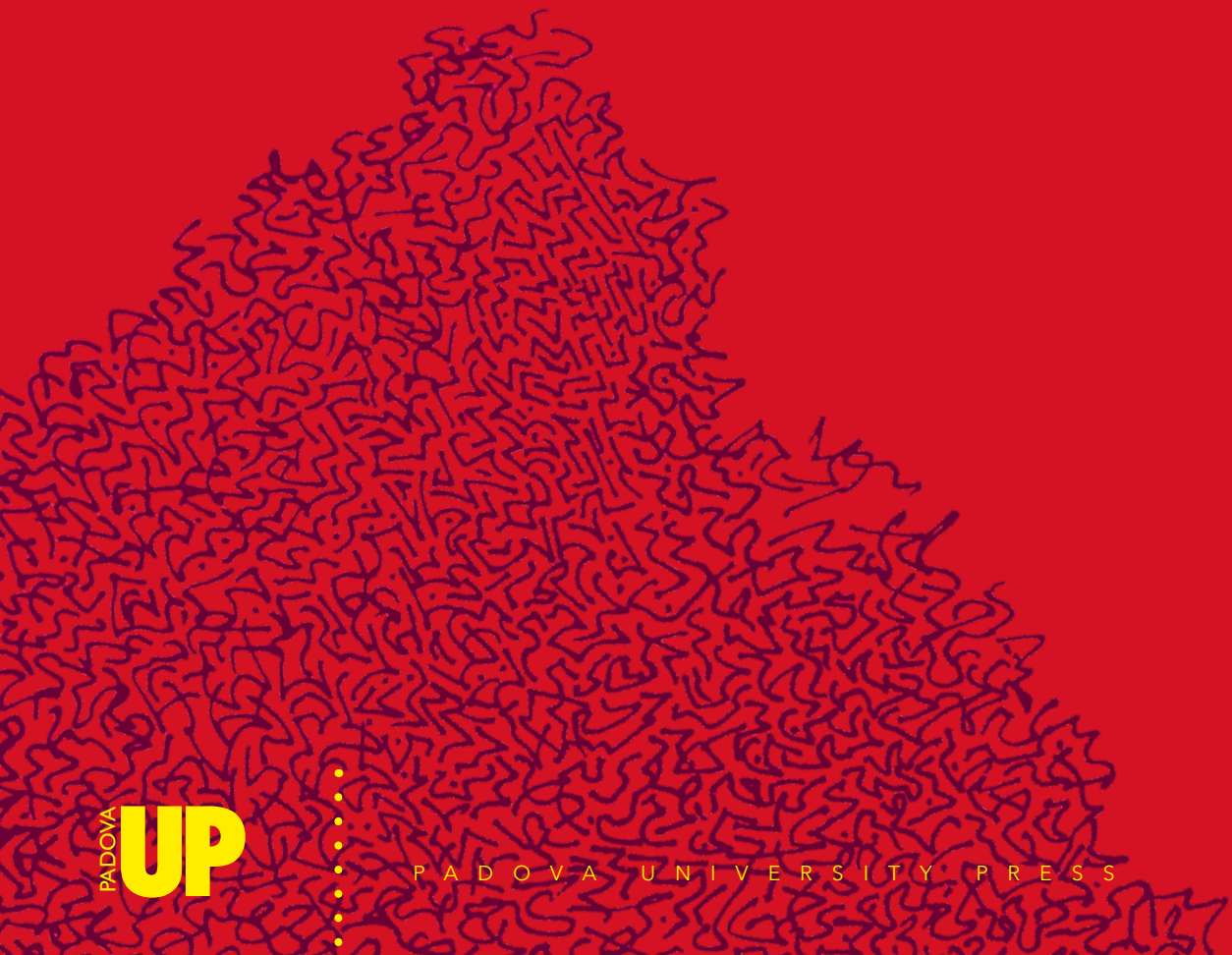


COLLOQUIA

Il teatro delle emozioni: l'ira

a cura di
Mattia De Poli



PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Publicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DISLL)
dell'Università degli Studi di Padova.

Prima edizione 2021, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: l'ira*

© 2021 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

In copertina: *Texture*, disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-272-7



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License

(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>).

Il teatro delle emozioni: l'ira

*Atti del 3° Convegno Internazionale di Studi
(Padova, 12-14 ottobre 2020 – online)*

a cura di
Mattia De Poli

Comitato scientifico:

Xavier Riu (Barcelona), Piero Totaro (Bari), Davide Susanetti (Padova), Mattia De Poli (Padova), Chiara Battistella (Udine), Lucia Degiovanni (Bergamo), Maria Jennifer Falcone (Pavia – Cremona), Francesco Carpanelli (Torino), Anna Scannapieco (Padova), Piermario Vescovo (Venezia), Rocco Coronato (Padova), Alessandra Petrina (Padova), Anna Bettoni (Padova)

Indice

Prefazione	9
L'ira "giusta" e il perdono: Aristotele, i Greci, la tragedia (quasi un'introduzione). <i>Mattia De Poli</i>	11
Autori	21

I.

L'ira e il teatro, dalla Grecia antica ad oggi.

Becoming angry Hecuba. From Homer's <i>Iliad</i> to Euripides's <i>Hecuba</i> <i>Pascale Brillet-Dubois</i>	31
L'ira nella struttura tragica: battaglie bottegaie e guerre di genere <i>Roberto Alonge</i>	43
Una rappresentazione dell'ira nella prima <i>Medea</i> del teatro francese <i>Jean Monamy</i>	59
<i>La Medea (Furori e fracasso)</i>	77
La Città dei Miti Sogno Poetico Metropolitano <i>Gianpiero Borgia</i>	101

II.

Teatro greco

"Placa l'impeto violento dell'onda nera": la fenomenologia dell'ira e il suo impatto sul pubblico nella tragedia greca <i>Lidia Di Giuseppe</i>	113
Manifestazione e controllo dell'ira nelle <i>Eumenidi</i> di Eschilo. <i>Luca Pucci</i>	131
'Delitto e castigo': la resa drammatica dell'ira nella <i>Licurgia</i> di Eschilo <i>Pietro Berardi</i>	153
L'ira di Achille nei <i>Mirmidoni</i> di Eschilo <i>Daniela Immacolata Cagnazzo</i>	173

Veleni mortali, corpi guasti e rancori divoranti: alcune riflessioni sulla ὀργὴ ἀθάνατος di Filottete e di altri personaggi tragici <i>Silvia Onori</i>	193
Agenti divini dell'ira fra Sofocle ed Euripide: alcune osservazioni su <i>Aiace, Ifigenia in Tauride, Elena e Oreste</i> <i>Sara Di Paolo</i>	203
Giovani vittime della guerra tra ira e vendetta nel teatro euripideo <i>Francesco Moles</i>	247
L'ira delle donne e l'ira del Parente: un caso di <i>paratragodia</i> nelle <i>Tesmofoiazuse</i> di Aristofane <i>Camilla Tibaldo</i>	277

III.

Teatro latino (e dintorni)

Il furore 'irato' di Cassandra nell' <i>Agamennone</i> di Seneca <i>Chiara Battistella</i>	303
La metamorfosi dell'ira. Teseo padre-matrigna nella <i>Fedra</i> di Seneca <i>Graziana Brescia</i>	319
La mimica dell'ira in Seneca <i>Lucia Degiovanni</i>	339
Riferimenti spettacolari nel <i>De Ira</i> di Seneca <i>Diana Perego*</i>	361
I coturni 'bucati' di Gitone: <i>libido, furor e tempus lugendi</i> <i>Pietro Vesentin</i>	385

IV.

Teatro moderno e contemporaneo

L'ira del <i>Cesare</i> di Plutarco in Shakespeare e Alfieri <i>Pierfrancesco Musacchio</i>	413
L'ira di Achille 'in scena': fortuna di un tema nel teatro italiano fra Settecento e Ottocento <i>Francesca Favaro</i>	431
«Qual ira?»: l'emozione prismatica di Norma, eroina romantica <i>Lucia Bottinelli – Paolo De Matteis</i>	457
Forme dell'ira al femminile nella <i>Maria Stuarda</i> di Schiller. L'interpretazione critica di Luigi Squarzina e Lilla Brignone <i>Chiara Pasanisi</i>	477

La ricezione del mito greco nel teatro di Steven Berkoff. Da Agamennone ad Edipo: storie di rabbia e riscatto <i>Francesco Puccio</i>	495
L'ira nel corpo. La Clitennestra postdrammatica della Societas Raffaello Sanzio <i>Daniela Palmeri</i>	519
L'ira come dispositivo scenico della dissipazione dell'umano in <i>L'isola di Alcina</i> e <i>Luş</i> del Teatro delle Albe <i>Marco Sciotto</i>	535
«Io sono Antigone e vaffanculo!» Ira, atti linguistici, criminalità parentale e aberrazioni politiche nel <i>Syrma Antigónes</i> di 'Motus' <i>Andrea Vecchia</i>	569

V.

Ulteriori prospettive

Présentation du colloque international «Genres et formes poétiques de la colère, de l'Antiquité au XXIe siècle» (18-19 novembre 2020) <i>Hélène Vial</i>	597
Appendice iconografica	603

Prefazione

Il 3° Convegno internazionale di studi “Il teatro delle emozioni – L’ira” (Padova, 12-14 ottobre) si è svolto in modalità telematica a causa della pandemia, circostanza che non ha reso possibile il coinvolgimento degli studenti dei licei classici. I contributi presentati in quell’occasione sono stati raccolti quasi tutti in questo volume: nel programma del convegno era inclusa la relazione del prof. Jon Hesk (University of St. Andrews), intitolata “*Ponēra orgē: the problem of ‘anger’ in Aristophanes’ Lysistrata*”, il cui testo sarà pubblicato nel volume *Aristophanes and the Current Political Moment*, a cura di C. Güthenke e S. Gartland per l’editore Bloomsbury Academic (in preparazione); qui al suo posto è stato accolto un altro contributo sull’ira nella commedia di Aristofane, a cura di Camilla Tibaldo.

In apertura trovano posto i contributi dei *keynote-speakers*, che offrono immediatamente al lettore un’idea dell’ampio spettro cronologico, dall’antichità greca alla contemporaneità, indagato nelle sezioni successive. I lavori dei registi Jean Monamy e Gianpiero Borgia, inoltre, hanno il pregio di richiamare l’attenzione sugli aspetti tecnici della messinscena e sulle scelte drammaturgiche e artistiche che essi hanno operato nell’allestimento dei loro spettacoli.

All’interno delle singole sezioni i contributi sono ordinati, per quanto possibile, secondo un criterio cronologico, senza la pretesa di esaurire tutto quello che di volta in volta sarebbe possibile dire. A proposito del teatro greco, ad esempio, la quasi totalità degli studi si focalizza sull’opera di Eschilo, di Sofocle e di Euripide (Di Giuseppe, Pucci, Berardi, Cagnazzo, Onori, Di Paolo, Moles), ovvero dei principali autori tragici, mentre alla commedia è riservato un solo lavoro, che per altro approfondisce un caso di paratragedia all’interno delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane (Tibaldo). Questo non implica che l’ira sia del tutto estranea alle trame comiche, anzi molto si potrebbe scrivere sui personaggi aristofanei e menandrei e sui loro comportamenti, per tacere degli spunti offerti dalle commedie frammentarie. In modo analogo, la sezione dedicata al teatro latino è dominata dagli studi sulle opere teatrali e su quelle teoriche di argomento teatrale scritte da Seneca (Battistella, Brescia, Degiovanni, Perego);

fa eccezione, anche in questo caso un singolo studio, dedicato ai modelli tragici greci e latini utilizzati da Petronio nella caratterizzazione del personaggio di Gitone nel romanzo *Satyricon* (Vesentin). Per quanto riguarda il teatro moderno e contemporaneo, la varietà degli autori e delle opere prese in esame è maggiore: da Shakespeare e Alfieri (Musacchio) si passa ad analizzare i testi di autori italiani 'minori' del Sette-Ottocento (Favaro) e, dopo una parentesi dedicata al dramma in musica e in particolare alla *Norma* di Vincenzo Bellini su libretto di Felice Romani (Bottinelli, De Matteis), si arriva all'allestimento novecentesco della *Maria Stuarda* di Schiller, diretta da Luigi Squarzina e interpretata da Lilla Brignone (Pasanisi), e alle opere di Steven Berkoff (Puccio). I tre contributi che completano questa sezione (Palmeri, Sciotto, Vecchia) si occupano, infine, di produzioni del XXI secolo a cura della Societas Raffaello Sanzio, del Teatro delle Albe e dei Motus. Molti di questi lavori, d'altra parte, indagano l'influenza delle fonti greche sulle opere più recenti, fornendo materiale utile anche allo studio della fortuna dell'antico.

All'interno delle singole sezioni i contributi propongono approcci differenti, approfondendo di volta in volta – ma anche all'interno dello stesso testo – l'aspetto linguistico-testuale, le implicazioni dell'ira rispetto all'intreccio, i dettagli tecnici della *performance* e gli effetti prodotti sul pubblico. Gli studi di Monamy, Sciotto e Vecchia sono corredati da alcune immagini degli spettacoli, raccolte nell'appendice iconografica che chiude il volume.

Poco prima che il convegno avesse luogo, la prof.ssa Hélène Vial dell'Università di Clermont-Ferrand mi ha segnalato che stava organizzando un'iniziativa affine a quella padovana, dedicata sempre all'ira dall'antichità ad oggi ma focalizzata sul potere poetico-creativo di questa emozione, quando infiamma l'animo di un poeta o di uno scrittore. Abbiamo quindi deciso di creare un collegamento tra i due convegni, di cui la stessa Vial da conto in un'apposita sezione di questo volume.

A lei va un sincero ringraziamento per l'attenzione che ha rivolto a questo progetto e per la cortese e preziosa collaborazione. Ringrazio tutti i componenti del comitato scientifico per il loro supporto, gli autori dei contributi e il personale tecnico-amministrativo dell'Università di Padova e del Dipartimento di Studi linguistici e letterari. Il Disll, inoltre, non solo ha patrocinato il convegno ma ha anche contribuito alla pubblicazione di questo volume: a tutti i colleghi e al Direttore, prof. Sergio Bozzola, va il mio ringraziamento. Ringrazio il coordinatore del Corso di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, prof. Rocco Coronato, per aver concesso il patrocinio al convegno. Sono lieto, infine, della collaborazione che si è realizzata con il Centro studi sul teatro classico dell'Università di Torino e del patrocinio dell'Associazione di cultura classica e della Società "Dante Alighieri" di Padova, ed auspico che questi contatti possano consolidarsi nel tempo.

L'ira "giusta" e il perdono: Aristotele, i Greci, la tragedia (quasi un'introduzione).

Mattia De Poli

1. L'ira e la giustizia.

Tra tutte le emozioni, l'ira è probabilmente quella che solleva maggiori interrogativi sul piano dell'etica e della giustizia. È lecito adirarsi in certe circostanze? Esiste un'ira giusta, ovvero giustificata? La risposta potrebbe essere facile e immediata: di solito l'ira si caratterizza come qualcosa di negativo, come qualcosa da evitare. Eppure, le affermazioni di Aristotele aprono una prospettiva affatto differente. Anche per l'ira, come per tutte le emozioni, esistono diverse gradazioni: in eccesso, in difetto, o nel grado medio. In quest'ultimo caso prende il nome di *praotes*, "mitezza", e identifica la persona che, seguendo la "ragione" (λόγος), si adira (χαλεπαίνειν) con moderazione (Arist. *Eth. Nic.* 4.5 [1125b 33-36]):

βούλεται γὰρ ὁ πρᾶος ἀτάραχος εἶναι καὶ μὴ ἄγεσθαι ὑπὸ τοῦ πάθους, ἀλλ' ὡς ἂν ὁ λόγος τάξῃ, οὕτω καὶ ἐπὶ τούτοις καὶ ἐπὶ τοσοῦτον χρόνον χαλεπαίνειν.

Il mite vuole essere imperturbabile e non farsi guidare dalla passione, ma adirarsi nel modo, per le ragioni e per tutto il tempo, come la ragione prescrive.

A certe condizioni, l'ira è non solo è giustificata ma è addirittura necessaria, al punto da ricevere l'apprezzamento generale (Arist. *Eth. Nic.* 4.5 [1125b 31-33]):

ὁ μὲν οὖν ἐφ' οἷς δεῖ καὶ οἷς δεῖ ὀργιζόμενος, ἔτι δὲ καὶ ὡς δεῖ καὶ ὅτε καὶ ὅσον χρόνον, ἐπαινεῖται· πρᾶος δὲ οὗτος ἂν εἴη, εἴπερ ἢ πρᾶότης ἐπαινεῖται.

chi si arrabbia per le cose per cui bisogna arrabbiarsi, con chi bisogna, e ancora nel modo in cui bisogna, quando e per tutto il tempo necessario, viene apprezzato.

Xavier Riu, nel contributo che ha presentato in apertura al convegno sulla gioia, ha sottolineato che «Aristotele ha un rapporto molto meno critico di Platone di fronte alla maniera greca di vedere il mondo e alla tradizione greca»¹. In effetti, il modo in cui lo Stagirita concepisce l'ira, pur essendo radicalmente diverso sia dalla visione proposta da Socrate nel *Fedone* e nell'*Apologia* che da quella di Platone, ricostruibile sulla base della *Repubblica*, secondo la lettura di Franco Trabattoni, appare comunque perfettamente coerente con il sistema di valori della tradizione greca, almeno secondo quanto è possibile desumere dai testi di diversi autori del V-IV secolo a.C.

Erodoto, ad esempio, nel I libro delle *Storie* non esita ad esprimere il proprio apprezzamento per la condotta dei Persiani in merito alla punizione dei servi. Lo storico afferma, infatti, che essi procedono ad una valutazione razionale (λογισάμενος) dei loro meriti e delle loro colpe e solo in seguito si abbandonano all'ira (θυμός), se le colpe sono preponderanti rispetto ai meriti (1.137):

αἰνέω δὲ καὶ τόνδε, τὸ μὴ μῆς αἰτίας εἶνεκα μῆτε αὐτὸν τὸν βασιλέα μηδένα φονεύειν, μῆτε τῶν ἄλλων Περσέων μηδένα τῶν <τινα> ἑωυτοῦ οἰκετέων ἐπὶ μῆ αἰτίῃ ἀνήκεστον πάθος ἔρδειν· ἀλλὰ λογισάμενος ἦν εὐρίσκη πλέω τε καὶ μέζω τὰ ἀδικήματα ἔοντα τῶν ὑποργημάτων, οὕτω τῷ θυμῷ χρᾶται.

apprezzo anche questa consuetudine: a causa di una singola colpa il re non fa uccidere nessuno e nessuno degli altri Persiani infligge una pena irreparabile per una singola colpa a nessuno dei propri servi; ma dopo aver riflettuto, qualora trovi che le mancanze sono maggiori e più gravi dei servigi, allora cede all'ira.

Nella *Ciropedia*, Senofonte racconta di uno scontro verbale fra il protagonista dell'opera e lo zio Ciassarre, il quale si mostra adirato nei confronti del nipote per il trattamento di poco riguardo che gli viene riservato dai suoi sudditi rispetto agli onori che circondano Ciro. Questi, d'altra parte, pur simpatizzando con lo zio, ritiene che abbia torto ma, affermando di non volersi dilungare a discutere con lui sulla ragionevolezza della sua ira, lascia intendere che questa emozione può essere sia giusta che ingiusta (5.5.11):

τὸ μέντοι σε θυμοῦσθαι καὶ φοβεῖσθαι οὐ θαυμάζω. εἰ μέντοι γε δικαίως ἢ ἀδίκως αὐτοῖς χαλεπαίνεις, παρήσω τοῦτο.

non mi sorprende che tu provi ira e timore. Eppure, se tu sia adirato con loro a ragione o a torto, lo trascerò.

Nelle orazioni giudiziarie la formula ὀργῆς ἄξιος, “meritevole di ira”, ricorre più volte, di solito riferita all'imputato². Ad esempio, nel discorso di Lisia *Con-*

¹ Riu 2019, p. 32.

² Cf. anche Isocr. 12.55 ὀλίγα δὲ καθ' ἅπαντων εἰπεῖν, ἃ τοῖς ἀκούσασιν ὀργῆν ἄξιαν ἐμπούησειεν

tro Teomnesto l'oratore, rivolgendosi ai giudici, fa appello all'ira che le persone come l'accusato giustamente suscitano (10.29):

καὶ μὲν δὴ, ὧ ἄνδρες δικασταί, ὅσω μείζους εἰσὶ καὶ νεανία τὰς ὄψεις, τοσούτῳ μᾶλλον ὀργῆς ἄξιοί εἰσι. δῆλον γὰρ ὅτι τοῖς μὲν σώμασι δύνανται, τὰς δὲ ψυχὰς οὐκ <εὐ> ἔχουσιν.

Inoltre, signori giudici, quanto più sono forti e giovani d'aspetto, tanto più sono meritevoli di ira, perché è chiaro che fisicamente sono capaci ma nello spirito non sono forti.

Allo stesso modo nel discorso *Contro Filocrate* l'oratore chiede ai giudici che l'accusato venga riconosciuto colpevole al pari di Ergocle e riceva la stessa condanna per appropriazione indebita di denaro pubblico (29.11.8-9):

ἄξιοι δ' ὑμῖν εἰσὶν ὀργῆς, ὧ ἄνδρες δικασταί.

Meritano la vostra ira, signori giudici.

Talvolta, l'accusato merita l'ira non solo dei giudici ma dell'intera comunità cittadina. Nel discorso *Contro Diogitone*, apprestandosi ad introdurre i testimoni, l'oratore chiede ai giudici di ascoltare attentamente i fatti, di provare pietà per i figli di Diodoto e di ritenere lo zio Diogitone, che ha agito come loro tutore dopo la morte del padre, meritevole dell'ira di tutta la città per il suo cattivo comportamento (32.19.1-4):

ἀξιῶ τοίνυν, ὧ ἄνδρες δικασταί, τῷ λογισμῷ προσέχειν τὸν νοῦν, ἵνα τοὺς μὲν νεανίσκους διὰ τὸ μέγεθος τῶν συμφορῶν ἐλέησητε, τοῦτον δ' ἅπασι τοῖς πολίταις ἄξιον ὀργῆς ἠγήσησθε.

Dunque, chiedo a voi, signori giudici, di prestare attenzione al rendiconto, affinché possiate provare pietà per questi giovani di fronte alla grandezza delle loro sventure e possiate ritenere costui meritevole dell'ira da parte di tutti quanti i concittadini.

Nella seconda metà del IV, in un'Atene profondamente lacerata da scontri interni, in cui le opposte fazioni si accusano vicedenvolmente di minare le regole della democrazia, l'ira della giustizia può anche diventare "grande" o "grandissima". Nell'orazione *Contro Timocrate*, che risale probabilmente al 353 a.C., Demostene imputa all'accusato di aver proposto una legge contraria alle norme stabilite in precedenza attraverso il voto dell'assemblea cittadina e ritiene che per questa sua iniziativa egli meriti la "massima ira" (24.152)³:

ἂν τῶν πεπραγμένων, νεώτερος μὲν ὢν ἴσως ἂν ἐξεῦρον, "Se fossi più giovane, un modo per dire contro tutti costoro poche cose capaci di suscitare negli ascoltatori un'ira proporzionata ai loro misfatti, forse l'avrei trovato".

³ Cf. Dem. 24.200 Ὁ τοίνυν ἔμοιγε δοκεῖ μάλιστα ἄξιον ὀργῆς εἶναι, φράσω [...].

ἢ πῶς οὐ τῆς μεγίστης ὀργῆς ὁ τοιοῦτος νομοθέτης ἄξιός ἐστιν;

Un simile legislatore non merita forse la massima ira?

Lo stesso Demostene dieci anni più tardi nell'orazione *Sulla corrotta ambasceria* si scaglia contro Eschine e lo accusa di aver favorito la politica espansionistica di Filippo II di Macedonia ai danni di Atene, in cambio di un profitto personale. Proprio questo suo operato⁴ viene ritenuto “degno di una grande ira” (19.7):

[...] τὸ μὲν ἐκ τούτων λαμβάνειν, ἐξ ὧν ἡ πόλις βλάπτεται, πάντες οἶδ' ὅτι φήσασιν ἂν εἶναι δεινὸν καὶ πολλῆς ὀργῆς ἄξιον.

[...] guadagnare grazie ad azioni che danneggiano la città, sono certo che tutti concordereste che è una cosa abominevole, che merita una grande ira.

Lo scontro fra Eschine e Demostene prosegue e nel 330 nell'orazione *Contro Ctesifonte* il primo rovescia l'accusa attribuendo al suo avversario la colpa di aver agevolato il re macedone consentendogli di intromettersi nella vita politica ateniese. Secondo Eschine, quindi, non Filippo II ma proprio Demostene e il suo complice Filocrate meritano “una grande ira” (3.66):

καὶ ταῦθ' ὁ μὲν ἐξωνούμενος οὐκ ἠδίκηει, πρὸ γὰρ τῶν ὄρκων καὶ τῶν συνηκῶν ἀνεμέσητον ἦν αὐτῷ πράττειν τὰ συμφέροντα, οἱ δ' ἀποδόμενοι καὶ κατακοινωνήσαντες τὰ τῆς πόλεως ἰσχυρὰ μεγάλης ὀργῆς ἦσαν ἄξιοι.

E chi comprava questi vantaggi non commetteva un'ingiustizia, perché prima dei giuramenti e degli accordi non era per lui motivo di biasimo fare i propri interessi. Quelli invece che glieli hanno ceduti e lo hanno coinvolto nei gangli del potere della nostra città meritano una grande ira.

2. L'ira, la vendetta e il perdono.

Nella *Retorica*, Aristotele fornisce ancora una definizione di 'ira', forse la più antica nella sua formulazione compiuta (Arist. *Rhet.* 2.2 [1378a 30-32]):

ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας φαινομένης διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ τι τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος.

l'ira deve essere intesa come un desiderio, accompagnato da dolore, di vendetta evidente per un'offesa evidente compiuta nei nostri confronti o nei confronti di qualcosa di nostro, quando l'offesa non è meritata.

⁴ Se l'ira del mite, secondo Aristotele (*Eth. Nic.* 4.5 [1125b 31-33]), non solo si rivolge contro le persone contro cui bisogna adirarsi ma trae anche origine dalle cose per cui bisogna adirarsi, meritevoli di ira possono essere non solo gli individui ma anche le loro azioni.

