostly voice began with a call to "Awake. Women awake. What use are you asleep?" and closed with "Arise you Furies, you women—and kill my shame—| kill my shame"¹⁰. Despite this final gesture, however, the trilogy as a whole developed, in contrast to the *Oresteia*, an increasing focus on corruption of the private world, and left, as Sophocles' *Elektra* itself arguably does, many public issues unanswered. This production took considerable care to reinterpret each of the originals, both through staging and through consistent character development, in favor of creating a unified trilogy. Yet its indirect response to the feminism of the 1990s sacrificed many of the public dimensions of the original plays.

⁹ LEWIS 1996, pp. 19.

¹⁰ Kenneth Cavander's *Agamemnon and his Daughters*, directed by Molly Smith at Washington's Arena Stage Theater in 2001, like many recent productions including Cavander's (and John Barton's) own *The Greeks*, created a new tetralogy from an assortment of Greek originals: Euripides' *Iphigenia at Aulis*, Aeschylus' *Agamemnon*, an *Electra* that drew from Aeschylus, Sophocles and Euripides, and Euripides' *Iphigenia Among the Taurians*. See my review of the production in *Theater Journal* 54.1 (March 2002), pp. 143-145. *The Greek Project*, directed by Tim Ocel at Theater Emory, Atlanta, Georgia in 1996, did *Agamemnon* in combination with *Electra*. Both productions stressed the family melodrama over gender or political issues.

Several other U.S. productions at this period similarly reframed the house of Atreus story by surrounding Aeschylus' *Agamemnon* and Sophocles' *Electra* with Euripides' two Iphigenia plays or by locating Sophocles' *Electra* between Euripides' *IA* and *IT* (*Iphigenia in Tauris*). This structure "novelized" the connected plays through the Iphigenia story and provided a post-tragic conclusion through *IT*'s restoration of family bonds between Orestes and his initially embittered sister¹¹. The more limited pairing in the 1990s of the two Iphigenia plays with each other enabled a more focused version of this theme, perhaps in part because both of Euripides' originals themselves pointedly look back to Aeschylus' *Oresteia*¹². Hence my example here will be a pairing rather than a new trilogy. The director Joanne Akalaitis twice staged the two *Iphigenias*, translated by Nicholas Rudall, as a pair, first at Chicago's Court Theatre in 1997, and next in New York in 1999. The set for both plays consisted of acid yellow bleachers that initially suggested a sporting or stadium event. In *IA*, the backdrop was a changing sky. Lights lined the bottom of the bleachers to illuminate to varying degrees a green floor. These bleachers served as a vantage point for the chorus of young female spectators, with their black dresses, handbags, backpacks, and brilliantly colored umbrellas, to observe the proceedings and then descend for their well-choreographed odes. Characters could enter from the top and exit by mounting the stairs, and the female characters all used this entrance. Only male characters entered from wings/the lower world of the play, although the bleachers were used, for example, for a post-agonistic smoke between the brothers Menelaus (Eddy Saad) and Agamemnon (Jack Willis). Since the female characters, like the chorus, preserved a more formal mode of dress that underlined their expectations for a wedding, with Iphigenia (Anne Dudek) in stark white and Clytemnestra (Ora Jones) in a regal red coat dress, heels, and a purple scarf, the play became a spectacle in which the elegant but unwitting and straightforward women observed and became trapped in an absurd, deadly, and sometimes laughable male war game.

The informality of the male costumes (long coats, shirt sleeves and pants) were more exaggerated in the New York production. Achilles (Taylor Price), for example, originally wore black with shin and elbow

¹¹ For example, Ellen McLaughlin's *Iphigenia and Other Daughters* (MCLAUGHLIN 2005) framed a version of Sophocles' *Elektra* with parts of the two *Iphigenias*. The play premiered in 1995 at Classic Stage Company in New York and has received numerous re-performances on both university and professional stages (see «Appendix A» in FOLEY 2012 and my review, *Didaskalia* 2, February-March 1995.)

¹² In 1991, the African-American director Tazewell Thomson also presented the two *Iphigenias* with the Huntington Theater Company at the Boston University Theater. The production received decidedly mixed reviews (see «Appendix D» in FOLEY 2012).

guards, boots, and dark grey shoulder pads; his head was shaved and he brandished a silvery mallet. In the New York production the costume was less muted and considerably more reminiscent of the hockey rink, while the thoroughly camp Menelaus had brilliant reddish green hair. Although the Chicago production delineated a largely horrific spectacle, in which male players were agonized by their roles in the deadly game, the second version became more heavily ironic and more distanced. The powerful final moment, where Agamemnon, wearing blood-red gloves and an apron after Iphigenia's sacrifice, approached a skeptical Clytemnestra while a ghostly Iphigenia hovered above, nevertheless formed a vivid climax.

In *IT*, the bleachers became the steps leading up to the door of a corrugated screen representing the Taurian temple of Artemis, now stained with blood that the chorus of Greek captives, dressed scantily in red and orange costumes and plastic caps, was busily engaged in washing off in the opening scene to the beat of rock music. Photos of victims sacrificed to Artemis were impaled on stakes at the side. The play opened with Iphigenia washing off sacrificial blood in a shallow pool at stage front; the same pool was then used for the reunion between the siblings as they embraced in the still reddened water. Dressed in black and wearing dark eye make-up and bracelets, Iphigenia had become hardened and matured by her experience; she made frequent use of stage mikes to lament, dramatize, and question her story in monologues, as did Orestes and some chorus members at later points. Orestes, in a green suit, suspenders, and bare chest marked with bruises, stuttered and writhed in madness until he was calmed by a kiss on the lips from Pylades (one of several).

Following the damaged siblings' recognition, however, the Greek characters gradually rebonded as they plotted to outwit the brightly dressed, stupid, barbarian Thoas, who was characterized by a heavy urban accent and rustic assistants. Iphigenia, Orestes, and Pylades abandoned the mike and supplicated the reluctant chorus, who eventually took off their caps and washed their reddened bodies. Athena then appropriated the mike from the human characters for her final pronouncements from stage right. Recognizable as the Clytemnestra of the first play, but now dressed in a strapless black evening gown, the goddess represented a symbolic reconciliation with the maternal powers of the murdered queen and her Furies. Orestes and Iphigenia appeared above at the temple door as the chorus, whose liberation Athena had also promised, sang a final song. This production pointedly undercut the 'romance' elements of *IT*'s plot, in favor of stressing the corrupting effects of their experience on the characters, including the chorus, whose

fury-like hostile energy was finally transformed into sympathy. The mikes served to create a tension between self-conscious meditations on myth/the irrevocable past and the more realistic/humane action. Well received in Chicago, *The Iphigenia Cycle* got a very mixed reception in New York¹³ as a pre- and post-Vietnam play that aimed tentatively to move past a legacy of post-traumatic stress and social disunity.