All'origine dell'ira vi è, dunque, un'offesa ricevuta e non meritata, che causa dolore e reclama vendetta. Dietro a queste parole si può cogliere ancora un principio tradizionale della cultura greca, valido fin dall'età arcaica: la «legge di reciprocità»⁵. Essa si traduce nella regola della compensazione, che Teognide (VI secolo a.C.) ben sintetizza nel v. 344 *δοίην δ' άντ' άνιων άνίας* all'interno di una preghiera a Zeus: infliggere tormenti in cambio di tormenti. Questo meccanismo è enunciato chiaramente già da Archiloco (VII secolo a.C.) nel fr. 126:

έν δ' έπίσταμαι μέγα,
τόν κακώς <μ' > έρδοντα δεινοίς άνταμείβεσθαι κακοίς

una cosa sola io so, importante: ricambiare chi mi fa del male con mali terribili.

e trova una coerente formulazione nel fr. 26.5-6⁶:

ώναξ Άπολιλον, και σϑ τοϑς μέν αιτίους
πήμαινε ικαί σφεας όλλυ' ώσπερ όλλύεις,

O potente Apollo, tu annienta i colpevoli e distruggili come tu sai distruggere.

La preghiera che il poeta di Paro rivolge ad Apollo è espressione, infatti, della logica per cui la punizione del dio deve abbattersi su persone che si sono rese responsabili di qualche colpa.

Un esempio ancora più antico di «prière vindicative», secondo la definizione fornita da Frédéric Chapot e Bernard Laurot⁷, si trova all'inizio del libro I dell'*Iliade* (vv. 35-42). Il sacerdote di Apollo, Crise, è stato oltraggiato da Agamennone (vv. 11-12): esibendo gli ornamenti sacri e ponendosi in atteggiamento di supplice, si era presentato al cospetto dei Greci per domandare la restituzione della figlia Criseide in cambio di molti doni, ma Agamennone aveva respinto la sua richiesta, tenendo con sé la giovane donna nonostante il diverso parere degli altri Greci. E l'offesa ricevuta dal sacerdote si traduce nell'ira del dio Apollo (vv. 9, 44, 93-96) che flagella tutto l'esercito greco con un morbo incurabile.

Aristotele, pur affermando che il mite non è estraneo all'ira, riconosce tuttavia che egli appare più propenso al difetto che all'eccesso di questa emozione, «perché il mite non è incline alla vendetta (τιμωρητικός), ma piuttosto al perdono (συγγνωμονικός)» (Arist. *Eth. Nic.* 4.5 [1126a 1-3]). Che cosa intenda con «perdono» (συγγνώμη), lo Stagirita lo chiarisce in un passo successivo dell'*Etica Nicomachea* in cui si sofferma sulla capacità di giudizio (Arist. *Eth. Nic.* 6.11 [1143a 19-24]):

⁵ Russello 2000, p. 211.

⁶ Questi versi, conservati da Macrobio (1.17.9-10), sono parte di un componimento più esteso (cf. *P.Oxy.* 2310.1.2): vd. Bossi 1990, pp. 88-113.

⁷ Chapot, Laurot 2001, pp. 31-32 e 80-82.

ἡ δὲ καλουμένη γνώμη, καθ' ἣν συγγνώμονας καὶ ἔχειν φαμέν γνώμην, ἡ τοῦ ἐπεικοῦς ἐστὶ κρίσις ὀρθή. σημεῖον δέ· τὸν γὰρ ἐπεικῆ μάλιστα φαμεν εἶναι συγγνωμονικόν, καὶ ἐπεικὲς τὸ ἔχειν περὶ ἕνα συγγνώμην. ἡ δὲ συγγνώμη γνώμη ἐστὶ κριτικὴ τοῦ ἐπεικοῦς ὀρθή.

La cosiddetta comprensione, in base alla quale diciamo che sono comprensivi e che hanno comprensione, è il corretto giudizio di ciò che è equo. Ecco la prova: diciamo che è incline al perdono soprattutto la persona equa e diciamo che è equo saper perdonare in certe circostanze. Il perdono è una forma di comprensione che giudica in modo corretto ciò che è equo.

Il motivo del perdono (συγγνώμη) in relazione all'ira (ὀργή) e in alternativa alla vendetta (τιμωρία) è frequente nella letteratura greca, almeno negli autori dell'età classica. Nel libro I delle *Storie*, Erodoto racconta che Ciro, dopo aver sconfitto Creso e averlo preso come proprio schiavo, fu informato che i Lidi, guidati da Pattia, erano insorti contro di lui. Creso allora, temendo che il re persiano decidesse di distruggere Sardi, lo invitò alla moderazione, consigliandogli di punire il solo Pattia e di perdonare gli altri Lidi (1.155.3-4, 1.156.2):

ὦ βασιλεῦ, τὰ μὲν οἰκότα εἴρηκας, σὺ μέντοι μὴ πάντα θυμῷ χρέο [...] τὰ δὲ νῦν παρεόντα Πακτύης γὰρ ἐστὶ ὁ ἀδικέων, τῷ σὺ ἐπέτρεψας Σάρδεις, οὗτος δότω τοι δίκην. Λυδοῖσι δὲ συγγνώμην ἔχων τάδε αὐτοῖσι ἐπίταξον [...]. [...] Κύρος δὲ ἤσθεῖς τῇ ὑποθήκῃ καὶ ὑπεῖς τῆς ὀργῆς ἔφη οἱ πείθεσθαι.

Ὁ re, hai detto bene; tuttavia, non farti prendere completamente dall'ira [...] Per le vicende attuali, infatti, il colpevole è Pattia, a cui tu hai affidato la città di Sardi: lui deve espiare la tua punizione. Ai Lidi, invece, concedi il tuo perdono e impartisci a loro questi ordini [...]. [...] Ciro fu lieto del consiglio, smise di essere adirato e disse che gli avrebbe dato ascolto.

Ci sono circostanze, però, in cui non può esserci spazio per la pietà e il perdono e in cui i giudici devono ragionevolmente adirarsi con i colpevoli, come Eratostene (*Lys.* 12.79) oppure Filocrate (29.5), e punirli. Se ci sono persone e fatti che meritano l'ira altrui, esistono anche colpe che per la loro gravità non meritano alcun perdono, come quelle attribuite ad Alcibiade (*Lys.* 14.2):

οὐ γὰρ μικρὰ τὰ ἀμαρτήματα οὐδὲ συγγνώμης ἄξια, οὐδ' ἐλπίδα παρέχοντα ὡς ἔσται τοῦ λοιποῦ βελτίων.

Le sue colpe non sono di poco conto e non meritano perdono, né lasciano sperare che egli in futuro possa comportarsi meglio.

Una sua condanna – afferma l'oratore – sarà un utile monito per tutti i suoi concittadini, ma la notizia giungerà anche agli alleati e ai nemici di Atene che

terranno in maggiore considerazione la città apprezzando l'ira e la mancanza di perdono nei confronti di chi in guerra agisce in modo insubordinato (Lys. 14.13):

ἐὰν τοίνυν τούτου καταψηφίσῃσθε, οὐ μόνον οἱ ἐν τῇ πόλει εἴσονται, ἀλλὰ καὶ οἱ σύμμαχοι αἰσθήσονται καὶ οἱ πολέμοι πεύσονται, καὶ ἡγήσονται πολὺ πλείονος ἄξιαν εἶναι τὴν πόλιν, ἐὰν ὀρῶσιν ἐπὶ τοῖς τοιούτοις τῶν ἁμαρτημάτων μάλισθ' ὑμᾶς ὀργιζομένους καὶ μηδεμίᾳς συγγνώμης τοὺς ἀκοσμοῦντας ἐν τῷ πολέμῳ τυγχάνοντας.

Se dunque condannerete costui, non solo lo saprà chi abita in questa città, ma anche gli alleati lo verranno a sapere e i nemici ne saranno informati. E terranno in maggior considerazione la città, se vedono che voi vi adirate particolarmente per simili colpe e che chi in guerra è insubordinato non ottiene alcun perdono.

Infine, Demostene nell'orazione *Sulla corona*, confrontando sé e l'antagonista Eschine, associa l'ira alla vendetta in contrapposizione al perdono, insistendo sulla fondamentale distinzione fra azione volontaria e azione involontaria (18.274):

παρὰ μὲν τοίνυν τοῖς ἄλλοις ἔγωγ' ὀρῶ πᾶσιν ἀνθρώποις διωρισμένα καὶ τεταγμένα πως τὰ τοιαῦτα. ἀδικεῖ τις ἐκῶν· ὀργὴν καὶ τιμωρίαν κατὰ τούτου. ἐξήμαρτέ τις ἄκων· συγγνώμην ἀντὶ τῆς τιμωρίας τούτῳ.

Presso tutti gli altri popoli io vedo che simili situazioni sono in qualche modo definite e disposte. Uno commette una colpa volontariamente: su di lui ira e vendetta. Uno ha commesso un errore involontariamente: per lui il perdono invece della vendetta.

3. Alcune prospettive tragiche.

La tragedia attica di V secolo a.C. è ricca di personaggi che cedono in varia misura all'ira e che parlano e agiscono in preda a questa emozione, da cui spesso derivano conseguenze rovinose. Eppure, è possibile individuare anche alcuni spunti sul tema dell'ira giusta o, in alternativa, del perdono.

Nell'*Eracle* di Euripide gli anziani abitanti di Tebe, che compongono il Coro della tragedia, si schierano al fianco di Anfitrione, di Megara e dei figli di Eracle, che Lico vorrebbe far uccidere. Il sovrano della città minaccia i vecchi sudditi che cercano di ostacolare i suoi piani, apostrofandoli come schiavi del suo potere (v. 251), ma, dopo l'uscita di scena di Lico, il Corifeo sfoga la propria rabbia per questo oltraggio, rivolgendo irriverenti parole di sfida al tiranno: "Vattene in malora! Va' a fare l'arrogante là da dove sei venuto!" (vv. 260-261). Megara,

prima di ricordare loro i rischi a cui potrebbero andare incontro, afferma di apprezzare la loro indignazione e considerare giusta la loro reazione (vv. 275-278):

γέροντες, αίνῶ· τῶν φίλων γὰρ οὐνεκα
ὀργᾶς δικαίας τοὺς φίλους ἔχειν χρεῶν.
 ἡμῶν δ' ἕκατι δεσπότηαι θυμούμενοι
 πάθητε μηδέν.

Vecchi, apprezzo le vostre parole: è bene che gli amici per difendere gli amici provino una giusta ira. Ma state attenti che non vi capiti qualcosa di brutto, infiammandovi per causa nostra contro il padrone.

Il loro slancio è giudicato in maniera positiva da Megara, ma la donna constata che la loro età avanzata e la loro debolezza fisica non possono garantire risultati rassicuranti e gli stessi anziani di Tebe devono ammettere di non valere più granché (vv. 312-314). Nella tragedia euripidea non è possibile che questa loro giusta ira si traduca in azione e sortisca dei concreti effetti positivi.

Nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, invece, Teseo potrebbe sfogare la propria giusta ira nei confronti di Creonte colpevole di aver preso in ostaggio le figlie di Edipo, è nelle condizioni di farlo e ha valide motivazioni per agire in questo modo, ma la situazione richiede di procedere diversamente (vv. 904-908):

τοῦτον δ' ἐγώ,
 εἰ μὲν δι' ὀργῆς ἦκον, ἦς ὄδ' ἄξιος,
 ἄτρωτον οὐ μεθῆκ' ἄν ἐξ ἐμῆς χερός.
 νῦν δ' οὐσπερ αὐτὸς τοὺς νόμους εἰσηλθ' ἔχων,
 τούτοισι κούκ ἄλλοισιν ἄρμοσθήσεται.

Questo qui, io, se persistessi nell'ira che si merita, non mollerei la presa lasciandolo andare via incolume. Ma ora si dovrà adattare a quelle stesse regole che lui è venuto qui ad imporre.

Teseo quindi trattiene la propria furia perché è più urgente raggiungere Antigone e Ismene e restituirle al padre, tenendo temporaneamente come ostaggio lo stesso Creonte. La sua lucidità non è ottenebrata dall'ira e mantiene la capacità di prendere sagge decisioni.

Nell'*Eracle* il giudizio sull'ira degli anziani di Tebe è espresso da uno dei personaggi che essi intendono difendere. Nell'*Edipo a Colono* Sofocle utilizza l'espressione ὀργῆς ἄξιος, tanto frequente nell'oratoria giudiziaria contemporanea e successiva, e la fa pronunciare al re di Atene, Teseo, che giustifica così la propria reazione immediata al torto subito da Edipo. Non è mai la persona che causa l'ira altrui – Lico nella tragedia euripidea e Creonte in quella sofoclea – a ritenerla giustificata.

Non si può neppure affermare che Teseo rinunci all'ira perdonando la colpa di Creonte. C'è un personaggio che è particolarmente comprensivo: Giasone nella *Medea* di Euripide. Nonostante le accuse, le minacce e le maledizioni che Medea rivolge contro di lui e contro la famiglia reale di Argo a cui l'eroe si sta legando attraverso il matrimonio con Creusa, Giasone si dice disposto ad aiutare la donna che gli ha dato due figli (vv. 610-613, 619-622). E quando Medea finge di essersi ravveduta e di aver compreso l'insensatezza del suo comportamento e gli chiede di perdonarla per tutto quello che gli ha detto (vv. 869-870 Ἰᾶσον, αἰτοῦμαι σε τῶν εἰρημένων / συγγνώμον' εἶναι, "Giasone, ti prego di essere comprensivo rispetto a quello che ho detto prima"), lui accoglie di buon grado la sua richiesta (v. 908 αἰνῶ, γύναι, τάδ', οὐδ' ἐκεῖνα μέφομαι, "apprezzo queste tue parole, donna, e non biasimo quello che hai detto prima"). Giasone non si adira, imputando il comportamento di Medea alla natura del genere femminile, incapace di accettare certe situazioni. Giasone non si adira ma, come conseguenza, cade vittima delle trame ingannevoli e vendicative di Medea.

Bibliografia.

- Bossi 1990 = Francesco Bossi, *Studi su Archiloco*, Bari, Adriatica, 1990.
- Chapot, Laurot 2001 = Frédéric Chapot et Bernard Laurot (eds.), *Corpus de prières grecques et romaines*, Turnhout 2001.
- Riu 2019 = Xavier Riu, "Le parole della gioia nel teatro e nel pensiero greco antico", in Mattia De Poli (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la gioia. Atti del 2° Convegno internazionale di studi [Padova, 20-21 maggio 2019]*, Padova 2019, pp. 25-46.
- Russello 2000 = Bruno Gentili, Nicoletta Russello, *Archiloco. Frammenti*, Milano 2000.
- Trabattoni 2020 = Franco Trabattoni, "L'ira in Platone", in Laura Neri (a cura di), *Forme di una passione. La rappresentazione dell'ira tra letteratura, teatro e filosofia*, Roma 2020, pp. 43-54.

Autori

Roberto Alonge, già ordinario di Storia del Teatro, insegna come professore a contratto Letterature Comparate all'Università di Torino. Specialista di Pirandello e Ibsen, ha pubblicato una trentina di libri, oltre a un pamphlet, *Asini calzati e vestiti. Lo sfascio della scuola e dell'Università dal '68 a oggi* (Torino, Utet, 2005). Il suo ultimo libro è *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano* (Bari, Edizioni di Pagina, 2021). Ha diretto i quattro volumi della *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Torino, Einaudi, 2000-2003) e dirige la rivista teatrale "Il castello di Elsinore" che ha fondato nel 1988.

Chiara Battistella è professore associato di Lingua e letteratura latina all'Università di Udine. I suoi principali interessi di ricerca vertono sulla letteratura latina di età augustea, tra epica ed elegia, in particolare su Ovidio, a cui ha dedicato diversi lavori. Si è occupata anche del teatro tragico di Seneca, soprattutto della *Medea* e specialmente in relazione al tema delle emozioni.

Pietro Berardi è Dottorando di Ricerca in Filologia e Letteratura dell'Antichità presso l'Università degli Studi di Bari "A. Moro". Ha trascorso periodi di ricerca presso la Faculty of Classics della University of Oxford, sotto la supervisione del Prof. Dr. Gregory O. Hutchinson e della Dr.ssa Daniela Colomo. È attualmente impegnato nel gruppo di ricerca, coordinato dal Prof. Piero Totaro, che per l'Accademia dei Lincei prepara la nuova edizione nazionale dei frammenti di Eschilo (il dott. Berardi si occupa dei drammi della *Licurgia*). I suoi interessi di ricerca vertono sui frammenti della tragedia attica, indagati sotto il profilo ecdotico, esegetico e drammaturgico.

Gianpiero Borgia è regista, attore di teatro e co-direttore, con Elena Cotugno, di Teatro dei Borgia. Nel 2011 riceve dall'INDA l'incarico di portare in scena *Filottete* di Sofocle al Teatro Greco di Siracusa e nel 2012 dirige Franco Branciaroli e Lucia Lavia in *Ifigenia in Aulide* di Euripide. Nel 2016 intraprende il progetto di riscrittura di classici insieme a Cotugno e nasce l'idea di una Me-

dea in chiave contemporanea; nasce così *Medea per strada*. Nel 2018 progetta e mette in scena *Eracle Odiatore* di Fabrizio Sinisi (prima al Festival Primavera dei Teatri di Castrovillari) e comincia a lavorare sulla trilogia Il trasporto dei miti (*Eracle, l'invisibile*, con Christian Di Domenico, *Filottete dimenticato*, con Daniele Nuccetelli e *Medea per strada*, con Elena Cotugno) che vede la luce nel 2020. Ha fondato assieme a Christian Di Domenico l'accademia d'arte drammatica ITACA, unico centro pugliese di formazione stabile per il teatro, di cui è stato direttore fino al 2012.

Lucia Bottinelli ha conseguito con lode la laurea magistrale in Discipline della Musica e del Teatro presso l'Università di Bologna, con la quale saltuariamente collabora e dove è stata tutor didattico all'insegnamento di Teatro sociale. Libera professionista, è operatrice teatrale, cinematografica e regista e conduce corsi, laboratori e seminari nelle province di Como e Bologna; come ricercatrice indipendente partecipa a convegni e congressi, trattando principalmente di Teatro sociale e Pedagogia teatrale. È fondatrice e Vicepresidente dell'Associazione Culturale "Teatro della Polvere di Bologna" ed è, attualmente, docente di Lettere presso l'I. C. Valmorea di Como.

Graziana Brescia è professore associato di Lingua e Letteratura Latina presso l'Università di Bari "Aldo Moro". I suoi interessi di ricerca riguardano, in particolare, Sallustio, Virgilio, Ovidio, Seneca tragico, la retorica, le categorie antropologiche applicate al mondo antico, la fortuna dei classici e del mito in età tardo-antica e moderna. Ambito privilegiato di studio è la declamazione latina, indagata secondo un approccio metodologico retorico, letterario, antropologico e giuridico. Tra le sue pubblicazioni recenti: *L'omen del bue. Il dolo e l'inganno nel racconto della fondazione di Cartagine*, in «Vichiana», LVII, 2020, 39-55; *L'albero di Fillide, Una variante dimenticata*, in «Bollettino di Studi Latini» L,2, 2020, 660-674.

Pascale Brillet-Dubois è professoressa di Lingua e letteratura greca presso l'Université Lumière-Lyon 2 ed è membro del Laboratoire HiSoMA (Histoire et Sources des Mondes Antiques). Tra i suoi principali ambiti di studio figurano la poesia epica, la tragedia e la loro ricezione, oltre agli inni. Sta preparando un commento alle *Troiane* di Euripide per la collana "Commentario" della casa editrice Belle Lettres.

Daniela I. Cagnazzo frequenta il Dottorato di Ricerca in Studi Umanistici *curriculum* Filologia e letteratura dell'antichità (XXXIII Ciclo), presso l'Università degli Studi di Bari "A. Moro", occupandosi della tradizione incerta di testi

eschilei su papiro (tutor prof. Piero Totaro), di cui cura una nuova edizione critica e papirologica con traduzione e commento. Durante il corso di Laurea e il Dottorato di Ricerca, è stata ammessa a frequentare la Scuola Estiva di Papirologia (X Edizione) del Centro Studi di Papirologia di Lecce e il XV Seminario Papirologico Fiorentino, presso l'Istituto Papirologico "G. Vitelli" di Firenze. È stata, inoltre, relatrice a numerosi convegni nazionali e internazionali, discutendo di testi tragici ed epigrammatici su papiro.

Lucia Degiovanni si è formata presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e ora è ricercatrice di Lingua e letteratura latina presso l'Università degli Studi di Bergamo. I suoi principali filoni di ricerca riguardano la tragedia romana dall'età repubblicana all'età imperiale (in particolare Ennio, Pacuvio, Seneca e l'*Hercules Oetaeus* pseudo-senecano), Catullo e lo studio delle fonti per la storia dell'educazione nell'antichità.

Paolo De Matteis ha conseguito con lode la laurea magistrale in Discipline della Musica presso l'Università di Bologna. Ha pubblicato una monografia dal titolo *Musica e gesto nel teatro mozartiano: le didascalie musicali nelle "Nozze di Figaro"* (LIM, 2020), tratta dal suo lavoro di tesi magistrale. Ha recentemente concluso il corso di Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte, Cinema, Media audiovisivi e Musica presso l'Università di Udine, con una tesi sulle origini della "solita forma" dell'opera ottocentesca; la dissertazione ha ricevuto il Premio "Tesi rossiniane" e verrà pubblicata nella collana omonima della Fondazione Rossini.

Lidia Di Giuseppe è docente di Latino e Greco presso il Convitto nazionale "V. Emanuele II" di Roma, Dottore di ricerca in Filologia greca e latina e Cultore della materia in Lingua e Letteratura greca presso la "Sapienza" Università di Roma; è inoltre membro del Consiglio direttivo della Delegazione di Roma dell'Associazione Italiana di Cultura Classica. Si è occupata di tragedia greca, in particolare di Euripide (del cui *Alessandro* ha curato un'edizione con commento), nonché di Commedia di mezzo e nuova e di Platone.

Sara Di Paolo, dopo la laurea triennale in Lettere presso l'Università di Padova con la tesi *L'emozione della paura in tre tragedie sofoclee: Trachinie, Elettra, Edipo re* (2016), ha conseguito la laurea magistrale in Lettere classiche e storia antica presso lo stesso Ateneo con una tesi sulle epifanie divine nel teatro sofocleo (2019).

Francesca Favaro, dottore di ricerca in Filologia ed Ermeneutica italiana, nel 2014 e nel 2019 ha conseguito l'Abilitazione Scientifica Nazionale – seconda fascia – per il S.S.D. 10/F1 (Letteratura italiana). Docente di Italiano, Latino e Greco al Liceo classico, collabora regolarmente con l'Università ed è attualmente docente a contratto di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Padova. Ha pubblicato numerosi volumi e saggi su autori del Sette-Ottocento (Alessandro Verri, Monti, Cesarotti e Barbieri, Foscolo); si è inoltre occupata (e continua a occuparsi) della fortuna di Saffo e di Anacreonte nei secoli; più di recente, ha esteso i suoi interessi di ricerca anche ad alcuni autori del Novecento e del Seicento. Collabora con varie riviste letterarie.

Francesco Moles è un dottorando di ricerca in “Filologia e Letteratura dell'Antichità” presso l'Università di Bari, dove sta lavorando ad un progetto di ricerca sul riuso da parte di Euripide di *topoi* e motivi che caratterizzano l'idea arcaica di eroismo nella costruzione di personaggi e trame. Oltre alla tragedia greca, in particolare Sofocle ed Euripide, i suoi principali interessi di ricerca includono l'epica greca arcaica, l'intertestualità, la mitologia e l'antropologia del mondo antico.

Jean Monamy, professore in pensione, è stato membro del progetto-pilota per la sperimentazione teatrale nei licei ed ha insegnato “arte drammatica” al Liceo di Rambouillet e presso l'Université de Bretagne Sud. Come attore e drammaturgo, collabora con Alain Béhar dal 1992. Dal 2003 ha iniziato l'attività come regista e, tra gli altri allestimenti, si è occupato di *Chto, interdit aux moins de 15 ans* di Sonia Chiambretto (2011), di *LAURE/Fragments*, ispirato a *Écrits de Laure* di Colette Peignot (2014) e di *LA MÉDÉE (Fureurs & Fracas)*, ispirato a *La Médée* di Jean Bastier de la Péruse (2016).

Pierfrancesco Musacchio è un dottorando di ricerca in “Le forme del testo – testi antichi” presso l'Università di Trento e, in co-tutela internazionale, presso l'Université Côte-d'Azur di Nizza. È attualmente impegnato in un progetto di ricerca sulla ricezione e il riuso della *Vita di Mario* di Plutarco fra il II e il V secolo. Oltre alla filologia e allo studio sulla ricezione antica dei classici, i suoi principali interessi di ricerca includono la biografia storica e filosofica antica, l'epica classica e i loro riusi nella letteratura e nel teatro medievali, moderni e contemporanei.

Silvia Onori ha conseguito la laurea magistrale presso Sapienza – Università di Roma e ultimato recentemente il dottorato di ricerca presso l'Università

di Cassino e del Lazio Meridionale, discutendo una tesi dal titolo “Commento critico-esegetico al *Fetonte* di Euripide”, sotto la supervisione del prof. Michele Napolitano. È stata relatrice a seminari e convegni in alcune università italiane e i suoi studi si concentrano principalmente sulla tragedia greca di V secolo, in particolare sulla produzione euripidea, integra e frammentaria, sui poeti tragici minori e sulla paleografia greca.

Daniela Palmeri è assistente di Lingua Italiana presso l’Università Autonoma di Barcellona (Facoltà di Lettere e Filosofia e Facoltà di Traduzione). Nel 2013 ha conseguito il dottorato in Studi Teatrali presso la stessa università presentando una tesi sulla riscrittura dell’*Oresteia* nel teatro contemporaneo internazionale (dalla Societas Raffello Sanzio a Mapa Teatro, da Rodrigo García a Yael Farber). Nel 2016 ha pubblicato il libro *Mise en abyme, participación y encuentros en la escena de Roger Bernat* (LiquidDocs) sul regista catalano Roger Bernat. La maggior parte delle sue pubblicazioni verte sulla teoria del teatro, sulla drammaturgia e sul femminismo.

Chiara Pasanisi ha conseguito il dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo presso la Sapienza Università di Roma, con una tesi dal titolo “La resistenza della tradizione italiana. Recitazione, regia e repertorio in Miranda Campa, Ave Ninchi, Lilla Brignone e Sarah Ferrati (1935-1960)”. Presso la Sapienza è attualmente responsabile del progetto di Avvio alla ricerca *L’autoorialità femminile nel teatro italiano negli anni Sessanta: regia, recitazione, scrittura*. Ha pubblicato il volume *L’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica 1935-1941* (Mimesis Edizioni, 2021).

Diana Perego è docente a contratto di Spettacolo, festa e territorio (L-ART/07) presso l’Università degli Studi di Milano Bicocca. Collabora da anni come cultore della materia con le cattedre di Storia del teatro greco e latino (prof.ssa Elisabetta Matelli) e Storia del teatro e dello spettacolo (prof.ssa Carla Bino) presso l’Università Cattolica di Milano. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Storia del teatro antico presso l’Università degli Studi di Firenze con il prof. Stefano Mazzoni come docente tutor. Ha partecipato come relatrice a diversi convegni internazionali e ha all’attivo varie pubblicazioni su riviste scientifiche. I suoi campi di indagine sono la storia del teatro e dello spettacolo, l’iconografia teatrale, la letteratura comparata.