My third example of a new Oresteian trilogy also had, as highly varied reviews attested, difficulty sustaining its complex agenda. In spring 2009 New York's Classic Stage Company produced three now published translations of Aeschylus' *Agamemnon*, Sophocles' *Elektra*, and Euripides' *Orestes* by the Classics scholar and poet Anne Carson. The title, *An Oresteia*, was meant to establish a long-term focus on the figure of Orestes that emerges most strongly in the final play. The first two plays were linked through direction by Brian Kulick and Gisela Cardenas, but the last, directed by Paul Lazar with choreography by Annie-B Parson, developed a different style. Despite the change of directors, the same actors (with the exception of Aegisthus) took the same parts throughout, which created an artificial psychological continuity for the characters despite a radical shift in directing styles and plays. As artistic director of the theater, Brian Kulick wanted to move from a play written during the growth of Athens' post-Persian war empire (Aeschylus' play of 458BCE) through to Athens' late-fifth-century 'decadence' and cultural disarray in 408BCE. Unlike Aeschylus' *Oresteia*, this new trilogy pointedly projected no real end to the cycle of revenge and perverted justice that plagued the house of Atreus. A number of factors disrupted the trilogy's stated agenda. First, the free verse translations, which shifted frequently from higher level diction that could include new Aeschylean-style compounds ('dayvisible' or 'dreamvisible') and some choral rhyme to colloquial, idiom-rich one-liners, tended to prefigure the transition to 'decadence'/a later time from the start. For example, the *Agamemnon* chorus says to Agamemnon: "Now I have to admit when you sent an army after Helen | I wrote you off as a loose canon". Elektra in *Elektra* insists in similar style to Clytemnestra: "You're some sort of punishment cage locked around my life".

Constant shifts in dramatic style also produced an effect described by one critic as "rather like changing television channels, lurching from

¹³ Peter Marks, *New York Times*, January 26, 1999; Les Gutman, <http://www.curtainup.com/iphigeni.html>; Michael Feingold, *Village Voice*, January 27-February 2, 1999; Nancy Hass, *New York Times*, January 24, 1999; John Simon, *New York Magazine*, nymag.com/mymetro/arts/theater/reviews/220/ (November 5, 2007). A video of the Chicago production is available at the Lincoln Center Library for the Performing Arts. My discussion is based on viewing both the Chicago and New York productions.

one tone to another without warning"¹⁴. In *Agamemnon*, spurts of red liquid ran down the walls of the house of Atreus, a two-story plywood structure with numerous panels that opened and closed. The chorus represented a group of older male household servants and three young laundresses assigned to clean it up in a somewhat ritualized style. The laundresses mimed the abduction of Helen and the sacrifice of Iphigenia using white dresses. Clytemnestra, wearing a low-cut, blood-red dress, accompanied her long opening beacon speech to the chorus by stringing a red ribbon from hook to hook on the upper level of the stage. After this formal, more mythically-oriented opening, however, the play modernized and humanized quickly. The malevolent, melodramatic Clytemnestra (Stephanie Roth Haberle) did a lot of overwrought pacing and screaming; Agamemnon (Steve Mellor) arrived in a military uniform replete with sunglasses (a costume by now-clichéd due to earlier New York productions of *Agamemnon*); Aegisthus (Craig Baldwin) threatened the chorus with pistols and crudely humped the body of Agamemnon; and an openly hysterical Cassandra (Doan Ly) underwent waterboarding.

The chorus for *Elektra* began as detached sophisticated sunbathers at a stage pool, but later changed to formal ball goers at the palace; these choices left them little motive to respond to Elektra (their main role in Sophocles' original). A relentlessly rebellious, teenage Elektra (Annika Boras), by contrast, sported cowboy boots. Her scenes with Chrysothemis (Michi Barall), and her lament over the urn supposedly containing her brother's ashes, however, developed much stronger emotional engagement. The naturalistic tone established in these sibling scenes was picked up as well by a vulnerable Orestes (Mickey Solis). If anything, the tone of *Elektra*'s later scenes seemed to belong to an earlier era than the collapsing, violent world of *Agamemnon*, while the distanced chorus remained located in a separate environment.

The last play, *Orestes*, had, like Euripides' play itself, a more consistent, tragic-comic, even antic tone. Menelaus, entirely the politician, entered with a dance and played psychiatrist to his now demented nephew. Elektra was deliberately paired with a small, earnest (female) Pyllades (Jess Barbagallo). The Phrygian slave's speech became a nightclub routine that included playing old phonograph records; it was joined by a chorus of two dressed in folk costumes, who otherwise sat at a desk speaking into microphones or doing needlepoint. At one suddenly lyrical moment this chorus, contemplating human fate, sang a lament while crumpling and ripping paper to shreds. Given Euripides' bizarre

¹⁴ David Barbour, www.lightingandsoundamerica.com/news/story.asp?ID=P13CAX.

monody, the Phrygian slave's colloquial lines, such as "Where I come from people say bad shit happening | when they mean death", seemed less incongruous than in the earlier plays. David Neumann, the Phrygian slave, also cross-dressed as Helen, while Apollo (Eric Dyer) swung in on a trapeze to sort out the play's concluding failure to resolve its conflicts. The chorus' comment, "The weirdness goes on. It just goes on", was apt for at least this play's conclusion.

An *Oresteia*'s ambitious effort to combine provocative new translations of a pointedly artificial trilogy with a fluid, mixed avant-garde and naturalistic production in the end eluded theatrical control as a whole, although the final play in many respects captured (though not for many critics, who often preferred to first two plays) the radical experiment of Euripides' original¹⁵. Unlike single productions of the original plays, which have often been exploited to address political discord, the dangers of a dysfunctional ruling family, or an evolution toward democracy, this adventurous trilogy lost its thematic grip by over-complicating it.

Most productions that combined two or three of Sophocles' Oedipus plays have by contrast maintained a more legible focus on questions of leadership¹⁶. A number have effectively contrasted Oedipus' energetic but finally flawed leadership in *Oedipus Tryannus* with Creon's faster move to tyranny and alienation from his city in *Antigone*. When *Oedipus at Colonus* (*OC*) is added to bridge the two plays, *Antigone*'s role in the family drama expands and becomes climactic. My last example, Michael Kahn's three hour version of the Theban trilogy, translated by Nicholas Rudall and performed with an all African-American cast at The Shakespeare Theatre in Washington before and after September 11, 2001 and two years later at the Herodes Atticus theater in Athens, set the trilogy in an 'Africa of the Imagination'¹⁷. Kahn's trilogy aimed to explore the relation between divine and human law. In his view, *OT* deals with violated divine law, *OC* with redemption through divine forces, and *Antigone* with an heroic upholding of divine against human law. Kahn turned to Africa for a legible ritual setting, color, and movement that could "be a counterweight to the formalism and austerity that has been associated with ancient Greek drama"¹⁸. Music (composed by

¹⁵ Garry Wills, *New York Review of Books*, May 14, 2009; Claudia La Rocco, *New York Times*, May 4, 2009; Judd Hollander, *The Epoch Times*, April 2, 2009, Sam Thielman, *Variety.com*, April 1, 2009, Dan Kois and Scott Brown, <http://nymag.com/arts/theater/reviews/55815/#print>; Reese Thompson, www.offoffoff.com/theater/2009/an_oresteia.php; Alexis Soloski, *Village Voice*, April 8, 2009; Dan Bacalzo, www.theatermania.com/new-york-city-theater/reviews/04-2009/an-oresteia_18355.html.

¹⁶ FOLEY 2012, esp. pp. 175-179.

¹⁷ A videotape of the performance is available in the Washington Area Performing Arts Archive, www.wapava.org.

¹⁸ Program note.