Luca Pucci è Dottore di ricerca in Filologia Classica (Università degli studi di Salerno – École des hautes études en sciences sociales di Parigi), attualmen-

te ricercatore indipendente e docente greco e latino presso il Liceo Classico ‘Cavour’ di Torino. Si occupa di miti e tradizioni culturali, di omicidio, contaminazione e purificazione in Grecia antica, con particolare attenzione alla famiglia atridica. Ha pubblicato una monografia su Oreste (*Fuori da Atene. Miti e tradizioni su Oreste in Grecia antica*, Canterano 2017), diversi contributi sui frammenti dell’*Oresteia* di Stesicoro (di cui sta curando un volume di commento complessivo), su Eschilo e sui frammenti di Euripide (in particolare *Tieste*, *Donne di Creta* e *Plistene*).

Francesco Puccio, laureato in Filologia, letterature e civiltà del mondo antico (Napoli), dottore di ricerca in Antropologia del mondo antico (Siena), è attualmente ricercatore (RTD-A) presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell’Università di Padova. Si occupa di storia del teatro antico greco e latino e di questioni legate allo spazio della rappresentazione e alle modalità di messa in scena. Regista di teatro, ha ideato e dirige “Antico fa testo”, un progetto di ricerca e di didattica sulla performatività del mito classico e sulla sua ricezione sulla scena contemporanea, finalizzato alla valorizzazione del patrimonio archeologico e storico-artistico nazionale.

Marco Sciotto è laureato in Filosofia all’Università di Catania e specializzato in Estetica all’Università “La Sapienza” di Roma. Si occupa di teatro, delle relazioni tra i differenti linguaggi artistici e delle loro implicazioni nell’estetica contemporanea. Ha collaborato con varie riviste come *Engramma*, *Scenari* e *Arabeschi* e di quest’ultima è anche redattore dal 2017. Ha pubblicato il volume *Un Carmelo Bene di meno. Discritture di ‘Nostra Signora dei Turchi’* (Premio Campi Salentina 2019). Sta attualmente svolgendo il dottorato in Scienze per il Patrimonio e la Produzione Culturale presso l’Università di Catania, con un progetto dal titolo *Dalla memoria della vita alla vita della memoria. Reimmaginare l’archivio corsaro’ del Teatro delle Albe*.

Camilla Tibaldo si è diplomata al Liceo classico “Celio” di Rovigo, è studentessa del corso di laurea magistrale in Lettere classiche e storia antica presso l’Università degli studi di Padova, dove ha conseguito la laurea in Lettere antiche con la tesi “*Quasi cursores vitai lampada tradunt*: riscritture e permanenza lucreziane nella poesia di Milo De Angelis”, ed è stata ammessa alla Scuola Galileiana di Studi superiori, classe di Scienze morali.

Andrea Vecchia, laureato in Discipline dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università agli Studi di Trieste, vince il Master in Ma-

nagement dello Spettacolo dal vivo organizzato dal Teatro Stabile del Veneto e Fondazione Lirica “La Fenice” di Venezia. Consegue presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Roma Sapienza il dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo sul Teatro della Morte di Tadeusz Kantor. Si occupa di questioni di teoria e storia del teatro del Novecento, interessandosi in particolare alle dinamiche antropologiche e psicoanalitiche sottese all’immaginario contemporaneo. È tra i membri del comitato redazionale della rivista *Sciami/Ricerche*, webzine semestrale di Teatro, Video e Suono diretta da Valentina Valentini.

Pietro Vesentin ha conseguito la laurea magistrale in Lettere Classiche e Storia Antica presso l’Università degli Studi di Padova, discutendo una tesi in Letteratura latina sulle *Metamorfosi* di Apuleio. Attualmente frequenta, presso il medesimo ateneo, il corso di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie. Cuore dei suoi interessi di ricerca è il romanzo latino – il *Satyricon*, le *Metamorfosi*, l’*Historia Apollonii regis Tyri* – e, in modo particolare, le ‘cellule’ soprannaturali che lo costituiscono. Tra gli approcci metodologici che privilegia vi sono l’intertestualità e l’antropologia letteraria.

Hélène Vial dal 2005 è maître de conférences di Latino presso l’Université Clermont-Auvergne, dove è membro permanente del Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS). Nelle sue ricerche si è occupata principalmente delle opere di Ovidio (*Metamorfosi* e *Contro Ibis*), di riscrittura dei miti dall’antichità al XXI secolo e del rapporto fra poesia e retorica.

I.
L'ira e il teatro,
dalla Grecia antica ad oggi.

Becoming angry Hecuba. From Homer's *Iliad* to Euripides's *Hecuba*

Pascale Brillet-Dubois

Université Lumière-Lyon2 / HiSoMA

ABSTRACT: The present paper aims at retracing the roots of Hecuba's anger and violence in her sufferings and analyzing the transformation of the epic character into the tragic one.

Hecuba's metamorphosis into a bitch, symbolizing the violence of her grief and revenge, is a familiar motif of Greek myth. Yet it is not mentioned by Homer and seems to be the end not only of the dramatic action, but also of the intertextual process developed by Euripides in the play he devoted to the Trojan queen. The present paper aims at retracing the roots of Hecuba's anger and violence in her sufferings and analyzing the transformation of the epic character into the tragic one.

In the male world of the Iliadic heroes, Hecuba is a discreet character defined as the mother of most of Priam's children and of the bravest of them all, Hector. She appears as a pious woman, suggesting that her son should pray Zeus and pour some wine in his honor¹ and again inviting Priam to do the same². In the first instance Hector refuses because he is still covered with dust and blood, and so unfit for prayer. Instead he delivers the message of his brother Helenos: Hecuba should lead the Trojan women to make an offering to Athena – they are not aware that the goddess will turn it down. The second time, Priam accepts his wife's advice and secures the protection of Zeus with his prayer and libation before he starts his dangerous voyage to the tent of Achilles.

Hecuba is also a devoted mother to Hector, affectionate and attentive to his needs: to him also she offers honeysweet wine in order to restore his strength,

¹ *Il.* 6.256-258.

² *Il.* 24.287-298.

his μένος, for she sees him exhausted by the fight. But he refuses, worrying that it might on the contrary “deprive [his] limbs of their energy (μένος) and make [him] forget [his] defensive spirit (ἀλκή)”³. Hecuba’s maternal care is symbolized in the famous scene of her supplication to Hector as he decides to confront Achilles⁴. Priam has just begged him to come find shelter within the walls of Troy when, exposing her breast, she prays him to pity his parents and to avoid being deprived of a regular funeral, which she knows is the main risk of his enterprise. She does not want to see his body fed to the dogs and the vultures. Whereas Priam expresses his wish that this fate should befall Achilles, voicing aggressive bitterness⁵, Hecuba’s speech is merely a call for pity and the tone of her prayer is that of a lament (22.81 ὀδύρετο δάκρυ χέουσα).

Hecuba’s mood only changes once Hector is dead. At first she mostly grieves, wondering how she could survive the pain of losing her favorite son⁶. But later when she sees how Achilles treats Hector’s body, her grief turns into something else. In part she resigns herself to the situation: there is no way they could prevent Achilles from mutilating the body and Priam should not take the risk to confront him⁷. But then she wishes she could fasten on her enemy’s liver and eat it (24.212-213 τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι / ἐσθέμεναι προσφῦσα). This of course reverses the threat faced by Hector – that his body might be devoured by dogs and birds – but also echoes the words voiced by Priam book 22 while pushing them further: she would not only leave Achilles’s corpse to the scavengers, but gladly turn into an animal herself and feed upon his flesh. Interestingly, this is justified as a revengeful compensation (24.213 ἀντιτα ἔργα) of what Achilles is doing to Hector. As Priam, according to the will of Zeus and to social norms, prepares a ransom (24.137, 139 etc. ἄποινα; 24.76, 119, etc. δῶρα) in order to convince Achilles to release his son’s body, Hecuba urges him not to take the risk of bringing it to the victor and to stay at home in mourning, but allows herself, if only in her imagination, a more violent kind of retribution.

If one considers the couple formed by Priam and Hecuba, one might have the impression that the two possibilities are gendered. To Priam the audacity of penetrating with a ransom to the heart of the enemies’ camp – Achilles will marvel at what the king dared to do (24.519 ἔτλης) – and the temptation to leave Achilles’s body to the dogs, which is symmetrical to the Peleid’s attempt on Hector. The Trojan king thus seems to react as a heroic male figure and according to the laws of reciprocity underlying heroic society. Hecuba, on the other hand, only demonstrates a passive capacity to absorb grief in her typical

³ *Il.* 6.264-265.

⁴ *Il.* 22.79-89.

⁵ *Il.* 22.41-42.

⁶ *Il.* 22.432-436.

⁷ *Il.* 24.208-209.

human enduring heart (24.49 τλητὸν ἦτορ)⁸ and even contemplates the necessity to relinquish her right to bury Hector. Her resignation does combine with the potential savagery of a hurt animal, but of an inferior animal only capable of attacking a dead hero, as proves the pathetic contrast between her wish and her condition of sex and age that makes it impossible to achieve.

Yet this would be too simple, for Hecuba also mirrors Achilles to some extent. As has been noticed by commentators, her wish for cannibalism echoes that of the Peleid. For when Hector begs his victor to grant him a funeral at the hands of his family, he refuses and wishes “[his] ardor (μένοχος) and raging spirit (θυμός) would let [him] eat [Hector] raw, such is the harm that [he] has done to [him]”⁹. In this passage it is clear that the dream of devouring the enemy’s body and becoming ὠμήσσης (as Hecuba calls Achilles when she warns Priam that the Peleid should not be trusted and that he might slay him too)¹⁰ is an act of anger and vengeance born from pain. But while Achilles’s reaction is much more violent than the deed he suffered – after all, Patrocles was killed in a fair fight by the best of the Trojans – and reveals the supranormal nature of his affects, of his wrath to begin with, Hecuba’s wish is proportionate to the behaviour of her son’s killer and to the outrageous treatment of Hector’s body. Besides, while he actually tries again and again to mutilate his enemy, she only imagines that she might.

Thus Hecuba does not appear in the *Iliad* as a character determined by anger. She is not active, but only briefly wishes she could be and mostly resigns herself to pious obedience and passive suffering. Once Hector is brought back to her and she can see that the gods have preserved him, grief gives way to profound yet normal mourning. No vengeance is to be sought, for humanity and balance have been restored. Hecuba’s pain is channelled by ritual and by the glory that her son has achieved, and her gruesome thoughts regarding Achilles appear in retrospect as a dramatic way for the poet to underline Priam’s courage and the successful outcome of his visit to his Achaean enemy. The wish for savagery and the threat of treason have been brought to the foreground in the queen’s words only to be overshadowed by the fragile yet actual triumph of human values at the end of the poem. Therefore it seems unlikely that the Homeric poet knew of a tradition telling Hecuba’s murderous deeds nor of her metamorphosis into a bitch, or if he did, he chose not to say a word about the character’s later sufferings and to close the *Iliad* without any reference to her future.

Yet the subsequent developments of Hecuba’s tale, especially the Euripidean

⁸ In this passage, Apollo sets Achilles’s never-ending grief in contrast to the normal behaviour of mortals who lose a friend, a brother or a son.

⁹ *Il.* 22.346–47.

¹⁰ *Il.* 24.207. See also 11.454 (of birds); 22.67 (of dogs); 24.82 (of fish).

drama, are rooted in the striking image of the potentially cannibal mother and in the way the *Iliad* intertwines suffering and anger. G. Nagy has amply analyzed the dynamics of μῆνις or χόλος and ἄχος in *The Best of the Achaeans*, and I will only focus on a couple of instances for the sake of my argumentation. When in book 18 Achilles encourages himself to give up his quarrel (ἔρις) and his anger (here χόλος) against Agamemnon despite his grief (ἄχος), he describes his wrath as a smoke that rises in the chest, as a passion that overrules reason (since even the ingenious man becomes irritated), but also as a honeysweet sensation¹¹ It is interesting to note the relation between anger and the wine that Hector turned down: both are intoxicating and can lead either to a loss of energy or to a stimulation of strength. As a matter of fact, at this moment, Achilles is ready to overcome his pain, to tame his raging heart (θυμός) and to surrender to the necessity of making peace with Agamemnon. But this will only result in a diversion of his anger.

For as soon as he sets eyes on the weapons forged by Hephaistos, he allows χόλος to “get into him” (19.16 ἔδν) as he will soon “get into” the armour (19.369 δύσεται)¹¹. His companions do not dare look at the weapons for the objects are frightening; only he has the courage to do so, then a terrifying glow lights up under his eyelids and joy comes to him. The perspective of appearing in this armour of anger is definitely a motive for pleasure. But he has turned to another target than Agamemnon and another way of expressing his state of mind, more appropriate to his heroic status than his retreat. He will now slay the Trojans to have them pay for the death of Patroclus. For it is the killing of his closest companion which provokes χόλος in a world of combat where everyone knows that war means death. After a period of wrath directed towards the king who deprived him of his τιμή, which led him to immobility, a new kind of anger aims at destroying his closest enemies. As we can see, it is vision that triggers the emotion, here the vision of the new weapons which at the same time indicate the support of the gods and remind Achilles that they are meant to replace the armour he lent to Patroclus. In other words, they remind him of his loss and of Hector’s victory.

But this idea is even more clearly and systematically expressed when Achilles prevents Priam from seeing the body of his mutilated son. He orders his servants to bathe the corpse:

ὥς μὴ Πρίαμος ἴδοι υἱόν,
μὴ ὁ μὲν ἀχθυμένη κραδίη χόλον οὐκ ἐρύσαιτο

¹¹ Note the polyptot δύν’ / δύσεται at the beginning of lines 19.368-369: with pain (ἄχος) “sinking into” his heart, Achilles “gets into” the armour, his mind full of rage against the Trojans (μενεαίνων).

παῖδα ἰδῶν, Ἀχιλῆϊ δ' ὀρινθείη φίλον ἦτορ
καί ἐ κατακτείνειε

... lest Priam should see his son,
lest in the suffering of his heart he should not control his anger
at the sight of his child, and Achilles's spirit should be stirred
and he slay him.

The insistence on ἰδεῖν shows that it is the sight of the object of one's pain (ἄχος) that might lead to the unleashing of anger. But if Priam happened to become angry, it would in turn provoke Achilles's angry reaction and start a new cycle of violence. The only way to prevent this fatal sequence is to hide the object of grief. By transferring the Iliadic narrative and characters to the stage and to a visual medium, Euripides is in a way bound to show and expose the sufferings that might activate anger. In *Hecuba*, he uses this material to develop his own reflexion on vision and emotions.

The play is often analysed as having two distinctive parts, the first one dedicated to the sacrifice of Polyxena, the second to the vengeance against Polymestor after Polydoros's death. The blinding of the treacherous host inside the women's tent is also often compared to that of the Cyclops in Homer¹². I would rather argue that the diptych formed by this tragedy's structure is a combination of Iliadic and Odyssean motives and that it mirrors both Homeric poems, not only the *Odyssey*. Polyxena's death has much in common with her brother Hector's¹³: her willingness to face the victors despite Hecuba's plea, the heroic reasons she gives for not begging Odysseus to spare her (fear of public disapproval, preference for a noble death over a humiliating life)¹⁴, the reaction of the Greek soldiers to her beauty¹⁵. Euripides even signals the parallel by having Neoptolemus hesitate whether he should hit her breast or slit her throat: finally he chooses the part of the body where Achilles had decided to hit Hector.¹⁶ Polyxena thus repeats her brother's noble behaviour, but the change of context, the fact that she is a powerless female slaughtered like a sacrificial animal reveal the decadence of the Greeks. Hecuba's reactions in this first part of the drama, as we will see, closely resemble that of her Iliadic counterpart.

¹² See for example Loraux 1999.

¹³ Eur. *Hec.* 360: "sister of Hector" is the name she proudly claims.

¹⁴ Eur. *Hec.* 342-378. Compare *Il.* 22.90-130.

¹⁵ While in the *Iliad* the Achaeans, after marvelling at the beauty of Hector, crowd around him to cowardly hit his corpse (22.369-375), in *Hecuba* the Greeks honor Polyxena's splendid body and courage by gathering leaves and wood for the funeral (571-580). The image is strongly evocative of Hector's funeral at the end of the *Iliad* (24.784-787).

¹⁶ Eur. *Hec.* 563-567. Compare *Il.* 22.321-325. On this alternative, see Loraux 1985, p. 96-97.

Yet at the sight of Polydoros's corpse, the Trojan queen's attitudes will go from passivity and suffering to action and rage. Thus the play illustrates the two aspects of the root *τλα-* which has been well analysed by Pietro Pucci¹⁷ and the metamorphosis of the adjective *τλήμων* into the verb *τλάομαι* provoked by anger.

The space of the play is in itself an intermediary place between the space of the *Iliad* (Troy) and that of the *Odyssey* (the sea and far away Greece, that is the space of the *nostoi*). Sometimes we have the feeling that we are still in Troy, as shows the fact that Achilles's tomb is erected close by, and at the same time, the Greek camp is set in Thrace, a barbarian land, which will turn into a prefiguration of the Cyclops's cave. As in Aulis where the expedition gathered, the winds have fallen and the army is stuck. As in Aulis, it will take the sacrifice, not of one child but of four children, an interesting amplification, to unlock the situation.

In the first part of the play, Hecuba seems to be a passive character. She is prostrated or walks with difficulty and is often spoken of by other characters (the chorus, Talthybios) or given orders by Odysseus and Polyxena. She endures, as she says herself, many evils: crimes and misfortunes keep coming, one after the other (585-588). The figure of the number (586 *πολλῶν*) is central, as is also obvious in the characters' names¹⁸; it denotes at the same time an excess of woes, and a reversal of Hecuba's previous situation, for she had many children and enjoyed many riches. Once her last son is dead, she becomes absolutely miserable (658 *παναθλία*, 667 *παντάλαινα*, 721 *πολυπονωτάτην βροτῶν*). *Κακά* have now replaced everything single thing that was hers, and the repetition of the *ἀ-* privative mirrors that of *πολυ-* and *παν-*: she is now utterly destroyed and deprived of everything she cared for (669 *ἄπαις ἄνανδρος ἄπολις ἐξεφθαρμένη* – a remarkable response to Aeschylus's pun on Helen's name just a few lines after the chorus has sung of her destructive marriage to Paris)¹⁹.

The servant who comes back with the news of Polydoros's death even describes Hecuba as victorious in a competition of misfortune, surpassing every mortal, man or woman, and worthy of a crown for which no one will be able to fight with her (658-660).

But being *τλήμων*, to use the word by which Agamemnon and the chorus address Hecuba²⁰, can turn into fearless daring, as Euripides first suggests by

¹⁷ Pucci 1996.

¹⁸ See Battezzato's introduction for a comment on the names of Polydoros, Polyxena, Polymestor and their ironic use in the play (Battezzato 2018, p. 8-14). Talthybios sums up the link between Hecuba's children and woes by calling her *εὐτεκνωτάτην* and *δυστυχεστάτην* at the same time (Eur. *Hec.* 581-582).

¹⁹ Aesch. *Ag.* 687-690.

²⁰ Eur. *Hec.* 721, 763, 775.

using the phrase *τλημονέστατον λόγον* to describe Polyxena's last words²¹. When she walks freely to her death and offers her breast and throat to the knife of Neoptolemus, the young girl sets an example of action that undermines the power of the Greeks. As for *παναθλία*, it can also suggest victory in other types of rivalries than the competition of woes. As a matter of fact, in the first part of the play, the announcement of Polyxena's sacrifice leads Hecuba to try and emulate with Odysseus. Despite the hero's warning, Hecuba engages into "a great fight, full of groans and not void of tears" (229-230 *ἀγῶν μέγας / πληρῆς στεναγμῶν οὐδὲ δακρύων κενός*), a "contest" (271 *ἀμιλλῶμαι*) in which she forces herself to object to the Greeks' unjust decision. Her first steps are cautious, and she asks for the permission to interrogate the Greek hero "without biting his heart" (235-236 *μηδὲ καρδίας δηκτῆρια / ἔξιστορῆσαι*). It seems to me that this negated metaphor points to the *Iliad* and to Hecuba's unrealistic wish concerning Achilles, confirming that she is still in a submissive position while signalling the change of genre, from epic narrative to the dialogical form of the tragic *agon*. Yet it also prepares her transformation into a bitch. For the moment, all she can do is try to bind Odysseus into reciprocity and pity by reminding him of the debt of life he once contracted towards her. At first, in the *stichomythia* (239-250), she states only facts in a way that might seem casual, but when she realizes that Odysseus does not deny the existence of their relationship, she becomes irritated and suddenly bursts into bitter reproach (251 *οὔκουν κακύνῃ ...*). She also rejects markedly his euphemisms concerning the sacrifice. While he disguises the murder as a normal ritual, insisting on ritual actions and functions (221-224), she uses a word that reveals the crime: what the Greeks are preparing to do is the slaughtering of a human being (260 *ἀνθρωποσφαγεῖν*) where the sacrifice of an animal would be in order (261 *βουθυτεῖν*).

Hecuba is defeated, for her speech fails to impress or inspire pity in Odysseus, but interestingly, it is interpreted in two different, even divergent ways by the internal audience. The chorus hears only the tears and lament that their queen mentioned at the beginning, and expresses compassion (296-298). What they see is pain. Odysseus, on the other hand, warns the queen not to let herself get carried away by her "irritated mind" (299-300 *θυμουμένῳ ... φρενί*), lest she should "turn the good orator into a hostile one" (300), which can be heard either as a correction ("Do not mistake me for an enemy") or as a threat ("Do not provoke me"). It is the first possible allusion to anger, if we consider that *θυμοῦμαι*, as *θυμός* in the passage of *Iliad* 18, refers to the agitation caused by *χόλος*. The word is used again by Polyxena (403) to describe the passion with which Hecuba clings to her daughter, refusing to let her go (400 *οὐ μεθήσομαι*)

²¹ Eur. *Hec.* 562.

– just as Achilles, in his extraordinary pain and wrath, refuses to let Patrocles go, unlike common mortals (24.48 μεθέηκε).

Only Polyxena’s heroism can soothe Hecuba’s grief. When she hears of her death, as in the *Iliad*, there is at least this consolation: she had a beautiful death matching Hector’s and the mother is εὐτεκνωτάτη (581). There is a form of closure here that is analogous to that of the *Iliad* as far as Hecuba is concerned.

In tragic contrast with this instant of relief, the turning point of the play is the sight of Polydoros’s mutilated body (681). At that moment, Hecuba claims to be dead (as when she sees Hector falling in the dust of Troy’s battlefield) and, in a way, is transformed into a living ghost seeking nothing but vengeance. As she says, “a vengeful demon is teaching [her how to mourn] in a Bacchic way” (686-687 βακχεῖον ἐξ ἀλάστορος / ἀρτιμαθῆ νόμον). As we can see, there is a nexus of signification tying anger and vengeance to Dionysos, *i.e.* first to wine in the *Iliad* and now to the theatrical and musical expression of pain. Semantics and similes reveal an intrinsic link between anger and the way Dionysos affects body and mind through ebriety or tragic spectacle, causing both pleasure and agitation. In this respect, it is significant that Euripides departs from the Iliadic tradition by making Hecuba the daughter of the Thracian king Kisseus, a character whose origin and name, related to κισσός (“ivy”), point to Dionysos²². This innovation turns Hecuba into the double of Homeric Theano, daughter of Kisses²³, whose name, it must be noted, starts like *theomai*, “to watch”. Such puns are extremely frequent in Euripidean poetics and their suggestive power should not be neglected, especially when a variation on the epic tradition, which is well-known to most Athenian spectators, draws attention to them. Genealogy thus prepares the metamorphosis of Hecuba into a spectacularly angry dramatic character under the influence of a demon who might be Dionysos himself.

Grieving Hecuba first voices her indignation by accusing Polymestor. The figure of deprivation (α- privative or negation) is turned against him as lament becomes reproach: what he has done is “inexpressible, unspeakable, more than wondrous, impious, unsufferable” (714-715 ἄρητ’ ἀνωνόματα, θαυμάτων πέρα / οὐχ ὄσι’ οὐδ’ ἀνεκτά.). Then the first step of Hecuba’s action is to dare beg Agamemnon for help (751 τολμᾶν ἀνάγκη). She must convince him to protect and help her. The desire for vengeance even overcomes the pain of slavery as if her life did not matter anymore (756-757). The queen forgets herself in anger, as Hector feared he would forget himself in wine. When Agamemnon refuses to lend her a vengeful hand, she takes a step further and pictures herself killing

²² See Battezzato 2018 *ad v.* 3. Dionysos is mentioned at 1267 as the prophet of the Thracians. I do not have the time to develop the possibility that Euripides also relates Kisseus to κίσσα, “jay”, a bird considered by Galien as imitating a Siren (*LSJ*, *s.v.*), and by a scholiast to Aristophanes as a voracious animal (see *DELG*, *s.v.* κισσῶω).

²³ Gregory 1995.

Polymestor. Tragedy is also taking a step further than the *Iliad*: what was only a dream expressed in the optative mode becomes a plot planned in the future, τιμωρήσομαι (882).

Once Polymestor is on stage, Hecuba's guile consists in lying. She cannot help diverting her eyes from his face, but persuades him that he should not interpret this gesture as a sign of malevolence (973 δυσνοία). What is at stake and justifies everything is that he should pay for his crime (δίκην δοῦναι). Given the recurrence of the phrase, one can consider at first that it is a claim of righteous anger, and when Hecuba boasts that Polymestor has been punished (1052-1053 δίκην δέ μοι / δέδωκε), spectators undoubtedly experience a form of satisfaction that meets hers. Yet the means and radicality of her vengeance raise questions²⁴. For, imitating the boasts of angry Achilles in the *Iliad*, Hecuba claims twice that she has killed the children (1046 and 1051). It is difficult to tell whether she sounds enraged when she comes out of the tent after the murder; if she does, the chorus does not mention it. The description of the Trojan women's fury is rather an indirect one, contained in Polymestor's narrative. He is the one who assimilates them with bitches, he is also the one who will predict Hecuba's metamorphosis into a dog. Apart from that, Hecuba's speeches seem rather cold and determined. It is Polymestor's face and the children's bodies which testify that she is intoxicated with anger, as proves the interpretation of Agamemnon when he sees the spectacle: "Obviously – he says – whoever it was [who killed these children] was greatly angry at you and your sons" (1118-1119 Ἡ μέγαν χόλον / σοὶ καὶ τέκνοισιν εἶχεν ὅστις ἦν ἄρα). It is also Agamemnon who states the transformation of Hecuba from a suffering to a daring figure (1123 σὺ τόλμαν, Ἐκάβη, τήνδ' ἔτλης ἀμήχανον;).