Baikida Carroll) played on native instruments to incantatory choral chants and choreography (by Marlies Yearby) were inspired by Zimbabwean traditions¹⁹. Costumes (by Toni-Leslie Jones) of leather, raw silk, and black, brown and gold fabrics were suggested by but imitated no particular tribal clothing and became generally less rich and more muted over time. The set (by Charles McClennahan) reflected elements of Dogon (West African) architecture. The fourteen-foot earth-toned walls were wattle and daub, the floors a pattern of color shifting with the lights. In the first and last play, huge central golden doors marked the palace entrance and long nets marked with tribal symbols hung at each side creating several entrances. Musicians played behind screens on either side of the palace entrance. In *OC*, by contrast, the central entrance was covered until the space opened for Oedipus' exit to the sacred grove of the Furies; large beams called torons, on which the chorus at times perched, stuck out from walls. In *OC* six fourteen-foot sirige masks hung in front of the now partially visible musicians to create the sacred space of Colonus. When the torons were removed for *Antigone* light came through the holes, suggesting both divine light entering a secular space and perhaps a war torn city.

The tone of the three plays shifted to underline the major themes and transitions. *OT* staged the warmly physical first Jocasta-Oedipus scene without the chorus, thus setting community apart from family in preparation for the later plays. *OC* presented a remote world; the dance movements were similar but slower, more reverent; the chorus embraced Oedipus and his loving daughters actively. The more modern, troubled world of *Antigone* was fast paced. *Antigone's* last scene with the chorus was partly cut, as was the speech about Eurydice's death and several odes, thus producing by the end a distant and decidedly less reverential relation between rulers and people. The bonds between *Antigone* and *Ismene*, which began with their appearance as children in *OT* and developed increasingly intensity, were particularly sisterly. *OT* concluded with the blind Oedipus' exit to the palace holding his sobbing children's hands, despite Creon's attempt to intervene, thus emphasizing the later plays' focus on more pious and traditional familial bonds. Oedipus' autonomous departure to the sacred grove followed by the daughters echoed this first exit. Creon (Michael Genet) was more attractive as an unambitious leader than Oedipus in *OT*, but his increasingly tyrannical behavior in the last play was heightened by his specious address to the blind Oedipus (Avery Brooks) from behind

¹⁹ For a detailed discussion, including Shona dance and masks, see Deryl Davis, *Stage*, January 2002.

in *OC* and his dialogues with an exceptionally reasonable, appealing, and wronged Antigone (Cynthia Martells) and Haemon. This emphasis together with the cuts made Antigone's act align more clearly and conclusively with unseen divine forces than a fuller version, which would have focused more on Creon's suffering rather than his speedy collapse. In the final scene, the actress playing Jocasta (Patronia Paley) appeared as Eurydice to the former Oedipus' messenger; her exit to the palace clearly recalled Jocasta's exit in *OT*.

The again mixed reviews of the trilogy found the African setting, however spectacular, to be too opaque. The choruses, especially when cut or transposed, proved not always easy to understand or interpret. A stress on formal and thematic symmetries and a strong dramatic arc that culminated with Antigone's heroic and transcendent departure proved unappealing to critics who would have preferred a more emotional and naturalistic performance, despite their admiration for the vocal textures of the actors²⁰. Regardless of the production's pointed effort to create unity for the new trilogy, then, the theme and African setting proved too remote and abstract for much of its audience, perhaps because it indirectly suggested that these plays could no longer reflect contemporary American experience.

In his recent book *Great Lengths* Jonathan Kalb proposes some reasons for the development of a broader late twentieth-century interest in marathon theater performances: the international growth of theater festivals, especially during the more leisurely summer period; the attraction to Wagnerian-style myth-based monumental epics in many genres of fiction and film; a growing interest in creating at least a temporary community through live performance that requires considerable commitment and a different kind of sustained attention from the theater audience; deliberate rejection of the Aristotelian-style 'well-made', unified play with a single action. The novelization of Greek tragedy is probably motivated by some of the same concerns that Kalb identifies. My own experience with audience talk-backs after

²⁰ J. Wynn Rousuck, *The Baltimore Sun*, September 5, 2001 disliked the greater reliance on synthesized Western music in *Antigone*, which jarred with the African instrumentation, and Avery Brooks's "distractingly busy" use of gesture and movement as Oedipus; like most critics she praised Cynthia Martells' principled, vibrant Antigone. Bob Mondello, *Washington City Paper*, September 13, 2001, 21.36, p. 42, found Rudall's translation unpoetic, the non-naturalistic acting unobtrusive, and the use of African tradition arresting but unfamiliar and puzzling, but responded positively to the trilogy's dramatic arc. Nelson Pressely, *The Washington Post*, thought the acting lucid but too "uniform in its stateliness", the score stiff, the dancers too unrehearsed and illegible, the result of a production overly driven by ritual until the more potent *Antigone*. (<http://mason.gmu.edu/~egero/Resources/PostOedipusReview.html>) See also Derek Gatopoulos, *The Washington Times*, September 11, 2003, Paul Harnes, *Variety*, October 8, 2001, and the Shakespeare Theater website on the production in Athens.

both *Tantalus* and *An Oresteia* does confirm that people attend these productions partly because they respond to the challenge of a longer theatrical experience and partly because they are often invited to engage in dialogue both during and after the plays. Sean Graney's *These Seven Sicknesses* (2012, first at The Hypokrites Theater in Chicago and then at The Flea Theater New York), which attempted to incorporate a new version of all of Sophocles' seven extant tragedies into a condensed five-hour festal theatrical event, was particularly successful with audiences from this perspective because the actors engaged in dialogue with them both before and during the production. Dinner, drinks, and dessert were offered to the eighty-member audience by a youthful cast (the resident company The Bats) eager to engage before the play and during intermissions and to encourage audience members to discuss the production and its "sickness" theme among themselves²¹.

Yet these 'marathon' versions of Greek tragedy can also involve, as others do not, an artificial return to recreating a tragic trilogy or tetralogy on a more Aeschylean model that inevitably reinterprets/distorts the original precisely through the very means, like pointedly psychologized characterization or a new thematic emphasis, that gives the new version coherence (the character of Aeschylus' Clytemnestra, however, arguably plays a major role in giving the *Oresteia* some coherence of this kind). American audiences, who tend to be familiar with Greek mythology as much through learning whole family sagas in school as through reading of the original plays, may be especially receptive to a narrative evolving over several generations that these new versions create. Like juicy, melodramatic television series, the tragedies can bring highborn families low, prolong scandal or emotional distress, or highlight repeated, often inherited violence in a manner now more explicit than the originals that is partially countered by the plays' illustrious pedigree, historical distance, and remaining poetry and lyricism. Extended naturalistic characterization can also counter the plays' sometimes alienating (for a modern audience) rhetorical speeches. Refocusing the dramatic experience through female characters even more than or differently from the originals feeds into Greek tragedy's American reputation as a vehicle for actresses and indirectly addresses the radically changing role of women in the post-1980s period.

²¹ *These Seven Sicknesses* had an extended run at New York's Flea Theater directed by Sylvanus Iskander after its premiere in Chicago. Reviews of this popular but uneven production were largely positive (Catherine Rampell, *New York Times*, February 3, 2012, Andy Probst, *theatremania.com*, January 29, 2012, Alexis Soloski, *Village Voice*, February 1, 2012, Helen Shaw, *Time Out*, January 31, 2012, David A Rosenberg, *Backstage.com*, January 29, 2012). The 2000 *Tantalus* also included meals that were shared among audience members as well as dialogue at the conclusion.

Moreover, Eugene O'Neill influentially argued concerning his heavily psychologized dysfunctional family in *Mourning Becomes Electra* that "man's struggle used to be with the gods, but now it is with himself, his own past"²². These new trilogies often echo O'Neill's position, yet by locating the dramatic struggle on the more specifically human/sometimes historical/sometimes more private level, they logically favor a performance that refuses a tighter 'Aristotelian' unity and recognition/resolution that feels out-of-reach in the contemporary world. This is the case even when productions conclude with Euripides' *IT* in order to offer a more private form of closure than the *Oresteia* aimed to provide. Iphigenia's role in Akalaitis' *IT* as self-conscious witness and preserver of cultural memory in an alien environment served as a constant reminder of this version's artifice; yet her re-bonding with Orestes and the chorus used a more naturalistic style to bring the play's world closer to that of the audience. The tendency to reduce or even eliminate the role of the gods altogether, as did *These Seven Sicknesses*, also serves a similar purpose. To the degree that momentum and thematic unity is maintained in these new versions, it is visibly developed, as I have argued here, through staging that aims to erase the inconsistencies among these previously unrelated plays. These well-attended if controversial productions contrive to remind their audiences that Greek dramas were in fact parts of marathons that could extend not only over a single day but – imaginatively – through the plays of tragedians that responded self-consciously to those of earlier poets. In this respect, staging Euripides' *IA*, *IT*, or *Orestes* directly after Aeschylus' *Oresteia* would paradoxically not be entirely untrue to ancient tradition.

²² Quoted in CARGILL *ET AL.* 1961, p. 111.

NOVELIZING GREEK TRAGEDY



Avery Brooks as Oedipus with Aleah Windham as Young Ismene and Mercedez Tashamba Mitchell as Young Antigone. From *The Oedipus Plays* directed by Michael Kahn at the Shakespeare Theatre in Washington, DC, 2001. Photo by Carol Rosegg. Courtesy of the Shakespeare Theatre Company.



Cynthia Martells as Antigone. From *The Oedipus Plays* directed by Michael Kahn at the Shakespeare Theatre in Washington, DC, 2001. Photo by Carol Rosegg. Courtesy of the Shakespeare Theatre Company.

ABSTRACT

This article examines the way that twentieth-century directors have “novelized” Greek tragedy by combining, reinterpreting, and attempting to unify in production a group of tragedies that were not originally performed as a trilogy in Antiquity. Although this trend represents an international phenomenon, the article will examine critically recent examples of U.S. productions that performed plays about the house of Atreus and the house of Laius in various combinations. Marathon theater productions have become increasingly appealing to theater audiences since the 1980s. Combining various Greek tragedies can permit viewing extended family narratives or cultural issues over several generations, psychologizing and naturalizing characters, and shifting the gender focus of the originals. It also invites theater audiences to engage in a modern version of an ancient theatrical festival.



KEYWORDS

Marathon theater – Greek tragedy – Reception – Novelization – Aeschylus – Sophocles – Euripides – Electra – Orestes – Iphigenia – Clytemnestra – Agamemnon – Oedipus – Antigone – Translation



BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

BARTON, CAVANDER 1981

John Barton, Kenneth Cavander, *Ten Greek Plays Given as a Trilogy*, London, Heinemann, 1981.

BARTON 2000

John Barton, *Tantalus, an Ancient Myth for a New Millennium*, London, Oberon Books, 2000.

CARGILL, FAGIN, FISHER 1961

Oscar Cargill, Nathan B. Fagin, William J. Fisher, *O'Neill and his Plays: Four Decades of Criticism*, New York, New York University Press, 1961.

CARSON 2009

Anne Carson, *An Oresteia: Agamemnon by Aiskhylos; Elektra by Sophokles; Orestes by Euripides*, translated by Anne Carson, New York, Faber & Faber, 2009.

FOLEY 2005

Helene P. Foley, *The Millennium Project: Agamemnon in the US*, in Fiona Macintosh, Pantelis Michelakis, Edith Hall, Oliver Taplin (eds.), *Agamem-*

NOVELIZING GREEK TRAGEDY

non in Performance: 458BC to AD 2004, Oxford, Clarendon Press, 2005, pp. 307-342.

FOLEY 2012

Helene P. Foley, *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2012.

HARTIGAN 1995

Karelisa V. Hartigan, *Greek Tragedy on the American Stage: Ancient Drama in the Commercial Theater, 1882-1994*, Westport, Connecticut and London, Greenwood Press, 1995.

LEWIS 1996

James Lewis, *The Clytemnestra Project at the Guthrie Theater*, in Mark Bly (ed.), *Production Notebooks: Theater in Process*, New York, Theatre Communications Group, 1996, pp. 1-62.

KALB 2011

Jonathan Kalb, *Seven Works of Marathon Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2011.

MCLAUGHLIN 2005

Ellen McLaughlin, *The Greek Plays*, New York, Theatre Communications Group, 2005.

KIARA PIPINO

Classic Theatre and Musical Theatre: connections and adaptations

Although it would be possible to trace it back to European roots, Musical Theatre can be considered the one truly American theatre genre.

Its “formula” proved to be highly popular from the very start, when *The Black Crook*¹, the first musical to name itself as such, opened on Broadway on September 12, 1866. The show ran non stop for 479 nights packing the 3,200 seat Niblo’s Garden Theatre on Broadway. From that time onwards, musicals have become Broadway most successful, rewarding and profitable business.

During the 20th century in particular, the American most famous artists and musicians contributed to the growth of the field. Names like Cole Porter, Richard Rodgers, Irving Berlin, George and Ira Gerswhin, Leonard Bernstein, Oscar Hammerstein II, Stephen Sondheim created some of the most unforgettable theatrical masterpieces, most of which were soon to conquer the big screen and wider audiences.

What was and still remains the key to this huge success?

Originally, musicals mostly conveyed entertainment through live music, dance and some comedy or romance with very little space for education. That is to say that a great deal of attention was devoted to *melos* and *opsis*, some to *mythos* and *ethos* and not quite as much to *catharsis*.

Plots were linear and had characters who could be immediately identified with of the protagonist (the hero) or the antagonist (the villain). Until late in the 20th century, books and librettos ran in parallel directions while the score and specifically musical numbers awkwardly interrupted the narration, but since there was no attempt of *mimesis* or of deep psychological insight, that was not perceived as a negative connotation. Critics mostly focused on the actors’ potentials and on single musical numbers rather than on the whole narration.

The genre was so successful that producers were always looking for new material to put up new shows and this brought musicians to focus more on musical themes, or songs, rather than on a consistent soundtrack.

¹ *The Black Crook*, music by George Bickwell, book by Charles M. Barras, lyrics by Theodore Kennick.

On the other hand, adaptations became popular, since it was in a way easier to work on existing and already well known material rather than to create new stories and plots. Some of the most acclaimed musicals are adaptations, examples include *The Sound of Music*, *The Two Gentlemen of Verona*, *Kiss me Kate*, *The Wizard of Oz*, *Oliver!*, *The Boys from Syracuse*, *Fiddler on The Roof*, *Gigi*, *The King and I* just to mention a few.

In this paper I intend to analyze the connections between Greek and Roman classics and Musical Theatre.