This is the last step of Hecuba's empowerment by anger, but also of her transformation into a dramatic character, while Polymestor, on the contrary, goes from daring to suffering: first called τλήμων by the chorus (1085) as he rushes out of the tent with bleeding eyes, he is taught a cruel lesson when Hecuba commands him to endure a deserved fate (1250-1251 Ἄλλ' ἐπεὶ ... ἔτολμας / τλήθι ... – note the imperative form which imposes this new condition on him). The barbarian king interprets this as a defeat (1252 ἡσώμενος). Hecuba is thus acknowledged as being a victor in the terrible competition of murder, and not only of misfortune. Not only will she be remembered as a mourning mother, but also as a savage one. Both traits are encapsulated in the name of the statue she will turn into: κυνὸς ταλαίνης (1273).

Nothing matters anymore to the old queen who has renounced her life to satisfy what she deems her righteous wrath (1274 Οὐδὲν μέλει μοι σοῦ γε μοι

²⁴ See Battezzato 2018, pp.14-18 for a synthetical presentation of the discussion on the ethics of Hecuba's revenge. See also Mossman 1995 and Allan 2013.

δόντος δίκην), but the audience is left with the uncomfortable sensation, born from the sight of the dead children, that she has revived and not ended the cycle of violence.

As we can see, Euripides draws heavily on Iliadic masculine motives to stage his *Hecuba* and his drama exposes what remained a potential violence in Homer. What he seems to be interested in is the metamorphosis of ἄχος into χόλος, or rather of the πολυτλήμων into the active character who daringly uses (ἔτλη) a combination of trick and πλῆθος (884) – that is the number of the Trojan women – as a weapon against her enemy; a character who finds the strength to use language in a treacherous way and disguise reality – something that the suffering one cannot stand –, and to reverse the meaning and violence of words, not unlike Odysseus. That Hecuba’s revenge is called “a Bacchic way of mourning” demonstrates that there is a metatheatrical dimension to this transformation: epic is being turned into tragedy just as the narrative about Polyxena’s beautiful death gives way to the sight of Polydorus’s corpse, soon to be followed by the spectacle of Polymestor’s dead children. Hecuba’s anger in action stirs both honeysweet pleasure and compassionate grief in the spectators’ heart, a mixture that only the fictional conventions of the Dionysiac performance prevent from starting another cycle of wrath.

Bibliography

- Allan 2013 = W. Allan, “The ethics of retaliatory violence in Athenian tragedy”, *Mnemosyne* 66, pp. 593-615.
- Battezzato 2018 = L. Battezzato, *Euripides. Hecuba*, Cambridge 2018.
- Gregory 1995 = J. Gregory, “Genealogy and intertextuality in *Hecuba*”, *American Journal of Philology* 116, 1995, pp. 389-397.
- Gregory 1999 = J. Gregory, *Euripides. Hecuba*, Atlanta 1999.
- Loraux 1985 = N. Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris 1985.
- Loraux 1985 = N. Loraux, “L’histoire commence à la prise de Troie”, in J. Alaux, N. Loraux, L. Méridier, F. Rey, *Euripide. Hécube*, Paris 1999.
- Mastrorarde 2010 = D. J. Mastrorarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- Mossman 1995 = J. Mossman, *Wild justice: a study in Euripides’s Hecuba*, Oxford 1995.
- Nagy 1999 = G. Nagy, *The Best of the Achaeans*, revised edition, Baltimore (MD) 1999 [1979].
- Pucci 1995 = P. Pucci, *Ulysse Polutropos : Lectures intertextuelles de l’Iliade et de l’Odyssée*, trad. J. Routier-Pucci, Lille 1995.

- Segal 1993 = C. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*, Durham, London 1993.
- Vernant 1982 = J.-P. Vernant, "La belle mort et le cadavre outragé", in G. Gnoli, J.-P. Vernant (éd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge, Paris 1982, pp. 45-76.
- Wach 2012 = A. Wach, *L'intertextualité comme procédé dramaturgique dans Hécube et Les Troyennes d'Euripide*. Doctoral dissertation, University of Trento, Université Lille 3 – Charles de Gaulle 2012 (<http://eprints-phd.biblio.unitn.it/856/>).

L'ira nella struttura tragica: battaglie bottegaie e guerre di genere

Roberto Alonge

Università di Torino

ABSTRACT: The cultural splendour of classical Greece badly hides the horror of a macho society, harshly repressive against women, more similar to the Eastern world than to the Western one. It is therefore not surprising that tragic anger expresses the reality of a ferocious *gender war*, already perfectly visible in Aeschylus' trilogy. The modern tragedians of the classicist tradition – from Corneille to Racine to Alfieri – instead follow a different path (which is already present in the dramaturgical heritage of the 5th century BC, albeit in a marginal position), which leads to concealing under the courtly cloak of the tragic structure petty conflicts of *personal interest*, smuggled in a mystifying way behind a verbal fabric full of slogans relating to the *public interest*.

Provo a chiarire il senso del titolo del mio intervento, che forse rischia di risultare un poco enigmatico, e comincio dalla seconda parte: l'ira come metafora di *guerre di genere*. Cosa voglio dire? Dico che siamo abituati a concepire la Grecia classica come una realtà di altissimo valore, autentico fondamento di quella che possiamo chiamare la civiltà d'Occidente, ma in verità, così pensando, siamo un po' sviati nel nostro entusiasmo: guardiamo indubbiamente alla qualità del livello culturale di quella società e tendiamo – anche solo inconsciamente – a rimuovere l'attenzione dalle condizioni materiali che caratterizzano il rapporto fra il maschile e il femminile. Basta aprire il celebre passo dell'orazione, *Contro Neera*, attribuita erroneamente a Demostene: "Le cortigiane, le abbiamo per il piacere; le concubine, per le cure del corpo di tutti i giorni; le spose, per avere una discendenza legittima e una custode fedele del focolare". È un piccolo *harem* che emerge da queste righe, dove colpisce soprattutto la crudeltà verso *la sposa*, alla quale è chiesto il massimo di fedeltà sessuale al fine di evitare il rischio di trasmettere l'eredità a figli bastardelli. Sicché non possiamo stupirci, come maschi, se una studiosa donna, Giulia Sissa, ha parlato in modo *tran-*

chant di «intolleranza spietata verso la sessualità femminile extraconiugale»¹. Peraltro già Engels, a suo tempo, scrisse pagine assai aspre sulla monogamia (limitata alle sole donne) della società greca, «che appare come soggiogamento di un sesso da parte dell'altro, come proclamazione di un conflitto tra i sessi sin qui sconosciuto in tutta la preistoria»². Il punto, però, allora, è che, dietro talune manifestazioni dell'ira, emozione che domina il genere tragico, va forse colta proprio una reazione di aspro antagonismo fra i sessi. Certo, grazie al fatto che nel tessuto delle tragedie del quinto secolo s'insinua sempre un minimo di anacronismo, l'ira della *Medea* euripidea ci regala due-tre informazioni assai pungenti sulla assoluta mancanza di *par condicio* fra uomo e donna nella Atene del tempo:

Prima dobbiamo comprarci con una ricca dote un marito, cioè prenderci un padrone del nostro corpo, e questo è il malanno peggiore. (vv. 232-234)

La separazione non fa onore alle donne e ripudiare il marito non si può. (vv. 236-237)

Un uomo, quando si secca di stare in casa, se ne esce, e mette fine alla sua noia; noi donne, invece, dobbiamo avere sotto gli occhi sempre una sola persona. (vv. 244-247)

Ma se la *Medea* esprime in maniera intensissima il senso dello scontro implacabile fra il maschile e il femminile, assai gustoso e significativo è il modo di giustificarsi di Giàsone, autentico «arrampicatore sociale», come lo definì a suo tempo Umberto Albini³:

Poi volevo allevare i bambini in modo degno del mio nome, dando dei fratelli ai figli che ho avuto da te, così da metterli tutti nella stessa condizione e fare una sola famiglia. Sarei stato un uomo beato! Tu, che bisogno hai di altri figli? Ma io devo provvedere a quelli che ho con quelli che verranno. L'ho pensata male? Non lo diresti di sicuro, se non fosse l'idea del letto [λέχος] a tormentarti. Ma già, voi donne, se funziona il letto, pensate che tutto vada bene. Ma se il letto [λέχος] va storto, ciò che era il meglio diventa il peggio. Bisognerebbe proprio farli in un altro modo, i figli, e che la razza delle donne non esistesse. Così per gli uomini non ci sarebbero guai. (vv. 562-575)

A prima vista risultano patetiche, cioè ridicole, le osservazioni circa la miglior sistemazione sociale dei figli avuti con *Medea* attraverso il matrimonio con la figlia del re. Come se Giàsone volesse nascondere la propria ambizione di pa-

¹ Sissa 2003, p. 219.

² Engels 1971, p. 93.

³ Albini 2012, p. XXVI (*Introduzione*).

rentele regali dietro il pretesto dei figli, assumendo un profilo di padre coscienzioso, preoccupato del loro futuro. Tuttavia, proprio il sigillo finale, l'auspicio di un ipotetico nuovo modo di generare i figli, senza la mediazione delle donne, dimostra che la realtà dei figli non è affatto secondaria per la psicologia maschile. Semmai colpisce il disinteresse per la donna. Il desiderio dell'uomo greco non sembra essere la donna, ma piuttosto il riconoscimento sociale, la fama, l'agiatezza, il patrimonio che va tramesso agli eredi. Paradossalmente è la donna a definirsi per una pulsione erotica rispetto alla quale Giasone evidenzia il proprio totale distacco: numerose sono nella tragedia le concordanze di termini sinonimici di letto (λέχος ο λέκτρον ο θάλαμος), per alludere al rapporto intimo della coppia coniugale. Medea, però, non lascia mancare una battuta al veleno. Dice che Giasone ha agito μέγαν γ' ἔρωτα (v. 698), "per un grande amore", salvo aggiungere, due versi dopo, la precisazione sul genere esatto di quell'amore: "ama [ἠράσθη] imparentarsi con uomini di potere [ἀνδρῶν τυράννων]" (v. 700), diciamo "con sovrani". Dove l'ira assume le fattezze di una sferzante ironia, tutta affidata al gioco delle ricorrenze: ἔρωτα e ἠράσθη, da ἔραμαι.

Il documento che testimonia in modo più sconvolgente l'agone mortale fra i sessi nel mondo greco resta tuttavia l'*Oresteia* di Eschilo. Agamennone, per realizzarsi come condottiero della spedizione navale diretta a Troia, non esita a sacrificare la figlia Ifigenia, sordo al dolore della moglie Clitemestra, la quale si vendica uccidendo il marito di ritorno dalla guerra. Così il primo segmento della trilogia, *Agamennone*. Nel secondo, *Coefore*, Oreste, per vendicare il padre, uccide la madre Clitemestra. Ma qui è il punto. Davvero l'ira d'Oreste è una risposta simmetrica all'ira di Clitemestra, davvero il figlio uccide la madre per vendicare il padre? O comunque, solo per questo la uccide? Proviamo a leggere alcune dichiarazioni, sia di Elettra che di Oreste. Inizio da Elettra, quando invoca il padre, davanti al suo tumulo:

Venduti ora siamo, come errabondi,
ad opera di chi ci ha generato, che come marito si è presa in cambio
Egisto, colui che ha concorso al tuo omicidio.
E io sono come una serva, dalle ricchezze [χρημάτων]
Oreste è bandito, mentre quelli, insolenti,
insuperbiscono grandemente del frutto delle tue fatiche [πόνοισι].

(*Coefore*, vv. 132-137)

Dietro l'ira di Elettra c'è il dolore per il padre morto, trucidato, fatto fuori in modo laido, certo, ma c'è anche molto dolore per la perdita di *status* sociale. Il tema della *revanche*, del risarcimento, s'impone sin dalla prima battuta, e poi non è che un martellamento insistito, che ripete i concetti, in maniera sempre

più stringente. “E io sono come una serva”, protesta Elettra, su cui lo scoliaste è perentorio, “come una serva, nel ruolo di una serva”⁴. E incalzante è l’accento sull’umiliazione di Oreste, “dalle ricchezze Oreste è bandito”, cioè in esilio dalle sue sostanze, più che in esilio da casa sua, che è poi un modo di ribadire che la casa è metafora di una condizione di benessere, di agio. Clitemestra e Egisto hanno rubato la vita di Agamennone, ma si direbbe che soprattutto hanno rubato le ricchezze di Agamennone, i tesori accumulati dal fondatore dell’impero economico, sottratti pertanto ai suoi legittimi eredi, Elettra ed Oreste. Si osservi la pregnanza di taluni termini: χρημάτων, che al plurale vale propriamente ‘beni’, ‘averi’, ‘ricchezze’, ‘denaro’, e πόνοισι, da πονέω, ‘faticare’, ‘lavorare’. Molto più avanti, altercando con la madre, Oreste userà lo stesso verbo (“Non rimproverare chi lavora [πovouῦντ’], tu che in casa te ne stai seduta”). Qui, ovviamente, funziona il solito anacronismo cui si è già accennato, la guerra di Troia è assimilata a un lavoro che produce ricchezza, e in effetti non c’è dubbio che il vincitore di una guerra acquisisce bottino, e dunque ricchezza, sebbene questa sia una conseguenza, non la motivazione a fare la guerra, come potrebbe essere una guerra imperialistica dell’Ottocento, per conquistare mercati. Certo, Oreste è implacabile nel sottolineare la propria condizione sociale di diseredato: “Guardate ciò che resta degli Atridi: senza risorse [ἀμηχάνως], / privato senza onore [ἄτιμα] della casa” (*Coefore*, vv. 407-408). C’è il concetto di “onore”, l’alfa privativa, ma c’è anche l’altra alfa privativa, in ἀμηχάνως, letteralmente ‘privo di mezzi’. Spesso in Oreste risulta presente l’interiezione che sollecita lo sguardo degli altri, perché si scandalizzino di ciò che vedono, ma ciò che l’occhio deve vedere, scandalizzato, è anche e sempre la rovina economica della casa. Dopo che la vendetta è stata eseguita: “Guardate i due che tiranneggiavano questa terra, / uccisori di mio padre e saccheggiatori della casa” (*Coefore*, vv. 973-974). La morte del padre, ma anche, e soprattutto la distruzione dei beni che nella casa sono concentrati.

Ecco, se le cose stanno così, allora si capisce meglio quello che, diversamente, non è mai stato facile capire, cioè che Oreste si dichiara contro la madre, e a favore del padre, senza se e senza ma, senza calcolare almeno le attenuanti (della madre) e le aggravanti (del padre), per tacere del buco nero dell’uccisione di Ifigenia, su cui Oreste mantiene un imbarazzato riserbo, senza mai citarla. Significativo, in ogni caso, come respinga brutalmente le attenuanti della madre, quando lei ricorda il libertinaggio di Agamennone, alla guerra troiana, con le varie schiave, contrapposto alla sua propria personale condanna all’astinenza sessuale (fino all’arrivo di Egisto, ovviamente):

⁴ Ramelli 2009, p. 1595.

Clit. Di' piuttosto le follie amorose di tuo padre.

Or. Non rimproverare chi lavora, tu che in casa [ἔσω] te ne stai seduta [κάθημένη].

Clit. È un dolore per le donne star lontano dal marito, figlio.

Or. La fatica dell'uomo dà da mangiare a chi se ne sta seduta [ἡμένους] in casa [ἔσω].

(*Coefore*, vv. 918-921)

Per due battute di seguito, usando lo stesso costrutto (stesso avverbio, ἔσω, letteralmente 'dentro', cioè in casa; e stesso verbo, κάθημαι, 'star seduto', verbo composto, variante di ἦμαι), Oreste ribadisce il medesimo concetto: di fronte alla (supposta) oziosità della donna, esalta il lavoro dell'uomo, che mantiene la donna, così conquistandosi il diritto a una piena libertà sessuale. Lo spietato dialogo madre-figlio mette al centro della riflessione la visione maschilista e misogina della civiltà greca (in realtà essenzialmente ateniese, a Sparta la situazione è un po' diversa). Siamo al nucleo feroce dell'opposizione di genere, e Clitemestra si pone – di fatto, oggettivamente, e forse anche soggettivamente – come modello di una prassi esistenziale scandalosamente alternativa. Nell'assenza del marito lontano e adultero, Clitemestra ha vissuto accanto all'uomo che si è scelto, Egisto, se non propriamente sottomesso, almeno più disponibile a stare nell'ombra di una donna di forte personalità. Clitemestra ha valorizzato in pieno le potenzialità della natura femminile, spingendosi financo all'assunzione del maneggio delle armi. Il suo affrancamento dal modello consueto della donna subalterna passa infatti anche attraverso la modalità con cui fornisce soddisfazione alla sua ira spietata: la scelta di uccidere in prima persona Agamennone, senza delegare al maschio, a Egisto, l'azione omicida. Per Eschilo è la spada di Egisto (e non la scure della tradizione figurativa) a uccidere Agamennone, ma è la mano di Clitemestra a impugnarla.

La grandezza dei tragici greci – se posso usare un'espressione un po' retorica – sta naturalmente in questo, che, pur essendo maschi, riescono a dar voce alla sofferenza del sesso femminile, nonostante restino all'interno di macchine drammaturgiche saldamente condizionate dalla tradizione del pensiero maschile. Nelle *Eumenidi* intervengono due divinità maggiori dell'Olimpo, Apollo e Atena, a salvare Oreste. Apollo teorizza che la procreazione è sostanzialmente prerogativa del padre, mentre la madre sarebbe solo una sorta di vaso che accoglie il germe dell'uomo e lo fa crescere. La dea Atena poi, per parte sua, istituisce per la bisogna, *ad personam*, il nuovo Tribunale dell'Areopago, che vale appunto "collina di Ares", là dove le Amazzoni si erano accampate quando assediavano Atene. Un filo rosso lega l'urto mitico con le Amazzoni e il processo a Oreste, ed è la contrapposizione violenta fra il maschile e il femminile. Dobbia-

mo prendere atto che c'è un eccesso di violenza che si rovescia su Clitemestra (il marito le uccide la figlia Ifigenia, antepoendo la sua carriera di condottiero; il figlio la sgozza; una giuria truccata di un Tribunale costituito *ad hoc* assolve il matricida), con un evidente intento di terrorismo psicologico preventivo, se così possiamo dire. Forse il matriarcato non è mai esistito come realtà storica, ma è sempre esistito come realtà psicologica, dicono gli psicanalisti. I maschi della Grecia del quinto secolo svelano – proprio con la loro sproporzionata carica misogina – una miscela conturbante di paura e di invidia. In natura sono le donne, e le donne soltanto, a poter generare. La fantasia di Zeus che partorisce Atena è il sogno che appaga il desiderio, che riscatta la manchevolezza del maschio. Atena (che dà il suo nome alla più importante e gloriosa città greca), è nata dalla testa del padre Zeus, tutta vestita con scudo e lancia, ad esaltazione assoluta del potere maschile di generare senza alcuna collaborazione della donna. Si noti, peraltro, tutta la complessità simbolica di questo delirio sul genitore unico, su Zeus, padre che genera senza madre e che, soprattutto, partorisce dalla propria testa, tanto per contrapporre la nobiltà alta e spirituale del cervello alla materialità bassa del ventre, oscenamente troppo prossimo ai canali della vergogna, *inter urinas et faeces*.

S'intende che, per un verso, lo stato d'animo dell'ira non può essere unicamente riconducibile alla protesta femminile, a fronte della dominanza storica del maschio. Ci sono altri fili che si dipanano dalla tela del *corpus* tragico del quinto secolo, sebbene il conflitto di genere sia quello più rilevante, almeno a mio parere, nel senso che l'ira di Medea, di Clitemestra e delle loro sorelle tragiche ha un respiro, una gravidanza che va al di là dello spazio angusto della privata biografia. E comunque, per un altro verso, va detto che i moderni preferiscono attingere a piste differenti, che discendono parimenti dall'illustre patrimonio classico. Quando parlo, nel titolo un po' provocatorio del mio intervento, di *battaglie bottegaie*, alludo propriamente a un diverso tipo di ira. L'ira come reazione spropositata ad un cruccio personale, più o meno grande e significativo, il quale, a sua volta, per giustificare l'oltranza della risposta, e per non scendere nel ridicolo (meglio: nell'illusione di non scendere nel ridicolo), ha bisogno di ammantarsi di un'ipocrita invocazione ai massimi sistemi. Procedimento in realtà già un po' evidente nel cuore del capolavoro eschileo: penso soprattutto a Elettra che si batte per non restare nella condizione avvilita della serva del Palazzo, o addirittura essere degradata a contadina, buttata fuori dal Palazzo, come genialmente la fa finire Euripide. I nuovi tragediografi avanzano però su questa via senza troppe remore, o diciamo con maggiore incoscienza, sebbene la critica non sembra essersene accorta.

Prendiamo il caso di *Cinna* di Corneille. A leggere gli specialisti francesi del *Grand Siècle* dovrebbe trattarsi di una tragedia che analizza la realtà della poli-

tica; il dramma del potere nella fase del suo declino, a fronte di un'opposizione impotente; *Cinna* quale storia di una congiura, unica forma di opposizione sotto la dittatura⁵. Ma è davvero così? A me sembra di aver visto un altro film. *Cinna*, che pure è il protagonista, e comunque dà il titolo all'opera, se la suona e se la canta in I,3, una tirata di un centinaio di versi (vv. 157-260), molti per un'opera di 1780 versi, pari a quasi il 6% del totale, in cui si vanta di essere "sangue del grande Pompeo" (v. 238), dice tutto il male possibile di Augusto, definito uomo «qui n'a rien d'humain» (v. 167), e poi...? Poi basta che nel dialogo ravvicinato di II,1 Augusto gli proponga di coinvolgerlo nel governo dell'impero perché la sua ira tirannicida si sgonfi a mo' di pupazzo di gomma («*Cinna, par vos conseils je retiendrais l'Empire, / mais je le retiendrais pour vous en faire part*», vv. 626-627). Si scopre, un po' comicamente, che in verità niente gli cale della questione politica Repubblica/Impero, democrazia/tirannide, e nemmeno del suo sangue di nipotino di Pompeo. Gli interessa unicamente la dimensione privata, e non già quella politica. O meglio, gli interessa anche la dimensione politica, ma in un'ottica angustamente personale, egoistica, da quell'ambizioso opportunista che è. Gli preme, eccome, la possibilità di co-gestire l'Impero. La profferta di Augusto è una botta che fa dare di testa al povero *Cinna*, lo fa uscire di senno. Si noti che non per nulla i vv. 626-627 ritornano una seconda volta nel testo (cosa assai rara!): infatti i vv. 810-811 ripetono – tali e quali, nemmeno una virgola di differenza! – i vv. 626-627, a significare che lì è il colpo che lascia il segno, che ingrossa a dismisura la bolla del trionfo narcisistico. *Cinna* è talmente incantato da non riuscire a controllarsi, a tenersi per sé il compiacimento per essere stato cooptato da Augusto nel potere. Potrebbe, ovviamente, ripetersi quei due versi in un monologo, che nessuno dovrebbe sentire. E invece non esita a esternare in III,2 dinanzi a *Maxime*, il quale non rinuncia a rimbrottarlo, facendo dell'ironia sul fatto che poco prima («*tantôt*») non aveva manifestato esitazioni e rimorsi: «*Vous n'aviez point tantôt ces agitations, / Vous paraissiez plus ferme en vos intentions, / Vous ne sentiez au cœur, ni remords, ni reproche*», vv. 819-821). *Maxime* è penetrante, lucido, inchioda *Cinna*, lo smaschera: aveva iniziato duro e puro, *Cinna*, ma adesso è cambiato, è in crisi, in affanno. Perché, appunto, Augusto ha fatto l'offerta che non si può rifiutare, ha immaginato di averlo al suo fianco nell'esercizio del governo imperiale. *Cinna* aveva cominciato convinto di voler uccidere il tiranno, ma adesso muore dalla voglia di condividere il lavoro del tiranno. Naturalmente *Cinna* cerca di difendersi, prova a rievocare il fantasma di *Bruto* che, prima di uccidere *Cesare*, sarà stato assalito anche lui da qualche dubbio, da qualche vacillamento (cf. vv. 829-832). Ma più parla, e peggio è. *Maxime* rincarà la dose, lo invita a fare come *Bruto*, a colpire: «*N'écoutez plus*

⁵ Per un punto di vista diverso, innovativo rispetto alla tradizione critica, vd. Alonge 2020.

la voix d'un Tyran qui vous aime, / et vous veut faire part de son pouvoir suprême» (vv. 845-846). La vera differenza, fra Bruto e Cinna, è che Cinna diventa meno duro e puro solo dopo che Augusto gli ha gettato l'offa, come gli rinfaccia Maxime.

In ogni caso Maxime è perspicace, e ancor prima che Cinna gli confessi – qui, in III,2 – la sua sopravvenuta indecisione, già nel dialogo precedente di III,1, parlando con il proprio liberto Euphorbe, poneva in chiaro i termini della questione: Cinna «n'agit que pour soi, feignant d'agir pour Rome» (v. 718). La tragedia è azzoppata, qui e per sempre. La tragedia come struttura letteraria che dovrebbe occuparsi dell'essenza della politica, strambascia e casca a terra come una scenografia di cartapesta. Il dialogo con Euphorbe è molto interessante. Il confidente si svela anche più intelligente del suo padrone: pur non avendo mai parlato di persona con Cinna, ne intuisce genialmente la psicologia profonda, ancor meglio di Maxime: «Pensez-vous avoir lu jusqu'au fond de son âme? / Sous la cause publique il vous cachait sa flamme, / et peut cacher encor sous cette passion / les détestables feux de son ambition. / Peut-être qu'il prétend après la mort d'Octave, / au lieu d'affranchir Rome, en faire son esclave, / qu'il vous compte déjà pour un de ses Sujets, / ou que sur votre perte il fonde ses projets» (vv. 749-756).

Insomma, una strana tragedia, che apparentemente parla dello scontro epocale fra i maggiori personaggi del complesso passaggio tra Repubblica e Impero (Cesare e Pompeo, Bruto e Cassio, Antonio e Ottaviano), che apparentemente disegna figure di doppio (Cinna e Maxime che replicano Bruto e Cassio), salvo palesare improvvisamente allo spettatore – sorpreso e un tantino financo disgustato – che questi replicanti si muovono solo per impulso amoroso (entrambi vogliosi di una stessa donna, Émilie), oppure (il che è ancora peggio) per affiancarsi o per sostituirsi al dittatore. Caduta delle ideologie, si direbbe con il linguaggio di oggi. Più nessuno si dibatte e combatte per qualche valore, per qualche ideale. Cinna era un nipotino di Pompeo del tutto pacifico, indifferente al fatto di vivere sotto Augusto, figlio di quel Cesare che ha ammazzato Pompeo: tanto più che, finita la guerra civile con Antonio, Augusto lo ha risarcito nei suoi beni, e lo ha infine – insieme a Maxime – accolto fra i propri consiglieri, nel quadro di una strategia volta a reintegrare nel sistema di potere settori dell'antica opposizione politica repubblicana. Se a un certo punto Cinna si eccita e fa politica, svegliandosi in preda all'ira furibonda del tirannicida, è solo perché Émilie è disposta ad accordargli i suoi favori unicamente a condizione che ammazzi Augusto. Il piccolo particolare di tanto ricatto (per chiamarlo così) è ribadito con una insistenza abnorme, tale da renderlo quasi ridicolo (cf. vv. 55-57, 112, 135-136, 273-277, 710-712). Insomma, i due apparenti eroici cospiratori, due novelli Bruto-Cassio, sono in realtà due banali amorosi.

Ahimè, so bene che – per quanto riguarda Corneille – è blasfemia negare ogni valenza che non sia assolutamente eroica, e temo dunque che questo mio alludere a un *côté* comico della tragedia possa apparire una gratuita provocazione, ma almeno sorridere (non dico ridere) risulta davvero inevitabile quando Cinna dice: «Émilie, et César. L'un et l'autre me gêne, / l'un me semble trop bon, l'autre trop inhumaine» (vv. 797-798). Cinna aveva esordito nel primo atto – abbiamo visto – asserendo che Augusto è uomo «qui n'a rien d'humain», ma ecco che, miracolosamente, all'altezza del terzo atto, è diventato «trop bon», mentre è Émilie ad apparire «trop inhumaine», oppure, nel migliore dei casi, una «aimable inhumaine» (v. 905). E ancora più avanti, su un pedale scopertamente galante: «l'empire inhumain qu'exercent vos beautés» (v. 1055). Il mondo capovolto... Cinna, torbido della giusta ira del paladino della libertà, ha giurato a Émilie di ucciderle Augusto, ma adesso – dopo che è stato gettato sul tavolo, da parte di Augusto, l'invito che toglie il respiro – Cinna abiura il suo giuramento, definito «serment exécrationnel» (v. 814), «serment téméraire» (v. 893), e non risparmia espliciti elogi ad Augusto: «un Prince magnanime» (v. 881), «cette bonté d'Auguste» (v. 931). In presenza di Émilie arriva addirittura a tremare, come ammette esplicitamente, sul punto di dover confessare alla donna che ha cambiato idea, cioè ha cambiato casacca, da mentore repubblicano a reggicoda dell'imperatore (cf. vv. 918-922). E poi, di fronte allo stesso Augusto, dopo la scoperta del complotto di cui è a capo, appare comiccissimo. La prima cosa che dice è: «Je demeure stupide, / [...] je vois qu'on m'a trahi, vous m'y voyez rêver, / et j'en cherche l'auteur sans le pouvoir trouver» (vv. 1541, 1543-1544). Il traditore è indignato di essere stato tradito. Anziché scusarsi, protesta, come osserva argutamente Augusto al v. 1558. Ha la reazione di un bambino che si crede al centro del mondo: come si sono permessi di tradirlo, i suoi amici cospiratori? È veramente un goffo personaggio.

Qualcosa di simile vale anche per Émilie. Di fronte a due ometti da nulla, come in fondo sono Cinna e Maxime, lei può pure sembrare un gigante. Almeno in lei la fedeltà ai valori dell'Onore persiste e resiste, almeno per un po' di tempo. È essenzialmente fedeltà alla memoria del padre trucidato da Augusto, ma è già qualcosa. Sebbene anche lei, dopo la morte del padre, sia stata salvata e ricuperata: Ottaviano, diventato Augusto, le ha ridato soldi e *status* sociale, l'ha adottata addirittura come figlia. Sicché sin dall'inizio, a partire da I,1, occorre registrare in Émilie un secondo accento, dal suono diverso, per il momento tenuto sotto tono, ma già presente: confessa nel monologo di I,1 di amare Cinna più di quanto odi Augusto (cf. vv. 18-20, poi ripetutamente per tutto il monologo, e ancora più avanti: vv.118-124, 299-304). C'è dunque una ambiguità *ab origine*, benché a lungo frenata, che lo svolgimento del *plot* si incaricherà però di sma-

scherare, esaltando la pulsione amorosa, e attenuando via via l'attaccamento al ricordo paterno.

Non molto diversamente da Corneille, poi, per quanto riguarda Racine. Esempio su *Andromaque*. Oreste fa solo finta di essere al servizio della causa patriottica dei Greci, che vogliono la morte del figlio di Ettore; in realtà la sua missione politica gli serve per nascondere il proprio interesse privato per Ermione (invece innamorata di Pirro), che medita addirittura di rapire. Pilade sintetizza freddamente il cambio di passo, il conflitto d'interesse, per chiamarlo così, la commistione tra pubblico e privato: «Voilà donc le succès qu'aura votre Ambassade, / Oreste ravisseur» (vv. 769-770). Cui Oreste risponde cinicamente: «Et qu'importe, Pylade?» (v. 770). Qui pure, nuovamente, fine delle ideologie. Il vessillo della patria è innalzato o abbassato, sbandierato o arrotolato, secondo le convenienze dell'individuo. Non solo Oreste, anche Pirro è perfettamente calato dentro questa logica. La sua ira non ha respiro ideale, un obiettivo che sia rivolto al di fuori dello stretto ambito del personale, e anche quando lo sguardo si allarga, la spinta motivante viene sempre dalla sfera privata. Innamorato di Andromaca, le promette di difendere la vita di suo figlio Astianatte, ma chiede in cambio di essere amato da lei, e non esita a minacciare esplicitamente, ad avanzare autentici ricatti: «Le Fils me répondra des mépris de la Mère, / la Grèce le demande, et je ne prétends pas / mettre toujours ma gloire à sauver des Ingrats» (vv. 370-372).

Diciamo che Pirro, con maggiore trasparenza e più marcata sfrontatezza, rispetto a Oreste, arriva a rinnegare i valori della stirpe e della nazione greca. Sentiamo come formula la sua proposta di matrimonio a Andromaca nel primo atto:

Nos Ennemies communs devraient nous réunir.
Madame, dites-moi seulement que j'espère,
je vous rends votre Fils, et je lui sers de Père.
Je l'instruirai moi-même à venger les Troyens.
J'irai punir les Grecs de vos maux et de miens.
Animé d'un regard, je puis tout entreprendre.
Votre Ilion encor peut sortir de sa cendre.
Je puis, en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris,
dans ses Murs relevés couronner votre Fils.

(*Andromaque*, vv. 324-332)

Una vera e propria dichiarazione di alto tradimento, un delirio megalomane (si veda il martellamento sulla potenza del soggetto, con quel «Je» ossessivo), una voluttà di rinnegamento totale, assoluto (e incomprensibile, almeno a prima vista) delle proprie radici. Ma se qui l'eccesso della dichiarazione è frenato dall'ambito ristretto entro cui essa risuona (il cerchio chiuso dei due personag-

gi), esiti dirompenti (e catastrofici) si avranno nel momento culminante della vicenda, quando Pirro sposa Andromaca, ponendo il diadema regale sulla sua fronte con queste parole:

Andromaque, réglez sur l'Épire et sur moi.
Je voue à votre Fils une amitié de Père,
j'en atteste les Dieux, je le jure à sa Mère.
Pour tous mes Ennemis je déclare les siens,
et je le reconnais pour le Roi des Troyens.

(*Andromaque*, vv. 1544-1548)

Non stupisce che i Greci presenti alle nozze reagiscano a tali parole con un unanime e pronto «cri de rage» (v. 1550) e lo uccidano immantinente. Come si conviene, appunto, ai traditori della patria.

In verità Racine non si preoccupa di motivare la passione dirompente che domina i suoi personaggi. Ma la modernità di Racine (non per nulla assai rappresentato sulla scena teatrale francese contemporanea, certo molto più di Corneille) è proprio nella sua capacità – pre-freudiana, oserei dire – di scavare nella psicologia dei personaggi, di proiettare fasci di luce tenebrosi e inquietanti sull'inconscio degli eroi e delle eroine delle sue opere. Non sembra dubbio, ad esempio, che Pirro sia ossessionato dall'urgenza di fare i conti con la figura paterna. Il figlio del grande eroe – per affermarsi, per esistere – deve opporsi al padre glorioso, deve fare sistematicamente il contrario esatto del padre. Achille ha ucciso Ettore, e Pirro intende sposarne la vedova Andromaca. Achille ha organizzato (d'accordo con Menelao) il matrimonio di Pirro con Ermione, ma proprio per questo Pirro non ha nessun interesse per Ermione, come risulta da questa gelida e brutale confessione all'interessata:

J'épouse une Troyenne. Oui, Madame, et j'avoue
que je vous ai promis la foi, que je lui voue.
Un autre vous dirait, que dans les champs Troyens
nos deux Pères sans nous formèrent ces liens,
et que, sans consulter ni mon cœur ni le vôtre,
nous fûmes sans amour engagés l'un à l'autre.

(*Andromaque*, vv. 1289-1294)

C'è una esagerazione evidente, il gusto plateale di segnare una contrapposizione insultante (una Troiana sposata, di contro a una Greca rifiutata sulla soglia liminare del tempio, una promessa che è stata data e che viene ritirata) che ci fa capire bene che il bersaglio di tanto antagonismo non può essere l'innocente Ermione.

Racine ha una raffinata cultura classicista: legge direttamente i tragici greci e commenta in particolare i testi di Euripide. Fa tesoro di quella che indubbiamente è una chiave interpretativa di Euripide nel suo trattamento dei personaggi della seconda generazione, legati alle vicende omeriche. Il dramma dei figli degli eroi è di doversi confrontare con modelli insuperabili. Da qui una sorta di fragilità psicologica, di inadeguatezza, di insufficienza un po' patetica e un po' comica. Ermione, respinta e vigliaccamente offesa dalle parole di Pirro, aspira a vendicarsi, grazie all'aiuto di Oreste (che lei non ama ma da cui è amata), se non fosse che il giovine non è all'altezza della situazione, come si evince da questa sua risibile dichiarazione:

Hé bien allons, Madame.
Mettons encore un coup toute la Grèce en flamme.
Prenons, en signalant mon bras, et votre nom,
Vous la place d'Hélène, et moi d'Agamemnon.
De Troie en ce pays réveillons les misères,
et qu'on parle de nous, ainsi que de nos Pères.
Partons, je suis tout prêt.

(*Andromaque*, vv. 1161-1167)

È il linguaggio di un bambino, che propone di giocare a fare i grandi. Candida e tutta scoperta è la brama infantile che “si parli di noi, così come dei nostri padri”. Ermione farà la parte di Elena, e Oreste quella di Agamemnone. Racine – per le ragioni capitali della *bienséance* che caratterizza la società cortigiana del tempo – ignora gli aspetti foschi dei miti classici, e dunque non presuppone che Oreste abbia ucciso la madre⁶. Questo Oreste di Racine è un giovane immaturo e insicuro, che resiste comicamente ai progetti omicidi di Ermione, che vuole Pirro morto, e lo vuole morto per le mani di Oreste, e per di più entro lo spazio di una sola ora (ridicolissimo ma anche simpaticissimo il lamento dello sfortunato amoroso: «A peine suis-je encore arrivé dans l'Épire, / Vous voulez par mes mains renverser un Empire. / Vous voulez qu'un Roi meure, et pour son châtimement, / Vous ne donnez qu'un jour, qu'une heure, qu'un moment», vv. 1209-1212). In realtà, anche Ermione gioca a fare Elena, ma è una bambina più decisa, naturalmente assai frustrata dal paragone infelice con il modello materno, e quindi molto irritata dalla inettitudine di Oreste, che svela tutto il patetico *décalage* che la divide dall'inarrivabile modello della propria madre, Elena, per la quale sono morti “venti Re” e tanti guerrieri, mentre a lei non riesce di ottenere la testa di un solo uomo: «Et moi je ne prétends que la mort d'un Parjure, / et je charge un

⁶ L'ipotesi della *bienséance* non è condivisa unanimemente dagli studiosi. Per una divergente interpretazione vd. Alonge 2017, pp. 193-194.

Amant du soin de mon injure, / il peut me conquérir à ce prix, sans danger, / je me livre moi-même, et ne puis me venger?» (vv. 1489-1492).

È uno scacco generazionale per i figli degli eroi – Pirro Oreste Ermione –, tutti e tre sofferenti in una tensione di rabbia iracunda che si rovescia sostanzialmente contro le proprie ossessioni familiari, contro la loro incapacità di risultare all'altezza dei padri e delle madri, e che risuona dunque sul registro un po' degradato della stizza più che dell'ira che al nostro orecchio giunge sempre carica di una eco solennemente tragica.

Il punto finale di questo processo può essere colto nell'*Antigone* di Alfieri. L'autore segue sostanzialmente la traccia fissata dalla tradizione sofoclea, ma bastano alcuni timbri diversi a farne subito una cosa assai nuova. Il Creonte di Alfieri si percepisce – giustamente – come un usurpatore (ha approfittato del fatto che il sovrano legittimo, Edipo, si sia accecato, che i due figli maschi si siano uccisi vicendevolmente e che parimenti Giocasta si sia suicidata, alla notizia della morte dei propri figli (su quest'ultimo punto Alfieri varia da Sofocle). Antigone, per parte sua, non perde occasione per rinfacciargli la qualità di usurpatore. È sufficiente però questo spostamento di accenti per rendere il Creonte alfieriano un simpatico tirannello domestico, nel senso etimologico, che pensa alla *domus*, alla propria casa. Un patetico e molto umano fondatore di imperi: lavora per la prole, per il figlio (l'unico rimastogli, dopo il sacrificio del primogenito, morto per salvare Tebe). Non c'è ombra di moglie, accanto a questo Creonte; che non è dunque marito, e nemmeno fratello. Non c'è un solo verso che Creonte riservi alla memoria dell'illustre e tragica sorella. Creonte vive tutto nella relazione con il figlio. Compare per la prima volta in scena, all'inizio del secondo atto, appunto in dialogo con Emone, e la sua progettualità è già tutta esplicitata:

Ma che? tu sol nella mia gioja, o figlio,
afflitto stai? Di Tebe al fin sul trono
vedi il tuo padre; e tuo retaggio farsi
questo mio scettro. Onde i lamenti? duolti
d'Edippo forse, o di sua stirpe rea?

(*Antigone*, II,1, vv. 1-5)

L'allocuzione si apre su una avversativa («Ma»), perché il povero padre deve patire l'incomprensibile avversione filiale. Si è finalmente realizzato, questo buon funzionario di stato, che per anni ha servito pensando al regno, che ha dovuto, tacendo, obbedire a tutti i rappresentanti di quella stirpe di Edipo (gloriosa, regale, certo, ma anche pervertita e maledetta, per le sue trame incestuose). Ma ora che tocca a lui, ora che è riuscito a riportare ordine e un minimo

di serenità, per tutti i tebani, salendo su un trono che pensa destinato all'amato figlio, ecco che il figlio non capisce, non apprezza, non mostra né gratitudine né letizia. Emone ritiene che Antigone «dritto ha di Tebe al trono» (II,1, v. 68), e tanto meno può dunque accettare il laido machiavellismo del padre, il quale ha decretato il divieto di seppellire Polinice solo perché Antigone contravvenga all'interdetto: la condanna a morte di Antigone serve unicamente a sbarazzare il campo dalla superstite legittima erede al trono.

Un dialogo di sordi, che svela un Creonte quasi commovente nel suo dolore di padre non riconosciuto e non amato dal figlio:

Amor di te, sol mi v'astringe: il frutto
tu raccorrai di quanto or biasmi. [...]
Non ho di te maggior, non ho più dolce
cura, di te: solo mi avanzi; e solo
di mie fatiche un dì godrai.

(*Antigone*, II,1, vv. 99-100, 108-110)

E se fino a questo punto Creonte ignora l'amore che Emone nutre per Antigone, quando ne viene a conoscenza, nel corso del terzo atto, eccolo mostrare – improvvisamente e sorprendentemente – il profilo di un buon padre, degno di qualche commedia di Menandro o di Terenzio. Mette prontamente da parte i suoi maneggi criminali, ed è disponibile non solo a perdonare Antigone, ma addirittura a imparentarsi con lei, a farla regina, in quanto moglie di suo figlio. Era politicamente prudente (sebbene cinico e immorale) uccidere Antigone, per rafforzare il trono destinato al figlio, ma se il trono si rafforza egualmente, con il matrimonio fra Antigone e Emone, anziché con l'omicidio della donna, perché no? Bellissimo il momento in cui Creonte ha l'illuminazione («Or, dimmi: / sei parimenti riamato?», «Di'; potrebb'ella a te dar man di sposa?», III,1, vv. 114-115 e 120), ma suggestivo anche il pragmatismo bottegaio con cui pensa di aver trovato la soluzione vincente («Ardisci; / tua man le rende in un la vita, e il trono», III,1, vv. 126-127), nonché il decisionismo con cui pone rapidamente in opera il suo piano:

Al mio cospetto, olà, traggasi or tosto
Antigone. – Di morte ella è ben rea;
dargliela posso a dritto; e, per me forse,
dargliela fia più certo util partito...
Ma pur, mi sei caro così, ch'io voglio
lasciarla in vita, accoglierla qual figlia,

s'ella esser tua consente. Or, fia la scelta
dubbia, fra morte e fra regali nozze?

(*Antigone*, III,1, vv. 135-142)

Alfieri riprende il modello classico di Sofocle, ma – forse senza rendersene conto – innova su un punto capitale, immaginando un'alternativa (il matrimonio anziché la condanna) che mina alla base l'intreccio tragico. Per la tradizione classica l'ira di Creonte ha lo spessore della legge, della violenza statuale che colpisce chi contravviene alle norme e ai divieti, sia pure in nome del diritto alla dignità personale, nel richiamo alla superiorità delle leggi divine, nel senso ampio del termine, rispetto alle leggi umane, ma il Creonte alfieriano è pronto in ogni momento ad azzerare la propria ira. La tragedia è sempre sul punto di trasformarsi in una commedia a lieto fine: basta che Antigone accetti. Il guaio però è che Antigone non accetta ed Emone, per parte sua, assiste esterrefatto a questo scontro fra estremisti, preso in mezzo fra i due implacabili duellanti, e alla fine sbotta, in un sussulto di ira tutta inedita e inaspettata:

Ah! la mia speme
vana è pur troppo omai! Può solo il sangue
appagar gli odj acerbi vostri: il mio
scegliete dunque; il mio versate. – È degno
il rifiuto di Antigone, di lei:
giusto in te, padre, anco è lo sdegno: entrambi
io v'amo al par; me solo abborro. – Darle
vuoi tu, Creonte, morte? or lascia, ch'ella,
col darla al figliuol tuo, da te la merti. –
Brami, Antigone, aver di lui vendetta?
Ferisci; in questo petto (eccolo) intera
avrà vendetta: il figlio unico amato
in me gli toglì; orbo lo rendi affatto;
più misero d'Edippo. Or via, che tardi?
Ferisci; a me più assai trafiggi il core,
coll'insultarmi il padre.

(*Antigone*, III,2, vv. 204-219)

Fra i due litiganti il terzo soffre, e resta parzialmente comica questa protesta del buon giovine, che finalmente decide di tirarsi fuori, di mandare al diavolo tutt'e due (si verifichi l'intensità di quell'aggettivo possessivo: «gli odj acerbi vostri», corsivo mio). Fin qui Emone ha sempre parteggiato per Antigone, di contro al padre, ma questa volta bilancia accortamente le parole, con sapiente dosaggio: il rifiuto di Antigone è «degno» di lei, ma anche lo sdegno di Creon-

te è «giusto». Hanno tutt'e due ragione, gli eterni aspiranti attori di tragedia. Fuori di chiave è solo lui, Emone, che non si ritrova in quella dinamica tragica di potere, di *genos*, di sangue. E che dunque impone a entrambi di riformulare il senso della loro pulsione omicida. Si offre come vittima innocente, apre il petto al pugnale di Antigone, ma perché solo così sarà possibile rimotivare la logica del sangue: Creonte, per un verso, potrà uccidere a buon diritto Antigone, ma non per rafforzare il suo trono, bensì per un giusto motivo, per una privata vendetta del figlio, ucciso dalla mano di lei. Antigone, per l'altro verso, potrà vendicarsi di Creonte, ma non con l'esemplarità di un gesto che rinnega l'ordine politico di cui lui è il garante, bensì colpendolo nel suo privato risvolto paterno. Con questa doppia simmetrica dichiarazione, Emone ripropone i valori borghesi della famiglia, della paternità, dei legami domestici, del personale che prevale sul pubblico e sull'ideologia, di contro alle astrattezze sterili degli intrighi di potere e delle borie aristocratiche ammantate da registri verbali stereotipati e tutti falsi. Accanto a Creonte, prontissimo, per la propria convenienza, a mettere il silenziatore alla propria ira contro Antigone, Emone non rinuncia alla propria piccola ira, che però è poco più di un discorso di buon senso, modulato su un registro di viva voce. In lui il sentimento dell'ira perde ogni motivazione ideale e politica e mostra lo svuotamento dal proprio interno del modello della tragedia classica, pronta ormai a trasformarsi nel nuovo genere del dramma borghese.

Bibliografia.

- Albini 2012 = Umberto Albini, *Euripide. Medea, Ippolito*, Milano 2012.
- Alonge 2017 = Tristan Alonge, *Racine et Euripide. La révolution trahie*, Genève 2017.
- Alonge 2020 = Tristan Alonge, "Cinna ou l'incertitude d'Auguste. De Montaigne à Corneille", *Papers on French Seventeenth Century Literature* 92, 2020, pp. 47-72.
- Engels 1971 = Friedrich Engels, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, Roma 1971 (trad. it.).
- Ramelli 2009 = Ilaria Ramelli, *Eschilo, Tutti i frammenti con la prima traduzione degli scolii antichi*, Milano 2009.
- Sissa 2003 = Giulia Sissa, *Eros tiranno. Sessualità e sensualità nel mondo antico*, Bari, Roma 2003.

Una rappresentazione dell'ira nella prima *Medea* del teatro francese

Jean Monamy¹

CHTO-Compagnie, Lorient (France)

ABSTRACT: First of all, we explain the choice of this 1553 text and the choice of period baroque diction for the heroine: to stage a complex figure of rebellious woman, called barbarian, thus made concretely foreign by her language. For religious and loving reasons, in her own name as well as in the name of all women scorned, she wants to take revenge on the injustice of civilized people who express themselves in contemporary diction. Then we analyze the way in which the acting of the actress updates the manifestations of the «rage that inhabits her» inscribed in the text of Bastier de la Péruse: Chaos, Amplification, Hallucination. We conclude by specifying how our scenographic choices aimed to place the barbaric/civilized debate in a contemporary perspective while leaving the viewer to question the enigma of contradictory behaviors, both monstrous and feminist, of one heroine as complex as this unsolved debate.

1. Perché “codesta Medea”? Perché “codesto estranio parlare”?

Shakespeare never bends the course of a human destiny in the second act to make a fifth act possible. With him everything takes its natural course. In the lack of connection between his acts we see the lack of connection in a human destiny, when it is recounted by someone with no interest in tidying it up so as to provide an idea (which can only be a prejudice) with an argument not taken from life. There's nothing

¹ Il testo del contributo è stato tradotto dal francese da Mattia De Poli.

*more stupid than to perform Shakespeare so
that he's clear. He's by his very nature unclear.
He's pure material².*

La *CHTO Compagnie*, per continuare a portare in scena figure femminili ribelli dando seguito al lavoro sulle scritture *singolari*³, si è rivolta a *La Médée* di Jean Bastier de la Péruse, poeta del XVI secolo, originario della regione del Poitou, compagno di Baïf e Jodelle, membro della Brigade, morto a 25 anni: di questa tragedia abbiamo realizzato un adattamento per tre attori, senza modificare il testo del personaggio eponimo, ma praticando dei tagli e riassegnando alla Nutrice certe battute dei personaggi soppressi.

È l'*antichità* di questo testo a renderlo talvolta singolare e veicolo perfetto per l'espressione dell'ira, a condizione di recuperarne la pronuncia *barocca*. Ad un orecchio moderno, abituato ad una lingua sempre meno accentuata e articolata, l'articolazione di tutte le consonanti, come nell'antico (o medio) francese, produce una lingua estranea, violenta, adatta ad esprimere l'*ira* dell'eroina. Il primo grido di Medea, ad esempio, articolato «DI-Y-È-OU-SSSSS» [di-j-e-u-ssss] e non «Dieu(x)» ci trascina immediatamente in un altrove, in una radicalità recalcitrante alle buone maniere e a tutto quello che il mondo convenzionale delle persone *civili* ha reso *ben educato*: a Corinto nella finzione scenica, ad Atene o a Roma nel mondo reale dell'antichità, a Parigi nel rinascimento del 1550, a Padova o a Clermont-Ferrand nella realtà contemporanea del 2020.

Per questi mondi ben educati, o irrigimentati, la donna dominata e accecata dall'*ira* è una *terrorista*. D'altra parte, a differenza di altre figure teatrali ribelli che abbiamo portato in scena e che esprimono attraverso un monologo la loro protesta contro le "dittature di comodo" senza ricorrere ad altra violenza che non sia quella verbale, Medea passando all'azione pone in maniera molto concreta questioni dibattute già nella tragedia euripidea, sia dal Corifeo che da Medea: "Chi è barbaro? Chi è giusto?". Viene messo in discussione il fondamento stesso di quella civiltà: il *logos*, che oggi sembra scomparso, in un tempo in cui nella comunicazione è più importante la forma rispetto alla verità. È soprattutto questo l'aspetto su cui la rabbia di Medea può ancora porre degli interrogativi al nostro mondo.

Inoltre, dopo aver scelto di allestire questa *Medea*, per un po' abbiamo esitato tra diversi modi di lavorare con la lingua. Prima di tutto perché abbiamo avuto il timore che recuperare la pronuncia barocca per l'intera durata dello

² Bertolt Brecht in un'intervista radiofonica del 1927: vd. Heinemann 1985, p. 206.

³ Nel 2010 abbiamo allestito lo spettacolo *Chto, interdit au moins de 15 ans* di Sonia Chiambretto (da cui è stato tratto il nome della compagnia) e nel 2014 abbiamo realizzato *LAURE / Fragments* a partire dagli *Écrits de Laure* di Colette Peignot, spettacolo ripreso e ampliato nel 2018 (vd. *infra*, Audio/Video di riferimento). Vd. anche Monamy 2019.

spettacolo potesse stancare lo spettatore, perché diventa una lingua veramente *estranea*: non solo la composizione in versi sconvolge la sintassi e i termini sono talvolta molto diversi dal lessico contemporaneo, ma soprattutto la pronuncia che fa suonare le consonanti rende *estrane* anche le parole *familiari*. Dovevamo tradurre certi passi e farli recitare nella lingua moderna? Proiettare una traduzione? Lasciare questa lingua solo a Medea?