Classics have always been an incredible source of inspiration for playwrights and musicians and classic plays lent plots, characters and themes to later masterpieces in all fields. Musical theatre makes no exception to this, with a few adaptations of Greek (and Roman) plays and the utilization of classic myths and themes for the development of new original material.

I will start with a focus on the musical adaptation of *The Frogs*, by Aristophanes, written by Stephen Sondheim and Burt Shevelove in 1974 and later on revised in 2004 by the same Sondheim with the participation of Nathan Lane for its Off Broadway debut.

Later, I will approach *Lysistrata Jones*, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, *Gospel at Colonus* and *Marie Christine*.



*The Frogs*²

Stephen Sondheim³ approached *The Frogs* in 1974, when he was enlisted by Burt Shavelove, an instructor at Yale School of Drama, who had originally translated and produced the play in 1941. The plot mirrors Aristophanes' one, although the dialogue and of course most of the jokes are updated for the American audience and some space is left for actors' improv, which is not uncommon for Aristophanes works.

In the American adaptation the contest in Hades is between George Bernard Shaw and William Shakespeare (and not between Aeschylus and Euripides). The Bard wins. The idea that it is important "to take a great writer back (to the world of the living) to inspire mankind, to help the world regain its sanity"⁴ stays alive in Aristophanes and in Sondheim.

² Stephen Sondheim, *The Frogs* (Sondheim, Stage, Complete). Broude Brothers Limited, n.d. Stephen Sondheim, Burt Shevelove, Nathan Lane, Peter E. Jones and Aristophanes, *The Frogs: A Comedy Written in 405 BC by Aristophanes*, Van Nuys, CA: Rilting Music, 2011. Musical score.

³ Stephen Sondheim, born March 22, 1930, winner of an Academy Award, eight Tony Awards including the Special Tony Award for Lifetime Achievement, a Grammy Award and a Pulitzer Prize. He is the author of over thirty musicals including *West Side Story* (lyrics), *Sweeney Todd* (music and lyrics), *Into the Woods* (music and lyrics), *Assassins* (music and lyrics), *Gypsy* (lyrics), *Sunday in the Park with George* (music and lyrics).

⁴ Dionysus in *The Frogs*, 2004; revival.

The new musical was originally nothing more than a 90 minute divertissement with no intermission and with a cast of 68 actors and a full orchestra, staged by the pool at Yale, with beautiful choreographies of water dancers. The cast included in the chorus some of the promising students of the School of Drama, like Sigourney Weaver, Meryl Streep and Christopher Durang. Although it only ran for eight performances, the show was successful to the point that it had to be further adapted for “dry” stages.

Later on Sondheim and Nathan Lane revised both the score and the libretto for the Off Broadway debut in 2004. About the revival, Lane said:

After September 11 [...] I started to think, there is something in this piece right now. [...] There is something idealistic about the notion if someone believing that the arts can make a difference. [...] I found it moving, in light of what was going on in the world⁵.

The revival opened in on July 22, 2004, starring Nathan Lane as Dionysus, and ran for 92 times. Most of the rewriting aimed at bringing the one act musical to its current full length.

The project was challenging because the plot was linear and the additions consisted in jokes and comedic dialogues and relied on the spectacle rather than on the content. Politics and the Bush administration helped fueling the creativity of the writers so that it piled “on enough jokey clichés they take on a delirious momentum”⁶.

A lot of attention was devoted to the contest between the two playwrights in Hades, where in Aristophanes it mostly consisted in a “battle of quotes” taken from the plays Aeschylus and Euripides had written. In Sondheim the contest is more of a “Q&A” between Shaw, Shakespeare and Dionysus on universal matters such as love and death. This part is also the one that has more acting and less music as it is clear with the song *The Contest*, which is the shortest one of the entire musical and underlines the last round of answers (about death) from the two contestants in a sort of a staccato style.

Score additions created vamps and repeated themes over and over again. Despite the show scored a few full houses, it closed sooner than expected with mixed criticism.

Sondheim mostly focused on the comic mechanisms of the play and on its irreverent nature, emphasizing slapstick lines and quick jokes, with a few hints and quotes of other famous musicals (from *West Side Story*, *My Fair Lady*). He relied on the dynamic rhythms and tight tempos

⁵ Nathan Lane, *A Leap of Faith in Lincoln Center Theatre Review. The Frogs*, 38, 2004.

⁶ Ben Brantley, *Gods, Greeks and Ancient Shtick*, in *The New York Times*, July 23, 2004.

while mingling – or underlining – music with dialogue. It seemed to recall a technique from *My Fair Lady*, where the character of Mr. Higgins would only sing in “parlato” style, since Rex Harrison, who had been cast for the show by the producers long before the score was ready, had told the composer, Frederick Loewe, that he could only sing three notes.

The final version of the revival of *The Frogs*, opening in 2004, featured nineteen songs plus the underscoring.

Some of the musical numbers in *The Frogs* immediately became hits, like *Invocations and Instructions* (to the audience), where the actors instruct the audience about what they should or should not do during the show in order not to “throw the actors off”. With a great deal of wit, the actors list a whole number of bad theatre behaviors that any actor resents, like coughing, farting and, of course, keeping the cell phone on. They do demand “lots of applause when there’s a pause”.

Other musical numbers, like *Dress Big*, allow the actors to play with masks and costumes and create simple comedic mechanisms thus following the true nature of Greek comedies and satirical plays, whereas it is possible to get a flair of big musical numbers in the song *The Frogs*, a rather long ensemble piece where the dynamics of the music well balances vocal differences – with sopranos, altos, tenors and baritones – instrumental extravaganza and bits of dialogue. A romantic tune could not be missing, so there it comes *Ariadne*, where Dionysus recalls the beauty of his beloved mortal wife, who had died long before. One of the funniest songs is *Hades*, where Pluto describes the beauty of hell and how sooner or later everyone “goes to hell, which is fun and warm”.

The song plays along the oxymoron rowing against expectations, for both the choice of the lyrics and of the score: it is an up beat, with a taste of *Jesus Christ Superstar’s Herods’song*.

The final songs of the musical, *Hymn to Dionysus* and *Final instructions to the audience*, are the ones where Dionysus delivers – quite similarly to the Greek original – the message of the play to the audience: “Don’t sit there while Athens falls apart” he says, but “shake your ass” because even if it sounds “too crass” it is time to “do something more than just deploring” as “we must participate” into the matters of the world and “take charge of the world before it’s gone as we know it”. The hint to the Bush administration is obvious, but in order to clear any doubts, at the very top of the show the actors introduce the story saying that “time is present” and “place Ancient Greece” (in *Invitations and Instructions to the audience*).

In conclusion, *The Frogs* is overall a very good piece of entertainment that manages to channel Aristophanes’ wit and comic mastery within a new, rich and powerful structure. Stephen Sondheim is probably one

of the few theatre artists who can afford “having fun” with existing and “sacred” material adding some unique extra value to it.



*Lysistrata Jones*⁷

Another Aristophanes’ play to have recently been adapted into a musical is *Lysistrata*. *Lysistrata Jones* originated at the Dallas Theater Center with successful reviews and was taken to Broadway for a limited run in December 2011. The book, by Douglas Carter Beane (also the author of the book for *Sister Act* and *Xanadu*) is a very loose adaptation of the Greek comedy and it is set in contemporary America. Previous records of a musical adaptation of *Lysistrata* date back December 1925 (music by Gliere and book adaptation by Smolin).

The plot sees the title character being inspired by Aristophanes’ story and utilizing it in order to get the basketball team of her college to finally win a game. The players would have their cheerleader girlfriends denying having sex with them until they had come up with a winning strategy. As far as the music is concerned, composer Lewis Flinn says:

I wanted to write strong melodies and pop hooks yet have the ability to carry a lot of emotional weight. [...] It is a pop influenced score with roots in musical theatre form. Gershwin meets Gaga. High energy performances and a rock concert vibe.⁸

It is clear that what was kept of the Greek classic was mainly the comical structure and the initial event, while it was mostly deprived of its social and political content. In a world of athletes and cheerleaders, war and family cannot pretend to strike that much of a chord.

Yet, it would be untrue to label this contemporary adaptation as completely futile. The intent of Mr. Beane was to give “gently at the apathy of a generation that feels it was born to lose”⁹.

From a production stand point, the show was a complete disaster and it really embodies on of the ongoing Broadway trends: no matter how good the reviews are, the box office would only move if the cast features a star. Therefore, recent productions such as *How to Succeed in Business Without Really Trying*, featuring Daniel Radcliff, and *Evita*, with Ricky Martin, generate profit despite harsh criticism.

⁷ Lewis B. Flinn, and Douglas C. Beane, *Lysistrata Jones: Original Broadway Cast Recording*, Broadway Records, 2012. Sound recording.

⁸ http://www.lysistratajones.com/files/8913/2560/5854/Lysistrata_Study_Guide_FINAL.pdf

⁹ Ben Brantley: “Yes, even sexting is off limits”, *The New York Times*, December 15, 2011.

Lysistrata Jones was conceived to play along the success and fame of a Greek comedy and on the eternally contemporary interest in sex while focusing on a fairly small and young cast (of a total of twelve, most of which at their Broadway debut). The program of the show featured a great deal of useful information for teachers and students, making it clear the production was banking on its educational element and winking at student audiences. This would have probably worked incredibly well for a Rep Production, as it did indeed work in Dallas. Unfortunately Broadway follows different rules.

<i>Lysistrata</i>	<i>Lysistrata Jones</i>
The War	The Curse: 30 years without winning a game
Lysistrata/Women of Athens	Cheerleaders
Chorus	<i>Hetaira</i> and the ensemble
City of Athens	Athens University

Table 1. Differences between Aristophanes' *Lysistrata* and *Lysistrata Jones*.



*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*¹⁰

More fortune had *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (music and lyrics by Stephen Sondheim, book by Burt Shevelove and Larry Gelbart). This show was created by the same creative team that will soon after work on *The Frogs*. In this case, they were inspired by the farces of Plautus, namely *Pseudolus*, *Manechnmi* and *Miles Gloriosus*.

Like in Plautus's *Pseudolus*, in Sondheim's *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* the lead character is a stock character: the clever slave. There are also a few parallels in the plot line: Pseudolus has to find a way to help a couple getting together despite previously made plans. Other similarities include other two characters: the lover – Calidorus in Plautus, Hero in Sondheim – and the courtesan – Phoenicium in Plautus, Phillia in Sondheim.

From *Manechnmi* Sondheim borrowed the story of the two twins who had been divided at birth and who get reunited in the end. In *Manechnmi* there is a clever servant as well, Messino, who shares with Sondheim's Hysterium quite a few characteristics.

Finally, *Miles Gloriosus* introduces the character of the proud and vain warrior, who believes that every woman has to be in love with him,

¹⁰ Stephen Sondheim, Burt Shevelove, Larry Gelbart, and Titus M. Plautus, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, New York, Applause Theatre Book Publishers, 1991.

which is also somehow what happens in *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*.

Similarities between Plautus' comedies and Sondheim's show are even more numerous if attention is paid to the lyrics of the songs. For example, at the beginning of the play in *Manacchi* one character explains how to keep a slave from wanting to leave:

The best way to do it is with food and drink. I'll guarantee he'll never run away then. Food is a marvelously effective kind of straight jacket.

In *A Funny Thing*, Pseudolus sings:

I have a roof, three meals a day, and I don't have to pay a thing [...] ¹¹.

There is no chorus in *A Funny Thing Happened on the Way to Forum*, like in the Roman comedy and differently from Greek comedies (or of their adaptations), thus making it clear that it was (and still is) all about entertainment, with little to nothing left for social criticism.

The opening number also makes it clear the show that the audience is about to witness is a comedy, which is totally responding to what Roman comedies were based on:

Nothing with kings. Nothing with crowns. Nothing with Gods.
Nothing with fate. Something that's gaudy. Something that's bawdy.
Something for everybowdy ¹².

Unlike the Greek world, where Gods always interfered with human matters, Romans leave earthly business to men only.

The show opened on Broadway in 1962 and ran for 964 times, which is good evidence of a successful musical. The original production underwent two revivals, in 1972 and 1988, and it was also adapted for the big screen in 1966 starring Zero Mostel – the original Pseudolus in the Broadway production. *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* deserved several Tony Awards (the most important award on Broadway), including Best Musical, Best Actor, Best Book for a Musical, Best Supporting Actor and Best Director. It was Sondheim first hit on Broadway. Up to nowadays this musical is frequently present in academic seasons, Repertory theatres and other professional venues.

¹¹ Stephen Sondheim, *Free*, in *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*.

¹² Stephen Sondheim, *Comedy Tonight!*, in *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*.

The strengths of this musical are numerous: a great score to begin with, with musical numbers such as “Comedy Tonight!” and “I’m Calm”, and incredible amount of slap stick jokes, turning of events and farcical situations, multiple happy endings all set in an “exotic” and distant environment (Ancient Rome).

Like for all farces, the attempt of summarizing the plot proves to be extremely difficult and ultimately quite useless. The dynamics of the show make it clear the audience only has to follow the lead, Pseudolus, instead of trying to be ahead of the game. Pseudolus himself helps the audience out multiple times, as he breaks the forth wall and basically tells everyone what is going on, quite alike in Plautus’ work. The success of the show is due also to the accumulation of “stock characters”, so frequently present in farces and comedies in all times, such as the clever slave, the callow hero, the doddering old man, the seductive courtesan, the lustful husband and his shrewish wife and the “macho” warrior.



Classic tragedies have not been immune from musical adaptations either, although they are less numerous and haven’t been extremely popular at the box office.

It has to be remembered that musicals started out as a form of pure entertainment where love always wins, justice is made and everyone lives happily ever after.

The very first musical to have the protagonist dying on stage is *The King and I*, which opened on Broadway in 1951 only. Since then many musicals have ventured dramatic plots and characters misfortunes; examples include *Les Miserables*, *Urinetown*, *Evita*, *Jesus Christ Superstar*, *Assassins*, *West Side Story*.



Classic tragedies tend to be considered “elitarian material”, where the form cannot be separated from its content and where meanings unfold to small audiences only. It is indeed rare to see a Greek tragedy produced on Broadway, whereas productions abound in Repertory Theatres and in the Academia all throughout the U.S.

Among the Greek tragedies that have had musical adaptations, it is worth mentioning *Gospel at Colonus* and *Marie Christine*.