Il linguaggio de *La Medea* di Jean Bastier de la Péruse, “eruttato” secondo la pronuncia dell’epoca, fa dell’eroina, che parla una lingua diversa da quella dei suoi accusatori, “*LA barbara*” terrorista che viene giustamente rifiutata da Giasone e da Creonte, come da tutti i “custodi dell’ordine” che, nei nostri precedenti allestimenti, rifiutano le donne che si ribellano alle dittature della ragione! Ma così Medea diventa anche, e soprattutto, *la straniera*, quella che può essere facilmente accusata di tutti i mali, dal momento che non è più utile a coloro che l’hanno “accolta in modo amichevole” finché è stata utile. Allora, dato che il testo, secondo la versione del mito elaborata da Euripide, di cui abbiamo ripreso il prologo, pone degli interrogativi legati al conflitto *civilizzato/barbaro*, abbiamo deciso di lasciare solo a Medea la pronuncia barocca. In effetti, se gli altri personaggi del dramma parlassero come lei, il contrasto risulterebbe meno evidente, affidato soltanto ai suoi gesti criminali, senza che il rifiuto della sua persona come “straniera” sia percepibile in tutta la sua chiarezza. Questo aspetto è indispensabile per la messa in scena di un dibattito retorico e politico sul giusto e l’ingiusto, che, trattato dalle persone “civili”, provoca la collera, l’ira di Medea.

Anche la nutrice, sua confidente ma assimilabile da questo punto di vista a Giasone e Creonte, nonostante condanni il ripudio di Medea come un atto ingiusto, considera comunque come “barbare” le azioni che la donna ha compiuto in passato (l’uccisione di Absirto e di Pelia) o che sta per compiere (l’uccisione di Glauce e dei figli, l’incendio del palazzo che causa la morte di quanti vi abitano, compreso il re Creonte). Ecco perché la nutrice recita la sua parte come è stata scritta (proprio come Giasone) ma in maniera moderna, ovvero resa in una lingua decisamente contemporanea: civilizzata e a tratti simile a un Corifeo, non smette mai di provare ad inculcare in Medea dei principi razionali⁴.

Il nostro approccio a questa Medea è stato costruito soprattutto a partire dal lavoro dell’attrice sulla recitazione di questa lingua e attraverso la contrapposizione con la recitazione degli altri due attori che abbiamo mantenuto nel nostro adattamento, allo scopo di far sentire tutto quello che la sua lingua *estranea* e apparentemente *morta* ci dice della sua rabbia di fronte al mondo civilizzato, alle sue incoerenze ed ingiustizie.

⁴ Il testo recitato è scaricabile dal nostro sito: vd. *infra*, Testi di riferimento. La traduzione italiana è proposta alla fine di questo contributo.

Nella dichiarazione di intenti⁵, che ho scritto nel 2016, quando abbiamo ideato questo spettacolo, ho ampiamente approfondito i paradossi che sono alla base di questa Medea al contempo “Terrorista barbara E Oratrice rigorosa E Femminista *ante litteram*”.

2. L'ira de *La Medea*, attualizzata in scena.

Il n'est rien de plus bête que de monter Shakespeare pour le rendre clair. De par sa nature, il n'est pas clair. C'est un matériau absolu⁶.

Qui mi limito a segnalare tale ambiguità e i paradossi che genera per definire il contesto testuale nel quale si manifesta l'ira di Medea e il modo in cui le attrici e l'attore, attraverso i loro corpi, le loro voci, i loro respiri, la loro pelle, hanno costruito fisicamente e dato corpo a questa *ira*, basandosi esclusivamente sulla scrittura di Bastier seguita alla lettera, con le sue parole, il ritmo dei suoi versi, per costruire le situazioni dello *spettacolo* che ne scaturivano.

All'origine dell'ira di Medea abbiamo riscontrato due cause, una amorosa e una religiosa, talvolta intrecciate fra loro, come in questo passo (32'35''):

Se vendicate il torto fatto all'interno del mio matrimonio, **Causa amorosa**
 Se scatenate la vostra tempesta sugli amanti bugiardi,
 Se avete un po' a cuore gli amanti delusi,
 Tutti, ad uno ad uno, vi chiamo a testimoni.
 Ascoltate, ascoltate le mie grida, Dei, ascoltate i miei lamenti,
 E non permettete che le vostre leggi vengano infrante **Causa religiosa**
 Da quel malvagio traditore, che nella sua mente pensa
 Che voi non avete alcun potere, e non ha alcun timore di voi!
 Perché, a dispetto di voi e della vostra giustizia,
 Rinunciando alla virtù, lui si abbandona ad ogni sorta di vizi!
 Vendicate, vendicate questo torto! Punite questa meschinità!
 Scagliate, o Dei, scagliate le vostre saette sul suo capo! (vv. 236-247)⁷

Inoltre, il desiderio di vendetta viene espresso di volta in volta a titolo personale (21'30''):

⁵ Per leggerla, è possibile consultare il sito: vd. *infra*, Testi di riferimento. Si tratta dei punti 2 e 3.

⁶ Mathias Langhoff, riprendendo e commentando Brecht (*supra*, nota 1) nella dichiarazione di intenti per il suo *Riccardo III* (1995).

⁷ Il numero dei versi è relativo al testo recitato e disponibile online (vd. nota 3), mentre i minuti sono relativi alla registrazione presentata il 12 ottobre al convegno (vd. *infra*, Audio/Video di riferimento).

No, no, Nutrice, no! Nessun consiglio, nessuna ragione
Potrebbe vendicarmi di Giasone, lo spergiuro! (vv. 126-127)

a nome di tutte le donne (35'35" e 1h 23'30"):

Come siamo sciocche
A credere così ingenuamente alle promesse degli uomini! (vv. 268-269)

D'ora in poi chi avrà la nomea di amante bugiardo,
Conoscendo la tua vicenda, si guardi dal rischio di ricevere
La punizione che io ho insegnato a quelle del mio sesso! (vv. 714-716)

o di tutte le persone che rispettano le leggi degli dei (15'50"):

Tutti, tutti, tutti vi chiamo a testimoni e vi invito
Allo spettacolo pietoso della mia giusta protesta! (vv. 60-61)

Da qui derivano i paradossi della sua condotta, che la fanno passare da un ragionamento estremamente rigoroso (specialmente nei confronti di Creonte), quando si mostra solidale con una causa quasi 'femminista', ad una rabbia quasi animale, quando diventa capace di uccidere non solo i suoi nemici Giasone, Creonte e Glauce ma anche suo fratello e i suoi figli. Ma questa ambiguità, questi paradossi sono iscritti nel testo di Bastier, nelle sue parole, nella sua sintassi, nella sua prosodia e nella sua interpretazione del mito.

Ci sono ancora altri dettagli che soltanto l'interpretazione delle attrici e dell'attore può mettere in luce, sia che essi "gonfino" ulteriormente l'espressione della rabbia, sia che essi si rivelino esclusivamente attraverso gli sconvolgimenti sensoriali e fisici realizzati dall'attrice che interpreta l'eroina, sconvolgimenti che possono apparire solo attraverso i corpi e l'interpretazione, la quale è condizionata da essi nel loro insieme, qui e ora. Pertanto, quando l'attrice "si percuote il petto in modo straziante" infliggendosi una serie di pugni, questo gesto e il suono che riecheggia in tutto il teatro colpisce concretamente la Nutrice e gli spettatori, che sperimantano così su se stessi, con i loro sensi e i loro corpi, questo supplizio che si desidera eterno (17'23") [fig. 1]⁸:

e che sempre questa colpa
Gli roda il fegato, senza che possa morire (vv. 73-74)

Il testo propone tre vie per esprimere "la rabbia che abita" Medea: Caos, Amplificazione, Allucinazione.

Il **caos** è esclusivamente linguistico. È sviluppato soprattutto nell'atto II,

⁸ Tutte le foto allegate sono fermo-immagine del video presentato online al convegno del 12 ottobre 2020. Per questo motivo alcune foto sono mosse, ma questo rende bene l'idea dell'interpretazione in movimento.

quando Medea, inizialmente da sola, pianifica la realizzazione concreta di una vendetta richiamando i suoi “misfatti di un tempo”, tutti caratterizzati da un rovesciamento dell’ordine cosmico, evocati dalla domanda (53’52’’):

Non hai già interrotto altre volte il corso
 Dei fiumi impetuosi? Non hai invertito
 Tante volte la corsa delle stelle? (vv. 418-420)

Per il futuro questo rovesciamento diventa un nuovo obiettivo programmatico. Interrotta ad un certo punto dalla Nutrice che la invita a smetterla dicendole “Basta”, Medea sviscera tutto il suo bisogno di vendetta in un crescendo che prevede lo sconvolgimento dell’ordine dell’universo fino ai suoi principi fondamentali (56’13’’):

Prima, i giorni radiosi
 Diventeranno notti buie e si vedrà il moto dei corpi
 Celesti cambiare; prima, si vedrà il corso
 Dei fiumi risalire improvvisamente verso la sorgente;
 Prima, il mare sarà senza pesci e senz’acqua,
 E non supporterà più la navigazione delle imbarcazioni;
 Prima, fuoco e acqua non saranno più elementi contrari;
 Prima, i veri amici diventeranno avversari;
 Prima, l’ordine dell’intero universo sarà sconvolto
 E ciò che è possibile diventerà impossibile. (vv. 446-455)

A questa volontà fredda e razionale di caos si accompagna il bisogno di **amplificare** la magia criminale già sperimentata e descritta come “imprese da femminucce” che bisogna “ingrandire” (54’40’’):

Questo è troppo poco; sono imprese da femminucce!
 Allora non sapevi cosa significa essere crudele.
 Cresci ora, rendi terribile la tua furia;
 Le tue azioni, agli Dei e agli uomini, facciano orrore! (vv. 426-429)

E nella previsione del futuro abbondano le immagini che suggeriscono un’amplificazione del caos (57’25’’):

Quale Scilla, quale Cariddi, e quale abisso profondo
 Inghiottendo i vortici d’acqua che ribolliscono,
 E quale Etna sputando fuoco potrebbe divorare l’ira
 Che desidera vendicarsi su tutti i miei nemici? (vv. 458-461)

Al punto che “la rabbia che [la] tormenta” è amplificata dal “ribollire delle acque”, poiché (58’10’’):

Sì, voglio vendetta! Voglio mandare tutto in rovina:

Voglio che la mia sapienza venga riconosciuta grazie a questa azione.
Non posso più nascondere il male che mi trafigge
E la furia ardente che ribolle nel mio cuore. (vv. 466-469)

Ma un terzo fenomeno spingerà questa rabbia al parossismo, l'**allucinazione**, che di volta in volta è motore e uno degli effetti, tanto che il fuoco dell'ira non smette di autoalimentarsi e di ingrandirsi. Il testo di Bastier lo dice esplicitamente, nell'atto III, quando dopo l'incendio criminale Medea, preparandosi ad uccidere i suoi figli, si rifiuta di fuggire e alla Nutrice che vorrebbe salvarli risponde (1h 18'55'')

Moriranno, moriranno! Il tuo cuore è troppo pavido.
È vero, sono i miei figli, ma sono nati anche da Giasone. (vv. 671-672)

Poi si interrompe subito perché tra le fiamme che continuano a bruciare le rovine del palazzo di Creonte “vede” spuntare un fantasma che le ricorda il suo primo crimine (1h 19'42'')

Quale ombra smembrata? Ah! Sì, sì, è mio fratello.
Lo vedo, lo sento, vuole vendicarsi
Di me, la sua crudele sorella, vuole punire l'oltraggio
Che gli ho ingiustamente inflitto; ora lamenta
Che troppo brutalmente ho fatto strazio del suo corpo. (vv. 678-682)

E l'allucinazione contamina tutta la scena: le fiamme diventano “furie” e “serpenti”, la Nutrice diventa una “orribile Megera”. Ma questi presagi sinistri, invece di dissuaderla dal compiere un nuovo crimine, diventano la giustificazione per agire e trasformano la sua ira in calma concitazione (autentico ossimoro), necessario, quasi felice, appagamento di un'altra ira (quella del fratello ucciso), e la morte diviene offerta sacrificale riparatrice, come sottolineano queste parole (1h 20'13'')

No, no, fratello, no! Ecco la tua ricompensa.
Giasone, il traditore, mi ha fatto commettere questa offesa contro di te,
Ecco, ecco i suoi figli! Allontana le Furie,
Allontana queste torce, non mi maledire;
La stessa mano che ti ha ammazzato, ti vendicherà;
Per l'uccisione di mio fratello, mio figlio sarà ucciso.
Ecco, fratello, guarda e placa la tua rabbia:
Ti offro un corpo per un corpo: io, per te, ucciderò il primo! (vv. 683-690)

In realtà, tutte queste manifestazioni di rabbia erano già presenti in maniera più nascosta e quasi incantatoria nel lungo monologo che apre l'atto II, quando Medea invoca tutte le “potenze”, naturali e soprannaturali, capaci di aiutarla nella vendetta (41'45'')

O terra! O mare! O cielo! O fulmini devastanti!
 O dee! O dei! O ombre infernali!
 O luna! O giorno! O notte! O fantasmi volanti!
 O demoni! O spiriti! O cani infernali urlanti!
 Venite, correte, volate; e, se avete il potere
 Di compiere la vostra vendetta su un maledetto malvagio,
 Datene prova ora! ... (vv. 302-308)

Lei le *vede apparire* e un po' alla volta domanda loro di rovesciare l'ordine cosmico al punto da arrivare a sconvolgere le decisioni dell'Olimpo (44'05'')

Lasciate salire l'acqua per l'altezzoso Tantalo
 E consentitegli di godere della bevanda desiderata!
 Consentite che Sisifo sollevi la sua pietra fino alla vetta
 Senza che dalla cima del monte rotoli ancora a valle!
 E non lasciate che le Danaidi continuino a versare
 Invano l'acqua nel vaso forato!
 Liberate di nuovo coloro che nei vostri regni infernali
 Hanno patito fino ad ora meritati tormenti! (vv. 322-329)

Per cui, impossessandosi della somma dei tormenti ribaltati per compiere la propria vendetta, ordina agli dei di fornirle delle armi, con un'amplificazione totalmente allucinata (45'00'')

E da tutti questi tormenti fabbricatene uno terribile
 Che, da solo, sia più atroce e terribile di tutti!
 E Giove infligga questo tormento
 A Creonte e Giasone, come giusto compenso!
 Ma è ancora poco per placare la mia giusta accusa!
 Voglio trovare una vendetta ancora più crudele. (vv. 330-335)

Sulla scena questo è reso (dopo un lungo silenzio al buio) attraverso la scelta di una luce particolarmente fioca, che resta circoscritta alla sua fonte – all'inizio fioca e contenuta, poi gradualmente più forte e modulata diversamente a seconda delle apparizioni che Medea evoca, fino a diventare dominante – e attraverso la voce oracolare, profetica di una Medea di cui si percepiscono solo i movimenti delle braccia, che proiettano delle ombre sullo schermo del ciclorama e disegnano le immagini elaborate dalle sue allucinazioni. [fig. 2]

Questo ribaltamento del reale, inscritto nel testo, prodotto dall'allucinazione che provoca l'ira e che la accende come fosse una caldaia (le immagini legate al fuoco sono frequenti nel testo ed è proprio mediante il fuoco che Medea compirà la sua vendetta), noi l'abbiamo sfruttato nella recitazione a partire dall'atto I, tutte le volte che il testo, pur senza dirlo esplicitamente, ci permetteva di giocare con una proiezione visionaria. Ad esempio, quando l'attrice invoca le

ombre infernali, approfitta con grande naturalezza della Nutrice che in quel momento rimane nell'ombra e Medea vede subito in lei l'immagine delle "furie" dai "capelli di serpenti", poi quella di Giasone non appena rievoca il loro matrimonio (16'03'')

E voi ombre degli inferi, testimoni dei miei segreti,
Ascoltate la mia voce triste, ascoltate i miei dolorosi rimpianti!
Furie, accorrete, e nelle vostre mani insanguinate
Portate le vostre orribili torce nere!
Venite nello stesso stato, terribile e sconvolto,
In cui veniste al patto nuziale tra Giasone e me,
Gli occhi scintillanti, la criniera mostruosa
Che sibila in maniera terribile sulla schiena! (vv. 63-69)

Medea identifica di nuovo la Nutrice con Giasone alla fine dell'atto, quando ricorda il tradimento di Giasone in modo più articolato: Medea crea una scena di fantasia⁹ molto simile nel suo sviluppo alla scena allucinatoria del fantasma di Absirto nell'atto III ma rovesciata.

All'inizio c'è un gioco "calmo" di complicità femminile: "Come siamo schiocche". Questo gioco prosegue in modo quasi farsesco, quando Medea *diventa il corpo di Giasone per prendere sessualmente il corpo della Nutrice-Medea*, prima di convertirsi in una scena da incubo. [fig. 3]

Appena Medea-Giasone ha goduto bestialmente di Nutrice-Medea-reificata – "subito dopo aver ottenuto la cosa amata" – lei si trasforma subito in Medea-ira e respinge la Nutrice, in cui vede soltanto Giasone lo spergiuro: la scaccia violentemente, lontano da sé, in un parossismo di rabbia che converte immediatamente la *ferma lealtà in dolorosa crudeltà* e annuncia una terribile vendetta (38'05'')

Ma poiché tu sei l'origine delle mie disgrazie,
Ti farò sentire dolori su dolori.
Userò la sapienza che ti ha tratto fuori dai guai
Per farti violenza e trattarti in modo disumano.
Quanto sono stata dolce nella ferma lealtà,
Tanto sarò crudele nella dolorosa crudeltà. (vv. 286-291)

⁹ Nella fantasia il soggetto è di volta in volta autore-spettatore della scena, attore, azione, oggetto dell'azione. «Nella fantasia, il soggetto non vi è chiaramente presente, vi è rappresentato dal suo oggetto. Prendiamo la celebre immagine "un bambino è picchiato": il soggetto non appare direttamente, eppure è lì, al centro dell'immagine, reso presente dallo sguardo che il soggetto rivolge alla scena. O piuttosto, vorrei dire, qui il soggetto è ridotto al piacere dello sguardo catturato dalla scena che lui stesso ha fomentato, dal momento che lui è l'autore di quella fantasia, una scena che svolge al di fuori di qualsiasi realtà materiale sull'Altra scena, quella della realtà psichica [allucinatoria, N.d.A.]», Tricot 2013.

E dopo il lungo monologo che apre l'atto II, caratterizzato dall'allucinazione e reso da noi sulla scena attraverso il gioco di ombre già descritto, l'apparizione di Creonte, che segue immediatamente la richiesta di "vendetta più crudele", ridotta ad una "ombra" proiettata sullo schermo, può essere a sua volta percepita come semplice pretesto allucinatorio di un discorso rivolto al re, retoricamente perfetto, inventato da una Medea arrabbiata allo scopo di giustificare il suo progetto di vendetta. Si può anche immaginare che le due apparizioni di Giasone¹⁰, da noi aggiunte sulla base del testo di Corneille a metà del prologo e poi alla fine dell'atto II, siano delle "allucinazioni". [fig. 4]

La prima della Nutrice, anche lei arrabbiata quando racconta il tradimento di Giasone (9'10''):

Nutrice: [...] Sì, Giasone l'ha ripudiata –

(Apparizione di Giasone che recita in eco un brano del dramma Medea e Giasone di Corneille)

Nutrice: – non è altro che una
barbara ai suoi occhi e agli
occhi di Creonte, il signore di
questo paese, di cui Giasone ha
sposato la figlia: l'ha presa in
moglie solo per condividere un
letto regale!

Giasone:
Glauce mi sposerà; ma a un passo
dalla felicità
Mi abbandono con pena agli slanci
più dolci;
Seppure il rimorso non ha potere
su un cuore generoso – (p. 1)

La seconda di Medea, quando termina di esporre il suo progetto di vendetta, con freddezza e leggerezza (1h 10''3''):

Medea: [...] Della mia bella
avversaria
Allora mi sarò vendicata. Va,
Medea, va, –
– Scomoda il Cielo, chiama
tutto l'Inferno.
E voi, bambini sventurati,
portate da parte mia
La corona mortale alla nuova
sposa.

*(apparizione di Giasone come
nel prologo)*

Giasone: Fermati, Rivale
implacabile
Se Giasone è venuto meno alla
parola data,
Glauce ne ha colpa?
È un crimine essere amabile?
E aver preso un cuore che non
era più tuo? (p. 17)

¹⁰ Nel testo originale di Bastier, Giasone compare solo nelle due scene in cui si confronta con Medea, pronunciando solamente 36 versi.

I paradossi, o almeno l'ambiguità del comportamento di Medea, sono visibili anche in scena quando passa bruscamente da uno stato di accettazione apparentemente ragionevole e tranquillo ad una rabbia violenta e sfrenata. Si tratta, senza dubbio, di un accorgimento che consente di preparare meglio il suo progetto di vendetta, ma è sempre così?

Medea gioca d'astuzia a metà dell'atto II quando, dopo aver scambiato per effetto di un'allucinazione il drappo che la coprirà nell'esilio con il "prezioso vello d'oro, mal custodito dal drago", simula la propria partenza in uno stato di accettazione "recitato" con modalità falsamente patetiche rispetto alla decisione annunciata da Creonte? (51'38'') [fig. 5]

La meschinità mai ha trovato posto in me.
E così io me ne andrò? E lui vivrà tranquillamente,
L'infido Giasone? E senza vendicarmi
Io me ne andrò così? E la nobile Glauce
Sarà resa felice da colui che mi rende infelice? (vv. 401-405)

Oppure, dando concretezza in scena all'infelicità di una simile situazione lamentandosi in ginocchio dell'allontanamento, non coglie un appiglio concreto per giustificare e lasciar erompere subito, a partire dal verso successivo, la sua ira e le conseguenze che ne derivano? (52'45'') [fig. 6]

No, io mi vendicherò; farò conoscere alla Grecia
La forza di Medea nella vendetta.
Avrei mai pregato quel tiranno disumano,
Lo avrei mai toccato prendendogli la mano,
Se non ci fosse stata la speranza di trovare un modo lecito
Di vendicarmi di lui e di tutta la sua stirpe? (vv. 406-411)

Al contrario, è indubbiamente uno stratagemma contro uno stratagemma (come retorica contro retorica, crimine contro crimine) quello da lei inscenato con Giasone, alla fine dell'atto (circostanza che richiede anche teatralmente un'autentica complicità tra gli attori). Ma anche lì il contrasto con la fine della scena conclusa da un lungo abbraccio [fig. 7] dopo le apparenti concessioni di entrambi e la pace tra i nemici (1h 05'49'' e 1h 06'25''):

Medea: Voglio solo una cosa, nient'altro.
Lascia soltanto ch'io doni
Alla tua nuova sposa una preziosa corona ... (vv. 536-538)

Giasone: Per me è un gran piacere, e in questo gesto vedo
Placarsi la tua ira ... (vv. 543-544)

è la premessa allo sfogo che segue immediatamente la partenza di Giasone e annuncia l'incendio reale che placherà l'ira che brucia Medea (1h 07'20''):

Ora ho la possibilità di vendicare il torto
 Che mi è stato fatto; ora posso dare la morte insieme
 Al Re e a Glauce; per quanto riguarda mio marito, lo spergiuro,
 Presto arriverà per lui il momento di patire la sua pena. (vv. 547-550)

Alla fine, quando la vendetta è sul punto di compiersi (fine dell'allucinazione di Absirto), la rabbia si trasforma in azione controllata, anche nel testo di Bastier come è stato rilevato. E spingendo al limite questa possibilità suggerita dall'autore, quando la prima parte della vendetta (l'incendio) si è compiuta, Medea entra in scena cantando allegramente ed esclama pacatamente, con soddisfazione (1h 18'18''):

Quindi sono bruciati! O notizia attesa!
 D'ora in poi avrò pace nel mio cuore. (vv. 663-664)

Quindi, a partire da questo stato di gioia non dissimulata (suggerita non da un'analisi e da una costruzione psicologica del personaggio, ma da una recitazione quanto più aderente al testo così com'è scritto), una volta che è passato il terrore provocato dalla visione allucinata del corpo smembrato di Absirto, la pacificazione desiderata per il fantasma causerà la trasformazione fredda e razionale dell'ira criminale in "offerta pacificante" mediante un sacrificio cruento, come si è già detto (1h 18'40''):

Che mi resta da fare se non massacrare i figli,
 Che io, disgraziata, ho generato con questo traditore? (vv. 667-668)

3. "In scaena Medea nunc sum"

Medea nunc sum (Seneca, *Medea* 910)

Sul piano teatrale, la scelta drammaturgica di assegnare a Medea un modo di parlare disturbante crea, solo mediante la dizione degli attori, uno scontro tra:

- la donna che grazie alla sua lingua si caratterizza immediatamente come una *estranea* nel senso ora di 'strana', ora di 'straniera', nonostante il rigore del suo discorso sia indiscutibile
- e "il mondo civilizzato", quello degli abitanti di Corinto ma anche il nostro, dal momento che la lingua della Nutrice e di Giasone, che esprimo-

no il nostro modo di concepire la barbarie e la civiltà, più *ben educata* (nel senso di 'curata' ma anche di 'irrigimentata') ci risulta più familiare tanto nella forma quanto nella morale che veicola.

Ebbene, questo linguaggio "puro" è lo stesso linguaggio della "forza brutta" e del "tradimento"!

È soprattutto grazie a questa alternativa che *La Medea* del XVI secolo può fare luce sul dibattito che agita il "nostro mondo" sulla questione della barbarie. Questa era una delle nostre intenzioni. Ma è stato necessario andare oltre nel lavoro scenografico, affinché questo divenisse un dibattito politico, fatto che ha evidenziato il carattere paradossale della rabbia di Medea non solo nei suoi fondamenti ma anche nella sua espressione scenica, semplicemente attenendosi alla scrittura di Bastier e proiettando sull'intero dramma le potenzialità poetiche che offre. Solo il teatro, infatti, consente il passaggio dalle parole all'azione, sia con "la parola lavorata" dall'attrice – semplice "vettore" del testo – "in modo tale che lei diventa un atto che conta"¹¹, sia con il corpo esibito da questa stessa attrice.

Tuttavia, nonostante sia l'attrice che interpreta Medea ad avere la responsabilità fondamentale di creare nel corso dell'intera tragedia le variazioni d'espressione della sua ira, lei non può farlo se non appoggiandosi sui suoi partner che si limitano a recepire le sue proposte di gioco allucinatorio (Nutrice) e rimbalzargliele, offrendole così ulteriori sostegni. Ad esempio:

- la Nutrice, entrando nell'atto II, fa la parodia del suo urlo in corrispondenza della parola «Dieux», "Dei" (55'05'')

Medea: [...]

Cresci ora, rendi terribile la tua furia;

Le tue azioni, agli Dei e agli uomini, facciano orrore!

Nutrice: Dei, che significa questo! Vuoi smetterla?

Vuoi abbandonare questi propositi? (vv. 428-431) [fig. 7 bis]

- Giasone, all'inizio della loro scena nell'atto II, fa la parodia della lingua di Medea (61'10'')

Giasone: Non mi rimproverare più il bene che mi hai fatto,

Se non vuoi sentir parlare dei tuoi misfatti. (vv. 494-495) [fig. 8]

Così, poiché nella tragedia antica l'eroina è *mostruosa* al punto che in qualche caso lo spettatore è diffidato dall'identificarsi con lei e la sua *hybris*, la lingua

¹¹ Sui concetti di "vettore" e "parola lavorata", bisogna ascoltare l'attrice Valérie Dréville intervistata a proposito di *Face à Médée*, *Journal de répétition* (éd. Actes Sud, 2018), diario di lavoro su *Médée-matériel* (Heiner Muller / Anatoli Vassiliev), tra 47' e 49': vd. *infra*, Audio/Video di riferimento (ascolto del 13 novembre 2020).

di Medea, *arrivata da un altro mondo, da un altro tempo*, oltre a caratterizzarne la differenza, impedisce immediatamente qualsiasi identificazione, tanto più che essa è chiaramente distinta da quella delle altre figure, quelle che condannano la sua violenza, sia mediante il ricorso alla forza (Giasone, Creonte) sia mediante un'educazione alla prudenza (Nutrice).

Per riprodurre la distanza insuperabile che il teatro greco stabiliva tra il mito basato su leggi religiose e la città retta da leggi laiche, è stata accentuata scenograficamente la distanza che gli altri due attori devono mantenere rispetto alla violenza dell'eroina.

La Nutrice, ad esempio, molto spesso relegata ai margini, oscilla fra attrazione e repulsione: talvolta nel ruolo di confidente, la sua lingua può ricalcare quella della sua padrona che pervade l'intero palcoscenico, a cui lei fatica a resistere; più spesso con la funzione di Corifeo, si mantiene al margine della scena e dello spazio (Prologo) o della scena e del ciclorama su cui è proiettato l'incendio-vendetta di Medea, che avviene fuori scena (Atto III), *parlando come un libro* tanto a Medea quanto agli spettatori.

Di fatto, nell'adattamento che noi abbiamo realizzato per distribuire il testo in tre atti, a lei sono state assegnate diverse battute del Sovrano e del Messaggero del re, in particolare di quelle che incoraggiano Medea ad obbedire all'ordine di Creonte, e il racconto dell'attentato.

Lo statuto che caratterizza meglio la sua figura è quello di *Governante*, nel duplice significato del termine, domestico e politico: noi, quindi, la caratterizzeremo in questa maniera sul palcoscenico. Nella sua condizione talvolta viene a porsi come *relatrice* che legge la sua parte come un oggetto fossilizzato una volta per tutte, anche quando sembra esprimere un'emozione estremamente viva.

Come il Corifeo antico, mediatore politico capace di calarsi in tutte le parti, lei modula la propria recitazione secondo tre diverse funzioni: nutrice e governante, quando si colloca nello spazio della sua relazione personale con Medea (nutrice, quando l'emozione e l'affetto prevalgono sulla ragione; governante il resto del tempo), e governante / portavoce del Potere, quando si colloca nello spazio politico. Indossa anche un *tailleur* come quelli che indossano i membri dei governi contemporanei e i loro collaboratori. [fig. 9]

L'abbigliamento di Giasone, che è genero del re e di cui si festeggia il matrimonio, mescola uno stile moderno pacchiano da "parvenu" con un rinvio al mito: cappotto di cuoio, sfiancato e color oro, che si può supporre ricavato dal "vello d'oro", tanto più che è ornato da un collo di pelliccia; t-shirt in tessuto d'oro, che richiama una corazza antica e che nell'atto III, nella sua scena con Medea, al momento delle uccisioni è reduplicato grazie alla proiezione del quadro di Van Loo, *Giasone e Medea* (1759, Pau, Beaux-Arts), in cui l'eroe veste indumenti antichi. [fig. 10]

Al contrario, l'abbigliamento di Medea (sobria tunica di paillettes, color oro-bronzo; pantaloni neri, comodi; piedi nudi) non la identifica né geograficamente né storicamente: il suo tempo non è quello della storia ma quello del mito, e il Caucaso della mitologia è tanto violento (Io vi fu perseguitata e Prometeo incatenato) quanto quello della storia contemporanea. [fig. 11]

Se i vestiti rinviano tanto al mito quanto alla modernità, anche le immagini proiettate durante lo spettacolo non hanno una funzione illustrativa, anzi mirano a sfumare il confine fra mito e storia. Il testo originale di Bastier, che appare quando la Nutrice riferisce il messaggio di Creonte destinato a Medea (atto I), confonde lo spettatore e lo informa solo di una differenza di lingua e, quindi, di "civiltà". L'incendio che divampa sullo schermo mescola una scena di incendio reale con un incendio teatrale in cui gli attori presenti non sono quelli dello spettacolo, anche se è possibile immaginarli come loro "avatars" moderni. Per questo, come il personaggio del già citato quadro di Van Loo, li vogliamo grandi quanto gli attori e posti sul pavimento del palcoscenico, affinché siano il doppio mitico, forse semplici "allucinazioni" che confondono (caos) e amplificano l'azione scenica e l'espressione dell'ira di Medea. [fig. 12]

Così, attraverso tutti questi contrasti viene rivelato il "rigore rigoroso" e vivo del ragionamento di Medea, senza che l'incoerenza e la discontinuità psichica tra i due poli che ispirano i suoi atti appaiano meno oscure di quanto il testo scritto le descriva. Sotto un'apparenza rude e nonostante le grida di rabbia, il suo discorso si mostra capace di rivelare le crepe dell'ingiusta condanna che ha subito, come le consolazioni di colei che cerca di farla ragionare.

A teatro, quindi, viene semplicemente esposto questo dibattito che il nostro mondo tenta di bloccare subito in ragione della mostruosità dalla *estranea* assassina, senza farsi domande sulle proprie mostruosità mascherate sotto una retorica impostata allo scopo di rendere immediatamente assimilabile il punto di vista del mondo ben ordinato, che può far passare per giusto ciò che è ingiusto.

Abbiamo voluto allestire *La Médée (Fureurs & Fracas)* come Bertolt Brecht e Mathias Langhoff ci invitano a fare, lasciando allo spettatore il compito di "fare la sua costruzione". Il solo *chiarimento* fornito da noi doveva avvenire prima del suo ingresso in sala: volevamo proiettare, a ciclo continuo, un breve video sulla storia della conquista del Vello d'Oro, affinché conoscesse i fatti a cui il testo fa riferimento. Ma le circostanze ci hanno costretto a integrarlo nella forma di "prologo del prologo" (una *mise en abyme*, alla fine, decisamente barocca!).

Nell'incoerenza apparente dei gesti di Medea, guidati essenzialmente dall'ira, percepibile attraverso ogni sorta di contrasto:

- tra la violenza espressa a parole e il rigore da oratrice;
- tra il suo senso razionale della giustizia e la sua visione magica, alluci-

nata, del mondo;

- tra la crudeltà arcaica della sua vendetta e la sua sensibilità moderna rispetto alla condizione delle donne

è possibile riconoscere l'incoerenza di un destino umano, determinato da qualcuno che non ha alcun interesse a mettervi maggiore ordine attribuendogli un'idea, che non può essere altro che un pregiudizio, di un nuovo argomento che non provenga dalla propria vita, segnata dall'incontro con Giasone e il suo funesto seguito, come le ricordava la Nutrice a partire dal prologo.

Senza cercare di rendere più chiara questa incoerenza, il teatro lascia che resti enigmatica la natura oscura di questo materiale assoluto, affinché lo spettatore lo riceva in forma di domanda e non di certezza che *va da sé*, come la nostra epoca vorrebbe imporci, in spregio della libertà individuale di pensiero e di opinione. Dunque, attraverso il rigore della proposta teatrale assunta, attraverso gli strumenti che le sono propri (i corpi delle attrici e dell'attore, la prossemica, la dizione, i costumi, le luci, il video, gli accessori), il testo scritto, per far sentire le parole di Medea, la sua sintassi, la versificazione, talvolta emotive e talvolta rigorose, è reso fedelmente nella sua pronuncia arcaica, in contrasto con le parole della Nutrice e di Giasone, rese in modo più contemporaneo e differente.

Rimane quindi sospesa come un enigma una figura mitica, anti-storica, chiassosa e furente, che parla una lingua considerata "morta" ma viva e vibrante. Figura che sfugge di conseguenza a qualsiasi semplificazione perché troppo complessa, Medea non può essere percepita né come modello con cui identificarsi né come mostro assoluto. Piuttosto, costituisce il perno di volta in volta *eterno* e fluttuante, instabile, di un dibattito, a sua volta eterno e irrisolto (nell'antichità greca come nella nostra contemporaneità), che coinvolge tanto lei e le figure introdotte come suoi partners quanto noi stessi.

Bibliografia.

Heinemann 1985 = Margot Heinemann, "How Brecht Read Shakespeare", in Jonathan Dollimore, Alan Sinfield (eds.), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester 1985.

Monamy 2019 = Jean Monamy, "laure/fragments", in *Cahiers Laure N°2*, Éditions les Cahiers, 2019, pp. 277-303.

Tricot 2013 = Monique Tricot, "Le fantasma: fenêtre sur le réel", 2/11/2013 (Cercle freudien, Dijon, 17/11/ 2012): <http://docplayer.fr/190315709-Le-fantasma-fenetre-sur-le-reel-monique-tricot.html>

Testi di riferimento.

Sito della Chto Compagnie:

<https://teatregy.wixsite.com/chtocie>

Copione dello spettacolo (in francese):

https://a35d5da8-d1f6-4e29-a16f-b3b2cf68342a.filesusr.com/ugd/fc76a7_58ed73076a4b4b31948a5fe2ad0d3d87.pdf

Dichiarazione di intenti sullo spettacolo:

http://musemedusa.com/dossier_3/monamy/

e nella versione pdf:

https://a35d5da8-d1f6-4e29-a16f-b3b2cf68342a.filesusr.com/ugd/fc76a7_64270a56c2c843fe84a02b6843afcac3.pdf

Testo originale integrale di Bastier de la Péruse (edizione del 1555, Poitiers):

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86184881>

Testo in pdf, con qualche refuso:

http://poetes.charentais.free.fr/pdf/peruse_medee_1575.pdf

I due monologhi di Giasone aggiunti sono tratti da: Pierre Corneille, Simon-Joseph Pellegrin, *Medée et Jason*, Ballard imprimeur, 1736 (tragedia rappresentata per la prima volta dall'Académie royale de musique, il 24 aprile 1713):

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15207752/f13.item>

Sull'autore: Nikola Banasevi, *Jean Bastier de la Péruse, 1529-1554, étude biographique et littéraire*, Université de Toronto, Paris, Presses universitaires de France, 1923: <https://archive.org/details/jeanbastierdelap00banauoft>.

Audio/Video di riferimento.

LA MÉDÉE (Fureurs & Fracas), CHTO Compagnie, Lorient, France, registrazione realizzata il 10 settembre 2020, Le Scénith, Lorient (con sottotitoli in italiano):

<https://youtu.be/CXsthEHoWEY>.

LAURE / Fragments, CHTO Compagnie, Lorient, France, 2014:

<https://teatregy.wixsite.com/laure-fragments/le-spectacle>)

spettacolo ripreso e ampliato nel 2018:

<https://youtu.be/icAKAgtOPOQ>.

« L'intonation doit tomber, comme on frappe sa jambe avec sa main », entrevista a Valérie Dréville, France Culture, 3/5/2018:

<https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/valerie-dreville>.

* * *

LA MEDEA (Furori e fracasso)

Testo costruito a partire da *La Médée* di Jean Bastier de La Péruse (1553), Prologo da *Medea* di Euripide, Brani aggiuntivi tratti da *Médée et Jason*, libretto di Pierre Corneille e Simon-Joseph Pellegrin.

Traduzione italiana a cura di Mattia De Poli

Personaggi:

Nutrice,
Medea,
Giasone,
Regista,

Sylvette Le Nevé
Nathalie Gautier
Mickaël Duglué
Jean Monamy.

PROLOGO VIDEO

Ecco la storia di Giasone e del Vello d'oro. Il padre di Giasone, Esone, era il re della Tessaglia e si fece sottrarre il trono da Pelia. Questo uccise il fratello di Giasone e suo padre, il re. Giasone andò a rifugiarsi nella foresta e fu cresciuto per molti anni da un centauro. Quando Giasone divenne grande, andò da Pelia per chiedergli la corona.

Camminando, perse un sandalo nel fiume. Ebbene, un oracolo aveva detto a Pelia che sarebbe morto per mano di un uomo che aveva un solo sandalo. Pelia gli disse di essere disposto a dargli la corona, ma solo in cambio del Vello d'oro che si trovava su un'altra isola. Il Vello d'oro era la lana di un ariete, coperta d'oro, ed era custodito da un drago che impediva l'accesso alla grotta.

Giasone accettò la sfida, costruì una nave e si imbarcò insieme a una cinquantina di uomini, chiamati Argonauti dal nome della nave Argo. La nave Argo salpa dal porto di Iolco e raggiunge rapidamente l'isola di Lemno. La sera, gli Argonauti ne approfittano per spiare le terribili Arpie. Il giorno seguente, attraversano il Bosforo grazie agli aironi inviati da Era. Giasone ha appena superato le Simplegadi, uno stretto tra due enormi rocce situate all'imboccatura del Bosforo, che si muovono sul mare avvicinandosi e scontrandosi ogni volta che si tenta di superarle.

Esse impedivano la navigazione, fino a quando arrivò la nave Argo. Era ispirò a Giasone l'idea di spingere la nave Argo proprio dietro l'airone che lei fece volare, per approfittare del tempo morto necessario al riposizionamento delle rocce. Al passaggio dell'airone le rocce si scontrano, ma l'uccello può pas-

sare e la nave Argo, che segue da vicino l'airone, riesce a passare. E le rocce si bloccano per sempre. I loro resti sono chiamati isole Ciane, rocce nere e rive scure, rocce vacillanti.

Alla fine gli Argonauti arrivano alla foce del fiume Fasi e navigano fino al paese barbaro della Colchide, l'attuale Georgia, dove viveva Medea, figlia del re Eeta e nipote della maga Circe.

Quando arrivarono sull'isola, Giasone domandò dove si trovava il Vello d'oro ed Eeta, il re della Colchide, disse loro che prima bisognava superare una prova impossibile per i mortali. La figlia del re, Medea, lo aiutò, perché era una maga. Lo ricoprì di un unguento magico, che lo rendeva insensibile alle fiamme che escono dalle narici dei tori sputafuoco. Riuscì a legarli, cosa che nessuno era mai riuscito a fare. Questa era la prima parte della prova.

Poi, Giasone seminò dei denti di serpente: seconda parte della prova. I denti crebbero e diedero vita a dei giganti armati. Ebbene, erano troppi e Giasone non sapeva come uscirne. Medea gettò contro di loro una pietra stregata ed essi si uccisero a vicenda. Allora Giasone arrivò davanti alla grotta dove si trovava il Vello d'oro. Un drago ne controllava l'accesso e Giasone non sapeva come sconfiggerlo.

Orfeo, partito con lui sulla nave Argo, iniziò a suonare la cetra e il drago si addormentò. Giasone prese il Vello d'oro e lo portò a Pelia. Appena afferrato il Vello, Giasone, i suoi compagni e Medea tornano in fretta alla nave Argo, che salpa subito. Eeta, scoperto il furto, si lancia al loro inseguimento. E grazie ai suoi poteri, le sue navi ben presto raggiungono i fuggitivi.

Senza esitazione, Medea taglia suo fratello a pezzi e li getta ad uno ad uno in mare. Suo padre fa rallentare le sue navi per recuperare tutti i pezzi del suo sfortunato figlio, Absirto. E questo crimine atroce salva gli Argonauti.

Pelia propose un banchetto per celebrare il ritorno di Giasone. Senza sospettare che fosse una trappola, Giasone bevve un bicchiere di vino, nel quale c'era del sonnifero. Lui e i suoi compagni si addormentarono all'istante e si risvegliarono dentro una prigione. Mentre Medea era in compagnia delle donne, preparò una "medicina" per Pelia che cominciava ad essere vecchio. In realtà, era un veleno. Riuscì a farlo bere a Pelia.

Infatti, Medea si travestì da sacerdotessa di Artemide e si presentò alla corte del re. Là, fece credere alle figlie di Pelia di conoscere un modo per ringiovanire il loro vecchio padre. Fece una dimostrazione con un ariete: lo tagliò a pezzi, lo fece bollire in un calderone, aggiungendo certe sostanze, e l'animale ne uscì agnello.

Così persuase, le figlie di Pelia fecero lo stesso con loro padre, cosa che ovviamente gli fu fatale. Medea svegliò gli Argonauti e Giasone che recuperò la corona della Tessaglia.

Giasone e Medea divennero re e regina della regione, ma furono cacciati da Iolco per mano di Acasto, il figlio di Pelia, e dovettero rifugiarsi a Corinto dove il re Creonte li accolse.

PROLOGO

Nutrice: No! Per raggiungere la Colchide, la nave Argo non avrebbe dovuto attraversare il Bosforo superando l'oscura barriera mobile delle Simplegadi, che ne chiudevano l'accesso, scontrandosi senza sosta. No! Nelle valli boschive del Pelio, i pini non sarebbero dovuti cadere sotto l'ascia! No! Eroi straordinari non avrebbero dovuto trasformarli in remi per andare a conquistare il leggendario Vello d'Oro, su istigazione del diffidente Pelia (astuto usurpatore del regno del suo fratellastro, il padre di Giasone)! ... No! Perché allora Medea – Medea è la mia padrona – non si sarebbe imbarcata verso la rocca di Iolco, trafitta dall'amore per questo Giasone che già aveva aiutato a compiere la sua ricerca.

No! La maga non avrebbe spinto con uno stratagemma le figlie di Pelia a uccidere selvaggiamente loro padre, quel traditore, lui stesso assassino del fratellastro – l'hanno fatto cuocere, pensando che sarebbe rinato, giovane! No! Senza questo barbaro omicidio che lei ha escogitato magistralmente, per vendicare l'ingiustizia che l'uomo che amava aveva subito, lei non avrebbe dovuto rifugiarsi qui nella terra di Corinto con suo marito e i loro bambini.

All'inizio, l'hanno accolta con amicizia, i cittadini di questo Paese, dove i fuggitivi, cacciati da Iolco, erano approdati. Lei viveva qui, in perfetto accordo allora con Giasone. Che marito e moglie non siano mai in conflitto, questo è per me la cosa più rassicurante in questo mondo... Ma ora la sorte le è avversa e tutto le rema contro. Lei soffre per quello che ha di più caro al mondo. Perché lui, Giasone, il perfido amante, ha tradito i suoi bambini – sì, i suoi – e la sua legittima moglie, la mia padrona. Sì, Giasone l'ha ripudiata –

(Apparizione di Giasone che recita in eco un brano del dramma Medea e Giasone di Corneille)

Nutrice: – non è altro che una barbara ai suoi occhi e agli occhi di Creonte, il signore di questo paese, di cui Giasone ha sposato la figlia: l'ha presa in moglie solo per condividere un letto regale!

Giasone:
 Glauce mi sposerà; ma a un passo dalla felicità
 Mi abbandono con pena agli slanci più dolci;
 Seppure il rimorso non ha potere su un cuore generoso –

(Si sentono delle grida. La Nutrice volge la testa verso la casa)

Giasone:

L'amore mi trascina invano a queste nuove nozze;
 Io so fin troppo bene, Giasone, per stringere questo nodo
 Ho spezzato la mia antica catena;
 Ho osato tradire Medea! Ah! Che sposo ingiusto!
 Mi sforzo invano di dimenticarla
 E mi rimprovero un divorzio
 Che la Gloria ha preteso da me!
 Medea, dirmi spergiuro è poco;
 Tradisco i miei figli e li condanno all'infelicità;
 Faccio un'offesa crudele alla loro madre,
 Ma la vergogna ricade su di loro.
 Eppure! A Corinto Creonte si è armato
 In loro difesa e li fa crescere con dignità;
 E io posso! ... Vani rimorsi di un cuore troppo amorevole!
 Ah, com'è pericoloso avere un cuore troppo tenero!
 Ora l'amore mi parla, ora il dovere:
 Ma il dovere è debole, e fatico a sentirlo; –

Giasone: – Ascolto solo l'amore.

Nutrice: Povera Medea.

Dal suo fatale potere non riesco a difendermi.

(Giasone scompare)

Nutrice: – Oltraggiata nel profondo del suo essere! Lei urla e ricorda i loro giuramenti, le loro mani che si sono unite — garanzia certissima del loro matrimonio, segno della fiducia che si sono giurati. Chiama gli dei a testimoni della “riconoscenza” di Giasone lo spergiuro.

Spossata, non si alza dal letto. Rifiuta il cibo. Il suo corpo è dolore e tormento. Lei consuma la sua vita e i suoi giorni a piangere senza tregua, da quando ha conosciuto la perfidia di suo marito. Non alza lo sguardo e tiene gli occhi fissi a terra. Sorda come una roccia o un'onda schiumosa del mare, si rifiuta di ascoltare le consolazioni di coloro che la amano. A volte, tuttavia, torce il suo candido collo e, piegata su se stessa, piange il suo amato padre, il suo paese e il suo palazzo: li ha traditi e abbandonati per seguire l'uomo che oggi vigliaccamente le infligge un tale affronto. Lei che soffre, sa bene, per propria sventura, quello che si perde abbandonando la terra dei propri antenati.

E i suoi figli? Li detesta, non ne sopporta nemmeno la vista. Temo che stia tramando qualcosa di imprevedibile. È un'anima violenta e temibile. Non si lascerà disprezzare e insultare pubblicamente in questo modo. Io la conosco...

Mi fa paura. So che è capace di conficcarsi un pugnale affilato nel fegato, o di scivolare in silenzio nella stanza del talamo nuziale per uccidere la principessa e suo marito, attirandosi così una disgrazia ancora più grande!

Com'è spietata! Ma è certo che colui che ha provocato il suo odio non ha ancora vinto.

ATTO I

Medea: Dei, che custodite le leggi del matrimonio,
 E voi che trattenete la furia dei venti impetuosi,
 E quando vi fa piacere lasciarli andare, liberi, sul mare,
 Fate schiumare orribilmente le onde sulle onde;
 Dio, vendicatore dei misfatti, che all'improvviso scateni 50
 I tuoi tuoni che esplodono sopra le teste dei malvagi;
 Dio che, scacciando la Notte, spandi i tuoi splendidi raggi
 Sull'intero universo, illuminandolo ovunque;
 Dio degli inferi, e tu, sua amata prigioniera,
 Dea Proserpina, responsabile dei miei mali, 55
 E tu Giunone Lucina, o dea del letto
 Dove sono stati concepiti i figli di colui che mi ha tradito,
 Voi tutti, Dei, davanti ai quali Giasone, lo spergiuro, ha giurato
 Lui che grazie a me, meschina, è diventato, ahimè, signore del vello,
 Vi chiamo a testimoni tutti, tutti, tutti vi invito 60
 Allo spettacolo pietoso della mia giusta protesta!
 E voi ombre infernali, testimoni dei miei segreti,
 Ascoltate la mia voce triste, ascoltate i miei dolorosi rimpianti!
 Furie, accorrete, e nelle vostre mani insanguinate
 Portate le vostre orribili torce nere! 65
 Venite nello stesso stato, terribile e sconvolto,
 In cui veniste al patto nuziale tra Giasone e me,
 Gli occhi scintillanti, la criniera mostruosa
 Che sibila in maniera terribile sulla schiena!
 Rendete il fedifrago così furente 70
 Con i vostri capelli di serpenti che, come punizione per il suo misfatto,
 Lui stesso, tormento delle sue mani, uccida
 I suoi figli, il Re, sua moglie, e che sempre questa colpa
 Gli roda il fegato, senza che possa morire,
 Ma corra rabbiosamente in luoghi sconosciuti, 75
 Povero, bandito, spaventato, odiato, miserabile,

Senza trovare una sola persona che gli sia benevola;
 Che pensi sempre a me e cerchi sempre di avermi,
 Senza mai potermi vedere;
 E più a lungo viva, più mali patisca, 80
 Ma questo sarà una punizione ancora insufficiente;
 Per questo suo crimine inaudito
 Inaudito è il tormento che deve soffrire!

Nutrice: Ma a che serve, mia cara bambina,
 Rimuginare continuamente sull'ingiustizia 85
 Che ti ha fatto quel traditore di Giasone?
 Ma a che serve ripetere all'infinito l'accusa,
 Un'accusa dolorosa, che ti causa tanta infelicità,
 E ti fa delirare, Medea,
 Tiranneggiando violentemente i tuoi pensieri? 90
 Pensieri, ahimè, tutti dominati dalla furia,
 Una furia che, nella tua immaginazione,
 Ha radicato l'ardente gelosia
 Che tanto ti ferisce, che ti causa dolore,
 Che, dopo il dolore, causerà infelicità, 95
 E, dopo l'infelicità, un'infelicità ancora più grande,
 Se non impari a mascherare l'ira
 Che nutri, giustamente, contro questo traditore.
 Dov'è quel cuore, solido e regale,
 Quel cuore sempre composto, forte e immutabile, 100
 Quel cuore che la sorte, buona o cattiva,
 Finora non è riuscita ad ammorbidire e cambiare?
 Vuoi iniziare ora
 A sottometterti alla sorte avversa,
 Quando è più che mai necessario per te essere forte? 105
 Dovresti piuttosto custodire nel segreto del tuo cuore
 Questo dolore tanto pesante,
 Nasconderlo, sopportalo con pazienza!
 Una sofferenza celata può essere vendicata!
 Ma chi non sa soffocare il dolore dentro di sé 110
 E lo manifesta con lacrime e singhiozzi,
 Non ha altre armi per vendicarsi
 Che pianti, sospiri, rimpianti, dispiaceri e lacrime.
 Quando si è infelici, bisogna sopportare,
 Che ti piaccia o no: è inutile mugugnare. 115

Ma prima che accada, il saggio,
Chiedendo consiglio, può prevenire il danno.

Medea: Lieve è il male che dà ascolto alla ragione:
Un'ira come questa non può essere ignorata.
Su, Medea, su, voglio che tutti lo sappiano! 120
È un tormento troppo grande tenere nascosti i grandi mali;
Ed è un tormento altrettanto grande quando le leggi umane
Ostacolano il destino della stirpe dei Re.
Il fato guida i Re e le loro imprese;
Dove regna la sorte, non c'è posto per la ragione. 125
No, no, Nutrice, no! Nessun consiglio, nessuna ragione
Potrebbe vendicarmi di Giasone, lo spergiuro!

Nutrice: Ma ti prego di frenare un po' questa furia.
L'ira di un re, Medea, è assai temibile.

Medea: Anche mio padre era un re nobile e potente, 130
Ma la sua ira non ha avuto la meglio su di me.

Nutrice: Spesso la sorte è favorevole agli uomini
Solo per far fallire in seguito le loro imprese.

Medea: Chi si sente favorito dalla fortuna e dal cielo 135
Deve osare di più, sperando sempre di più.
Quelli che osano molto sono temuti dalla fortuna;
Ma questa dà sempre il tormento agli uomini codardi.

Nutrice: Non vedo che cosa tu possa sperare.

Medea: Chi non spera nulla, nulla deve disperare.

Nutrice: Chi non dispera nulla, azzarda tutto come un folle. 140

Medea: Comunque sia, ho un solo obiettivo.
Non posso avere di meglio: è la mia ultima risorsa.
Non aspettarsi l'aiuto di nessuno è la speranza dei vinti!

Nutrice: O donna sfortunata e sfortunata amante, 145
La cui sciagura aumenta giorno dopo giorno!
O infedeltà! O dolore! O pena!
O fiducia malriposta! O amicizia ingrata!

O crudeltà! O rancore rancoroso!
 O madre sfortunata e sfortunata amante!
 Non era sufficiente averti costretta a sottometterti 150
 Al giogo delle leggi di questo popolo straniero?
 Non era sufficiente aver asservito
 Al volere altrui la tua miserabile vita,
 Abbandonando padre, familiari, amici,
 Per abitare tra i tuoi nemici? 155
 Non era sufficiente – oh, fatto disumano! –
 Avere assassinato Absirto, tuo fratello?
 Aver tradito il Re, tuo padre, per seguire
 Uno sconosciuto? Aver preferito, fiduciosa e troppo ingenua,
 Vivere di un amore più grande, lontano dai tuoi, poverina, 160
 Anziché nel tuo paese, con un ricco re?
 Non era sufficiente che tu diventassi suddito
 Del re Creonte, tu che sei figlia del re Eeta,
 Senza che Giasone, quel mostro d'ingiustizia,
 Accrescesse ancora la tua sofferenza? 165
 Senza che Giasone ti dispregiasse, infedele, bugiardo?
 Lui, sola causa e solo responsabile di tutti questi mali,
 Respingendo questa mano che gli è stata di grande aiuto,
 Che è stata benevola con lui nel bisogno.
 Lui che, abominevole e spietato, 170
 Ha stretto crudelmente una nuova alleanza,
 Senza il minimo timore di violare le leggi del matrimonio,
 Spinto da un cuore vile che non ha pari.
 Senza il minimo timore di dimenticare quella lì, sua moglie,
 A cui deve le cose migliori che ha? 175
 Senza il minimo timore – barbaro e disumano! –
 Di abbandonare i suoi figli e la sua sposa.
 Così, così questo miserabile individuo, lui
 Che dovrebbe avere stima di te più che di sé,
 Lui che deve a te la sua fortuna e la sua vita, 180
 Proprio lui è il primo a cospirare contro di te.
 Ecco, tu sei già pronta a morire
 A causa di quel Giasone che avrebbe dovuto aiutarti,
 Ecco, quell'ingrato di Giasone ti maltratta e ti uccide,
 E di tutti i tuoi beni, non te ne rimane neanche uno. 185

Medea: Sono ancora qui, Nutrice, e in me puoi vedere

Concentrati tutti i tormenti che il Cielo può distribuire,
 Per punire duramente le enormi ingiustizie
 Degli amanti infedeli e dei mariti spergiuri.
 No, no, Nutrice, no, non aver paura di vedermi cadere 190
 Pericolosamente, senza possibilità di vendetta.
 Ecco, ecco la mano, una mano forte e vendicatrice,
 Una mano che ci vendicherà dei crimini degli Eroi della Grecia.

Nutrice: Da' un po' di sollievo al tuo cuore
 E abbandona questi propositi minacciosi. 195
 Non aizzare ulteriormente la sorte contro di te,
 Non causare ulteriori fastidi a te stessa;
 Metti da parte il malanimo che ti consuma e ti brucia,
 Metti da parte il dolore, il dispiacere che ti divora,
 Metti da parte, Medea, l'amicizia e la rabbia 200
 Che rende il tuo cuore così martoriato.
 Dimentica tutto; dimentica il Re,
 E pure Glauce, e quell'infedele di Giasone.
 Ricorda solo te stessa e nient'altro
 Senza sforzarti di cercare la vittoria su chi ti odia. 205
 Tieni impressi nel tuo cuore soltanto
 La vita e l'amore dei tuoi figli.

Medea: Né l'amore dei miei figli, né l'amore della mia vita
 Potrebbero impedire le azioni che voglio compiere.
 Perché, se posso distruggere sia Giasone che il Re, 210
 Non m'importa di perdere i miei figli e me stessa.

Nutrice: Temo molto, ahimè, che il tuo linguaggio
 Acuisca ulteriormente il risentimento dei tuoi nemici;
 Temo molto che la tua ira
 Avveleni ancor di più l'odio della Grecia nei tuoi confronti, 215
 E che la tua nuova sventura possa nascere da te stessa.
 Ma sento qualcuno dietro la porta:

(Viene mostrato l'ordine di Creonte)

“Il re Creonte ti ordina
 Di andartene via da qui immediatamente,
 Tu e i tuoi figli”. Aggiunge che “da oggi 220

Tu sei, qui, persona non gradita.
Andate altrove a scegliere la vostra dimora,
Partite subito”, perché tale è il suo volere.

Medea: Sole lucente, che vedi tutte le cose umane,
E tu, sorella di Giove, responsabile delle mie pene; 225
Nettuno, dio del mare, tu che per primo hai insegnato a Tifi
A navigare per abitudine sul mare,
Tu, Ecate, dai tre nomi, urlati ai quattro venti
Quando l’orrore della notte avvolge la terra;
Voi, Furie, che suscite affanno nei malvagi; 230
E voi, Dei, che avete avuto cura di me,
Vi supplico tutti, lasciate che il mio dolore vi sproni
Alla giusta pietà che la mia sciagura merita,
Se tra voi lassù alberga la Pietà
Se voi non approvate un’amicizia ingrata, 235
Se vendicate il torto fatto all’interno del matrimonio,
Se scatenate la vostra tempesta sugli amanti bugiardi,
Se avete un po’ a cuore gli amanti delusi,
Tutti, ad uno ad uno, vi chiamo a testimoni.
Ascoltate, ascoltate le mie grida, Dei, ascoltate i miei lamenti, 240
E non permettete che le vostre leggi vengano infrante
Da quel malvagio traditore che nella sua mente pensa
Che voi non avete alcun potere, e non ha alcun timore di voi!
Perché, a dispetto di voi e della vostra giustizia,
Rinunciando alla virtù, lui si abbandona ad ogni sorta di vizi! 245
Vendicate, vendicate questo torto! Punite questa meschinità!
Scagliate, o Dei, scagliate le vostre saette sul suo capo!

Nutrice: Più l’infelice pensa, ostinatamente,
Alla propria infelicità, più la sua infelicità lo divora;
Più si arrabbia, meno può nascondere 250
La circostanza che lo fa arrabbiare:
Eppure, mia cara bambina,
Se mai mi sono presa cura di te,
Se per tutto il tempo che sono stata con te
Hai trovato in me una persona leale, 255
Ti supplico: dimentica la tristezza
Che tormenta così gravemente il tuo cuore,
Già troppo malato, che ho il forte sospetto

Che presto possa causare la tua morte.

Medea: Morte! Ahimè, voglio morire! La morte mi è gradita. 260
 Ora solo la morte mi sarebbe d'aiuto.
 Voglio, voglio morire, ho vissuto troppo a lungo,
 Da quando vedo l'amore sconfitto dall'avarizia.
 O Giasone, sei un bugiardo! Qual è stata la mia offesa?
 Chi può averti indotto a fare un'altra alleanza? 265
 Chi può averti spinto a lasciarmi così
 Tra tormenti e dolori, pene e rimpianti,
 Povera, stanca, piangente? Come siamo sciocche
 A credere ingenuamente alle promesse degli uomini!
 Nessuna d'ora in poi crederà che nei loro cuori 270
 Ci sia qualcosa di sicuro, per quanto giurino!
 Nessuna d'ora in poi riporrà fiducia nelle promesse
 Degli uomini bugiardi: sono tutte menzogne!
 Se hanno qualche desiderio, per soddisfarlo
 Giurano di tutto, promettono mari e monti; 275
 Ma, non appena hanno ottenuto quello che bramano,
 La loro promessa e la loro fedeltà svaniscono come fumo.
 O Giasone, bugiardo! Dov'è ora quella fedeltà
 Che mi hai promesso in Colchide quando mi sono donata a te?
 Dov'è l'amore eterno, dov'è il matrimonio 280
 Con cui la tua lingua infida ha sedotto il mio cuore puro?
 O fede infedele! O grande slealtà!
 O lingua menzognera! O dolorosa crudeltà!
 O Giasone ingrato! O maledetto Imeneo!
 O me, la più sfortunata sotto il sole! 285
 Ma poiché tu sei l'origine delle mie disgrazie,
 Ti farò sentire dolori su dolori.
 Userò la sapienza che ti ha tratto fuori dai guai
 Per farti violenza e trattarti in modo disumano.
 Quanto sono stata dolce nella ferma lealtà, 290
 Tanto sarò crudele nella dolorosa crudeltà.

ATTO II

Nutrice: Medea è offesa non solo
 Perché viene abbandonata dal suo Giasone,
 Ma anche, ahimè, perché, troppo crudelmente,
 Il re Creonte le ha ordinato 295
 Di prendere i suoi figli e lasciare questo regno,
 Abbandonando tutto (a meno che non preferisca la morte).
 Questo re malvagio la disprezza davvero così tanto
 Che non intende lasciarle alcuna tregua:
 Vuole che la povera donna ripudiata si tolga di mezzo 300
 Con i suoi figli, immediatamente e senza alcuna scorta.

Medea: O terra! O mare! O cielo! O fulmini devastanti!
 O dee! O dei! O ombre infernali!
 O luna! O giorno! O notte! O fantasmi volanti!
 O demoni! O spiriti! O cani infernali urlanti! 305
 Venite, correte, volate; e, se avete il potere
 Di compiere la vostra vendetta su un maledetto malvagio,
 Datene prova ora! Armati, Giove,
 Contro questo bugiardo che non ha timore di farti infuriare!
 Intrepidi Ciclopi, piegate la vostra arte all'orrore, 310
 Forgiando con estrema cura una tempesta rosseggiante
 Lustrata da lampi luminosi e con angoli taglienti!
 Intrecciateli con tuoni fragorosi!
 Forgiate frecce acuminatae con punte affilate,
 Come quelle con cui Giove ha folgorato Tifone! 315
 Immergeteli nelle profondità delle acque infernali,
 Fatene piume degli uccelli del lago Stinfalo,
 O delle cagne alate, Arpie rapaci
 Che hanno punito con atroce vendetta la colpa di Fineo!
 E voi, dei degli inferi, slegate Issione, 320
 Fate che si unisca di nuovo con Giunone!
 Lasciate salire l'acqua per l'altezzoso Tantalo
 E consentitegli di godere della bevanda desiderata!
 Consentite che Sisifo sollevi la sua pietra fino alla vetta
 Senza che dalla cima del monte rotoli ancora a valle! 325
 E non lasciate che le Danaidi continuino a versare
 Invano l'acqua nel vaso forato!
 Liberare di nuovo coloro che nei vostri regni infernali
 Hanno patito fino ad ora meritati tormenti!

E da tutti questi tormenti fabbricatene uno terribile 330
 Che, da solo, sia più atroce e tremendo di tutti!
 E Giove infligga questo tormento
 A Creonte e Giasone, come giusto compenso!
 Ma è ancora poco per placare le mie legittime rimostranze.
 Voglio trovare una vendetta ancora più crudele. 335
 Qual è la mia colpa, Creonte? Dove ho sbagliato?
 Quale orribile peccato, quale enorme misfatto
 Mi condanna a fuggire? O donna innocente!
 Le si farà un grande torto, se dovrà andare in esilio!
 Ora chiedo ragione della mia partenza. 340
 Se tu lo ordini per autorità regale,
 Re Creonte, io dovrò eseguire i tuoi ordini.
 Ma se, prima di giudicare, tu volessi starmi a sentire
 E poi darmi davvero quello che merito,
 In tutta onestà, io ti invito a farlo. 345
 Pelia è morto grazie a me, ma è Giasone il colpevole:
 Commette il crimine chi se ne avvantaggia.
 E poi, dimmi, Creonte, ho tratto beneficio
 Dalle tante azioni crudeli che ho compiuto con le mie mani?
 Oppure ho sempre e soltanto cercato, da folle innamorata, 350
 Di conquistare l'amore di colui che mi ha rovinato?
 Tu mi sei caro, Creonte, e per giusto compenso
 Tu mi vuoi spedire via da qui, senza aiuti.
 Ridammi la mia guida, anche se mi disprezza.
 Chi mi ha portato qui, mi riaccompagni indietro! 355
 Tutti gli Eroi greci che il vello d'oro,
 Ambito da tanti uomini audaci,
 Fece imbarcare sul mare, non sarebbero mai tornati
 Ai luoghi dove erano nati, senza il mio aiuto.
 Ora, grazie a me, il fiore della nobiltà 360
 E la stirpe degli dei trionfa in Grecia.
 Né i gemelli Castore e Polluce, né Linceo chiaroveggente,
 Né Zeto che vendicò Fineo piangente,
 Né Orfeo che con il suono della sua lira ammaliante
 Incanta le fitte foreste e le pietre 365
 Né tutti i Minii, senza il mio aiuto,
 Sarebbero tornati di nuovo nei porti della Grecia.
 Per non parlare di Giasone, perché potete tenervi

Tutto il resto della banda. Lui, lui solo io voglio.
 Vedi ora, Creonte, dove posso aver sbagliato. 370
 E senza volerlo. Rimproverami dunque
 Tutto quello che vuoi. Una sola colpa io confesso:
 Grazie a me, la nave Argo è tornata in Grecia.
 Ah! Se non avessi amato Giasone, la Grecia
 Non avrebbe mai riavuto il fior fiore della sua nobiltà; 375
 Senza il mio amore, persino questo tuo nuovo genero
 Sarebbe stato divorato dal toro dai piedi di bronzo.
 Comunque sia, non mi addolora affatto
 Che gente simile abbia avuto benefici da me.
 Guarda la forza dell'amore, guarda il bene che ho fatto, 380
 E confrontali con il mio crimine;
 Bilanciando il bene e il male,
 Come minimo, rendimi un'equa giustizia.
 Non voglio negare che ci sia della colpa in me,
 E non voglio neppure scusarmi davanti a te; 385
 Ti prego soltanto, in nome della sorte
 Che è comune tanto ai re quanto alla povera gente,
 Dato che devo andarmene da qui in esilio,
 Di darmi un posto dove stare da qualche altra parte.
 Non è un grande favore. Re, non ti chiedo 390
 Un palazzo, un castello, o una grande città.
 Non voglio nulla di tutto questo; dammi solo
 Sulla tua terra, a tua scelta, un posto dove rifugiarmi.
 Dove potrei andare, Creonte, senza una guida,
 Povera, sola, piangente? Dove potrei fuggire? 395
 Santi numi! Chi avrebbe mai pensato che la figlia di un re
 Potesse mai cadere in un tale sgomento?
 O prezioso vello d'oro, mal custodito dal drago!
 O Fortuna! O Amore! O Giasone! O Medea!
 O Giunone! O Imene! O promesse! O fede! 400
 La malvagità mai ha trovato posto in me.
 E così io me ne andrò? E lui vivrà tranquillamente,
 Giasone, questo bugiardo? Ed io, senza vendicarmi,
 Me ne andrò in questo modo? E la nobile Glauce
 Sarà resa felice da colui che mi rende infelice? 405
 No, io mi vendicherò; farò conoscere alla Grecia
 La forza di Medea nella vendetta.

Avrei pregato questo tiranno disumano,
 Avrei cercato di toccarlo prendendogli la mano,
 Se non ci fosse stata speranza di trovare un modo lecito 410
 Per vendicarmi di lui e di tutta la sua stirpe?
 Su, Medea, su, recupera tutte le tue forze,
 Metti in pratica ora quello che hai imparato,
 Cerca i segreti della scienza divina
 Che hai tante volte sperimentato. 415
 Fa' che della tua sventura e della tua triste fuga
 Nessuno dei tuoi nemici possa gioire.
 Non hai già interrotto altre volte il corso
 Dei fiumi impetuosi? Non hai invertito
 Tante volte la corsa delle stelle? 420
 Non hai salvato Giasone con il tuo magico aiuto,
 Addormentando gli occhi vigili con il tuo consueto fascino
 E armando contro di sé l'esercito nato dalla Terra?
 Sussurrando le tue formule magiche, non hai fatto tante volte
 Uscire dalle tombe gli spiriti invocati? 425
 Questo è troppo poco; sono imprese da femminucce!
 Allora non sapevi cosa significa essere crudele.
 Cresci ora, rendi terribile la tua furia;
 Le tue azioni, agli Dei e agli uomini, facciano orrore!

Nutrice: Dei, che significa questo! Vuoi smetterla? 430
 Vuoi abbandonare questi propositi folli?
 Che furia! Che follia estrema!
 Quale disperazione ti fa perdere la testa?
 Ahimè, questi sospiri, questi singhiozzi strozzati,
 Testimoni certi del dolore rinchiuso nel profondo del tuo cuore, 435
 E questo passo precipitoso,
 Questi occhi fiammeggianti, e questi capelli
 Spaventosamente irti, e questa fronte
 Così accigliata dalla tua ira
 E tanto minacciosa: tutto questo mi spaventa, 440
 Tanto grande è la mia paura che la sventura s'accresca.
 Che cosa vuoi? A che serve soffrire tanto
 Se dal dolore non si può trarre vantaggio?
 Basta, Medea, e d'ora innanzi bandisci
 Questa rabbia dal tuo cuore. 445

Medea: “Basta”, mia cara Nutrice? Prima, i giorni radiosi
 Diventeranno notti buie e si vedrà il moto
 Dei corpi celesti cambiare; prima, si vedrà il corso
 Dei fiumi risalire improvvisamente verso la sorgente;
 Prima, il mare sarà senza pesci e senz’acqua, 450
 E non sopporterà più la navigazione delle imbarcazioni;
 Prima, fuoco e acqua non saranno più elementi contrari;
 Prima, i veri amici diventeranno avversari;
 Prima, l’ordine dell’intero universo sarà sconvolto
 E ciò che è possibile diventerà impossibile. 455
 Dimenticare il torto e la crudele ingiustizia
 Di Creonte, il re crudele, e di Giasone, lo spergiuro?
 Quale Scilla, quale Cariddi, e quale abisso profondo
 Inghiottendo i vortici d’acqua che ribolliscono,
 E quale Etna sputando fuoco potrebbe divorare l’ira 460
 Che desidera vendicarsi su tutti i miei nemici?
 Né l’impetuoso corso dei fiumi né la vampa del fuoco
 Quando è ravvivato dal soffio dei venti,
 Né il tempo vorace che attira tutto a sé,
 Potrebbe spegnere la rabbia che mi tormenta. 465
 Sì, voglio vendetta! Voglio mandare tutto in rovina:
 Voglio che la mia sapienza venga riconosciuta grazie a questa azione.
 Non posso più nascondere il male che mi trafigge
 E la furia ardente che ribolle nel mio cuore.

Nutrice: Bada bene che, volendo vendicarti, 470
 Non ti metta da sola nei guai.
 È Giasone, quello?

Medea: È lui, cara Nutrice,
 Il traditore viene da me per nascondere la sua malvagità.
 Cosa stai cercando, Giasone? Vieni qui per vedere
 La donna che per colpa tua è condotta alla disperazione? 475

Giasone: Medea, la tua ira e il tuo cuore arrogante
 Hanno causato danni non solo qui,
 Ma spesso anche altrove: non lo dico per me,
 Che non posso odiarti; lo dico per il Re,

Che i tuoi crudeli propositi hanno irritato, così 480
Che, se non fosse per l'amore che nutre per me, tu saresti già morta.
Quindi, se hai ricevuto un male, te lo sei meritato:
Il principe è furiosamente irritato dal suo suddito.

Medea: Malvagio bugiardo! Cuore abile a fingere!
È questa la lealtà che mi avevi promesso? 485
Hai davvero il coraggio, spergiuro, di abbandonare
La donna grazie a cui tu vivi? Hai osato pensare
Un così vile misfatto? Hai avuto il coraggio
Di violare i sacri vincoli del matrimonio?
Sono queste le false promesse che mi hai fatto in Colchide 490
Quando, ahimè, disgraziata, ti svelavo la maniera
Di conquistare il vello d'oro, scegliendo con uno slancio eccessivo di seguirti
Anziché vivere con la mia famiglia in maniera onorevole?

Giasone: Non mi rimproverare più il bene che mi hai fatto,
Se non vuoi sentire parlare dei tuoi misfatti. 495

Medea: Ah, malvagio! I misfatti mi rendono una sciagurata,
Ma anche tu lo sei, e sei colpevole più di me:
Io li ho commessi per te; tu ne hai provato piacere,
Ma il biasimo e il disprezzo ricadono su di me.
Quindi devo odiare la luce funesta che per prima 500
Ti ha mostrato ai miei infelici occhi.

Giasone: Medea, non è il momento di fare lunghi discorsi,
Ma devi provvedere alla tua partenza.

Medea: La mia partenza non è affar tuo,
Vi provvederò io prima di andarmene. 505

Giasone: Ti prego ancora una volta, Medea, di placare
Questa rabbia e questo dolore, e di pensare a quello che devi fare.

Medea: Ma pensa a te stesso, Giasone, e ricordati ancora una volta
Del drago che non chiudeva occhio, custode del prezioso vello;
Ripensaci, Giasone, e immagina di rivedere 510
Lo sguardo feroce del toro dai piedi di bronzo,

E lascia che si imprimano di nuovo nel tuo cuore,
 Esattamente come allora, la paura e il terrore
 Che hanno afferrato il tuo cuore, quando dai solchi seminati
 Sono nati all'improvviso mille fratelli armati, 515
 Che, usciti immediatamente dalla terra,
 Grazie a me si sono fatti la guerra, l'uno contro l'altro;
 E ripensa alla conquista del prezioso vello
 Che hai ottenuto grazie a me; ripensa, Giasone,
 Alla morte crudele di Absirto; e ripensa 520
 Al re Pelia che nella speranza di recuperare la giovinezza,
 Fu miseramente cotto dalle sue figlie.
 Ripensa alle tante persone che sono state danneggiate da quest'arte,
 Solo e unicamente per te. Ora, come ricompensa,
 Mi hai disprezzato e hai stretto una nuova alleanza. 525
 Ebbene, me ne andrò: perché la mia sfortuna sia completa,
 Non basta vedermi abbandonata da te;
 L'unico modo per finirmi, me disgraziata,
 È ch'io fugga da qui senza una guida.

Giasone: Poiché così vuole il Re, non può essere altrimenti. 530
 A me dispiace, ma che diavolo! Non è ingiusto;
 Te lo sei meritato. È un gesto troppo audace
 Minacciare così il Re e la sua stirpe:
 Dimmi solo che cosa ti servirà,
 Ed io mi occuperò subito di fornirtelo. 535

Medea: Voglio solo una cosa. Nient'altro.
 Lascia soltanto ch'io doni
 Alla tua nuova sposa una preziosa corona,
 Che un tempo ornò il capo dorato del Sole.
 Poi mio padre lo diede al suo amato figlio: 540
 Dalla a lei, affinché d'ora in poi le ricordi me
 E consideri i nostri poveri figli come suoi!

Giasone: Per me è un gran piacere, e in questo gesto vedo
 Placarsi la tua ira: ora sappi che il Re
 Lo apprezzerà molto. Se mi credi, Medea, 545
 Lascia che siano i nostri figli a portargliela.

Medea: (*da sola*) Ora ho la possibilità di vendicare il torto

Che mi è stato fatto; ora posso dare la morte insieme
 Al Re e a Glauce; per quanto riguarda mio marito, lo spergiuro,
 Presto arriverà per lui il momento di patire la sua pena. 550
 Ma per il suo buon partito, celerò nell'oro
 il sangue del centauro Nesso, e celerò anche
 Nel dono il fiato bruciante
 Del toro sputafuoco, che ho catturato a fatica
 Dalla sua gola infuocata, quando quel traditore di Giasone, 555
 Grazie alla mia arte, riuscì a conquistare il vello conservato in Colchide.
 Poi grazie alla mia arte di maga (che, se serve,
 Mi tornerà utile al bisogno), con un grido rabbioso invocherò
 Contro di te, perché sorgano insieme: la nera dimora
 Del profondo Inferno, e voi, cieli eccelsi. 560
 Allora, una volta per tutte, o luce notturna,
 Allora ti invocherò, orribile e silenziosa.
 Tutta scarmigliata e scalza,
 Per segreti sentieri nei boschi più fitti,
 Correrò, ringhiando e invocando senza tregua 565
 I tuoi tre nomi in successione: tu mi udirai, o mia Dea,
 E ascoltando le mie grida mi darai un segno,
 Quando all'improvviso trasformerai la tua chiarezza in pallore.
 Così farò un incantesimo a questo dono funesto
 In modo che il primo che lo porterà sulla testa 570
 Sarà improvvisamente arso, e chi gli si avvicinerà
 Per soccorrerlo sarà a sua volta arso:
 Più gli si getterà sopra acqua, suo elemento contrario,
 Più sarà avvolto dalle fiamme. Della mia bella avversaria
 Allora mi sarò vendicata. Va, Medea, va, 575

(apparizione di Giasone come nel prologo)

Medea: – Scomoda il Cielo,
 chiama tutto l'Inferno.
 E voi, bambini sventurati,
 portate da parte mia
 La corona mortale alla nuova
 sposa.

Giasone: Fermati, Rivale implacabile
 Se Giasone è venuto meno alla parola
 data,
 Glauce ne ha colpa?
 È un crimine essere amabile?
 E aver preso un cuore che non era più
 tuo?

Giasone: Ahimè! Sono terrorizzato per la mia Principessa!
 La espongo alle ire di una Sposa crudele:
 Ah! Mi sembra di veder abbattersi su di lei
 Tutti i colpi che lei teme si abbattano su di me.

(buio)

ATTO III

Nutrice: La mia anima è sconvolta, il mio spirito è disperato!
 Una disgrazia enorme! Mio Dio, tutto è perduto! 580
 Un nuovo fuoco, frutto di una magia assassina,
 Ha già divorato Glauce, e suo padre, con tutto il loro palazzo,
 E ancora continua a divorare tutto.
 Già spuntava l'alba del giorno che era stato fissato
 Per ordinare alla donna della Colchide di andarsene in esilio da qui. 585
 Proprio allora si videro i suoi due figli comparire
 Davanti alla figlia di Creonte, per farle
 Un dono molto prezioso da parte della loro madre.
 Non so come, quando il destino
 Si adopera per sfogare la sua furia contro di noi, 590
 Qualche demone ci avverte sempre,
 In silenzio, della tempesta che si avvicina.
 Come se Glauce avesse saputo che le sarebbe stata fatale
 Questa corona troppo bella,
 Lei la rifiuta e si volta, mostrando chiaramente 595
 Quanto poco le piacesse un tale dono.
 