The former one is based on *Oedipus Rex*, *Oedipus at Colonus* and *Antigone*, whereas the second one refers to *Medea*. Both musicals could fall in the category of “concept musicals”, that is to say of those musicals whose metaphor overpowers the actual narrative.



*Gospel at Colonus*¹³

Gospel at Colonus was conceived at the Brooklyn Academy of Music in 1983 by Lee Breuer¹⁴, who also directed its Broadway short run in March 1988. The score is by Bob Telson, who was able to write some of the most interesting and new gospel songs of our times, making the show a “joyful tragedy”¹⁵. Lee Breuer was interested in experimental theatre and had been working with the Mabou Mines Theatre Company together with Philip Glass for a long time.

Talking about the concept of the show to the BBC in 2010, Breuer said that he had a feeling that Aristotle’s catharsis could go “right on through pity and terror into joy”.

The show won the Obie Award for Best Off Broadway Musical, was later nominated for the Tony Awards and was finalist for the Pulitzer Prize for Drama. Despite its original Off Broadway success, the show didn’t survive Broadway commercial dynamics and it only ran for sixty one nights closing on May 15, 1988. For the Broadway production, the preacher was interpreted by Morgan Freeman.

The show bravely utilizes some of the most important and sacred Greek elements in a new way, thus providing them with new meaning. A Pentecostal preacher and the choir of its church become the lead of the show: they tell and reenact the story of Oedipus as an example of redemption as if it were a modern parable, thus trying to marry Greek myth with Pentecostal faith. Some sort of parable.

As far as the structure of the musical is concerned, it is interesting to see how Breuer and Telson seemed to have worked separately, since the narrative does not “flow” into the songs as in most contemporary musicals but it rather cues them, quite similarly to what happened in older musicals. This feature makes the show resemble a concert accompanied by a series of tableaux visualizing the story.

Critics have mixed opinions about the show. Frank Rich reviewed the Broadway production for *The New York Times* on March 25, 1988 and talked highly of the score and of its interpreters, whereas he didn’t enjoy the script quite as much¹⁶. He considered it pretentious and too high-minded, with too much of the taste of a church ceremony that was not really serving either Sophocles or Pentecostalism. He says that:

¹³ Lee Breuer, Bob Telson and Sophocles, *The Gospel at Colonus*, New York, Theatre Communications Group, 1989.

¹⁴ Lee Breuer, born in 1937. American academic, educator, film maker, poet, lyricist, writer and stage director. He is the founder of the Mabou Mines Theatre Company in New York.

¹⁵ Robert Hurwitt, *Gospel at Colonus’ a Joyful Tragedy*, in *San Francisco Chronicle*, February 26, 1997.

¹⁶ Frank Rich, *A Musical of Sophocles and Pentecostalism*, in *The New York Times*, March 25, 1988.

Matching up of Christian theology with Greek mythology remains a marriage of glib intellectual convenience that distorts and dilutes both.

Anita Gates, who reviewed the Off Broadway in 2004 with the participation of two of America's most famous gospel groups, the Blind Boys of Alabama and the Legendary Soul Stirrers, agrees on the great difference in quality between the score and the book. She thoroughly enjoys the music while she says that:

If the rest of the production were half as energizing, this show would be a must see.¹⁷

Ultimately, *Gospel at Colonus* has known wide recognition thanks to the incredible power of its score, which allowed it to be produced in the U.S. and abroad, including the Edinburgh Fringe Festival and the West End. The original cast recording is up to this date one of the most appreciated among gospel lovers.

The addicting rhythms have conquered audiences and critics, yet the connection with its Greek root has mostly lost its impact: it is indeed still there, but it is overwhelmed by the superimposed metaphor (Pentecostalism) and the power of the orchestration. Whether this is a good thing or no, it is difficult to say.

Breuer had very strong feelings about *Oedipus* and its "spiritual" message. The way he succeeded in rewriting the play for the contemporary American stage well portrays his personal vision and interpretation of the classic. Although it cannot be labeled as a "hit Broadway Musical", it is still being produced and enjoyed.



*Marie Christine*¹⁸

Marie Christine is a musical adaptation of Euripides' *Medea* with music, book and lyrics by John La Chiusa¹⁹. The show premiered on Broadway at the Lincoln Center in December 1999 and closed the following January after only forty two performances.

¹⁷ Anita Gates, *Lost in the Joyful Noise of Sophocles*, in *The New York Times*, October 30, 2004.

¹⁸ Michael J. La Chiusa, Audra McDonald, Vivian Reed, Anthony Crivello, Kimberly Jajuan, Mary Testa, and David Evans, *Marie Christine: A New Musical*, New York, RCA Victor, 2000. Sound recording.

¹⁹ Michael John La Chiusa, born July 24, 1962. Author of *Hello Again* (music, lyrics and book), *See What I Wanna See* (music, lyrics and book), *First Lady Suite* (music, lyrics and book) and *The Wild Party* (music and lyrics).

La Chiusa makes no effort in trying to mirror the classic style and metrics in the structure of his work. He just utilizes the story, with most of its characters, and re-sets them at the end of the 19th century in New Orleans and Chicago.

The show opens with the title character in prison with other three inmates, who will follow and witness her story and act like the Greek Chorus. Marie Christine will tell her story, and reenact it, in a flash back.

She is the daughter of a famous and wealthy voodoo practitioner and she practices voodoo herself too in order to help people in the matters of the heart. As soon as she meets Dante, a captain whose ship is stranded, she immediately falls in love with him.

Since Marie is black and Dante is white, their relationship is not approved by her family (nor by society) and they have to meet secretly until Marie finally imposes Dante over her family, which overtly disapproves.

In the meantime, Marie becomes pregnant of Dante, who ignores it and wishes to go back to Chicago to embark a political career he was once offered. Marie is afraid of being left behind and tells him she can help him with her voodoo and with some jewels she could steal from her mother.

At the engagement party of Marie's brother, Dante shows up and starts a fight. In order to defend him, Marie grabs a knife and stabs her brother to death.

Marie and Dante must leave New Orleans in a hurry.

In Act two, a few years have passed. Dante and Marie are settled in Chicago, with two children. Dante is still pursuing his dream of a political career and is being supported by local political boss Charles Gates. Since Marie and the children would harm his public image (they're "bastards" and black), Dante puts them in a small house by the river in the outskirts of town.

When Marie finally confronts him, he coldly asks her to leave town and go back to New Orleans as he is planning to get engaged with Helen, Gates' daughter.

Marie could leave the children to him, if she wanted. Marie is furious. She is not accepting Dante's conditions and haunts him with her magic.

Charles Gates and his henchmen appear at Marie's door to force her to leave. In front of her reaction, they humiliate her.

On the day of his wedding, Marie summons Dante. She feigns agreeing to leave the children with him and wishes them to bring a gift to the bride. Then she wishes the children back for a quick goodbye before she left for good.

When the children are taken back to her, she tells the servant she wants to prepare them. Soon afterwards Dante storms in: the gift Marie had sent to Helen was poisoned and she had died. As he is about to confront Marie, he sees that she had murdered their children.

Dante collapses and the voice of Marie's mother is overheard, echoed by all the other women inmates:

Innocence dies by your hand, for his arrogance, for your awful love.
But is love too small a pain for a woman? Cover your eyes and ask
the sun...

Marie Christine walks out in the sun.



As we can see, a lot of the aspects of *Medea* are being taken into consideration and developed.

The ethnical and social difference resonating the “barbarian” element so typical of the Greek world is translated into the black and white racial issue at the end of the 19th century in America and it is actually charged with a double meaning: where in New Orleans, Dante is the one to be considered “different”, dangerous and shameful, in Chicago is the other way around: the shame falls upon Marie as she is considered uncivilized. Chicago also gives a chance to La Chiusa to portray the social and political corruption of the time.

In Euripides', the king of Athens visits Medea in order to get her magic help for being able to have a heir and for understanding the oracle's response. Medea helps him out, but asks him to return the favor, if she needed it. In La Chiusa's version, Magdalena asks Marie her help to get pregnant and offers her to help her to get her children back. Magdalena is no noble character, as she is the tenant of a club in Chicago.

La Chiusa also takes his stand in the interpretation of the death of Medea's brother, as the classic myth offers numerous possibilities, and that is what will take Marie to Chicago with Dante.

In La Chiusa more space (an entire act) is given to what happens before Marie/Medea arrives in Chicago/Corinth and consequently the audience is given the opportunity of following the story in a complete (and didactic) way. This doesn't happen in *Medea*, although the chorus provides some useful narration. If we refer to the classic myth of Medea, it also includes the story of Medea helping Jason getting the Golden Fleece therefore acquiring some credit to his eyes. On the other hand, in *Marie Christine* it is clear from the very start that Marie loves Dante way more than he loves her, and she is terribly afraid of losing him. She offers him

jewels in order to keep him with her. This leads to the conclusion that the classic Medea is a stronger character than Marie: although they both embark extreme actions, Medea is driven by some form of reasoning for extreme as it may sound, whereas Marie follows her instincts only.

The epilogue as well, the killing of the children, acquires different values in the two shows: in *Marie Christine* it is solely an act of revenge out of insane jealousy and fury and there is no care for the burial of the dead bodies by any of the characters, which is on the other hand a crucial point in the classic play.

Basically, La Chiusa denied Marie any redeeming quality and if it is true that Greek theatre is not in the least interested in feelings, it is also true that it provides characters with strong motives all throughout, which overall help them – and the plays – to keep their dramatic tension.



Marie Christine hasn't been very successful despite the stunning personal performance of Audra McDonald in the title role. The libretto was considered tedious and with a great deal of “melodramatic clunkiness”²⁰ and “the score rarely achieves much momentum or intensity on its own, and its recurrent motifs don't haunt the imagination as they should”²¹.

Musical	Classic Play
<i>The Frogs</i> (Sondheim and Shevelove)	<i>The Frogs</i> (Aristophanes)
<i>Lysistrata Jones</i> (Flinn and Beane)	<i>Lysistrata</i> (Aristophanes)
<i>Lysistrata</i> (Smolin and Gliere)	<i>Lysistrata</i> (Aristophanes)
<i>The Happiest Girl in the World</i> (Saidy and Offenbach)	<i>Lysistrata</i> (Aristophanes)
<i>A Funny Thing Happened on the Way to the Forum</i> (Sondheim and Shevelove)	<i>Maenechmi</i> (Plautus), <i>Miles Gloriosus</i> (Plautus), <i>Pseudolus</i> (Plautus)
<i>Gospel at Colonus</i> (Telson and Breuer)	<i>Oedipus Rex</i> (Sophocles), <i>Oedipus at Colonus</i> (Sophocles), <i>Antigone</i> (Sophocles)
<i>Marie Christine</i> (La Chiusa)	<i>Medea</i> (Euripides)
<i>The Birds</i> (Roth)	<i>The Birds</i> (Aristophanes)
<i>The Bacchae with music</i> (Glass)	<i>The Bacchae</i> (Euripides)

²⁰ Ben Brantley, *The Promises of an Enchantress*, in *The New York Times*, December 3, 1999.

²¹ *Ibid.*

<i>Prometheus the Musical</i> (Bates and Harrison)	<i>Prometheus Bound</i> (Aeschylus)
<i>Medea in Disneyland</i> [Parody] (Bangley)	<i>Medea</i> (Euripides)
<i>Medea the Musical</i> (Fisher)	<i>Medea</i> (Euripides)

Table 2. Some examples of musical adaptations of Classic Plays.

ABSTRACT

This article analyzes the connections between Classic Theatre (Greek and Roman) and American Musical theatre. In particular, the productions of The Frogs, Lysistrata Jones, A Funny Thing Happened on the Way to the Forum, Gospel at Colonus and Marie Christine will be compared with their original source of inspiration.



KEYWORDS

Medea – Marie Christine – Sondheim – Aristophanes – Euripides – Broadway.



BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

BERTINI, BONACINA, PARETO, RIZZARDI 1983

Ferruccio Bertini, Magda Bonacina, Silvana Pareto, Simona Rizzardi, *Miles Gloriosus, De Lombardo Et Lumaca, Asinarius, Bibliografia*, Genova, Università di Genova, 1983.

BREUER, TELSON, SOPHOCLES 1989

Lee Breuer, Bob Telson and Sophocles, *The Gospel at Colonus*, New York, Theatre Communications Group, 1989.

ENGLISH 2005

Mary English, *Aristophanes' Frogs: Brek-Kek-Kek-Kek! on Broadway*, «American Journal of Philology», 126.1, 2005, pp. 127-133.

GREEN, GINELL 2011

Stanley Green, Cary Ginell, *Broadway Musicals: Show by Show*, Milwaukee, Wis: Applause Theatre & Cinema Books, 2011.

HALL, WRIGHLEY 2007

Edith Hall, Amanda Wrigley, *Aristophanes in Performance, 421 BC-AD 2007: Peace, Birds and Frogs*, London, Legenda, 2007.

JONES 2003

John B. Jones, *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theater*, Hanover, University Press of New England, 2003.

HARTIGAN 1995

Karelisa V. Hartigan, *Greek Tragedy on the American Stage: Ancient Drama in the Commercial Theater, 1882-1994*, Westport, Greenwood Press, 1995.

KOGER 1997

Alicia K Koger, *Dramaturgical Criticism: a Case Study of the Gospel at Colonus*, «Theatre Topics», 7.1, 1997, pp. 23.

LA CHIUSA 2000

Michael La Chiusa, *Marie Christine a New Musical*, 2000.

PLAUTUS, WATLING 1965

Titus M. Plautus, Edward F. Watling. *The Pot of Gold; the Prisoners; the Brothers Menaechmus; the Swaggering Soldier; Pseudolus*, Harmondworth, Penguin Books, 1965.

PLAUTUS, PAPA 1986

Titus M. Plautus, Enzo Papa. *I Gemelli di Siracusa (Menaechmi)*, Siracusa, Ediprint, 1986.

RABKIN 1984

Gerald Rabkin, *Lee Breuer: on "the Gospel of Colonus"*, «Performing Arts Journal», 8.1, 1984, pp. 48-51.

SHEVELOVE, GELBART, SONDHEIM 1983

Burt Shevelove, Larry Gelbart, Stephen Sondheim, *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum. The Frogs*. New York, Dodd, Mead, 1983.

STEMPEL 2010

Larry Stempel, *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater*, New York, W.W. Norton & Co, 2010.

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

Finito di stampare
nel mese di Marzo 2014
presso la Tipolitografia Geny s.n.c.

Stampato su carta riciclata
Shiro Eco



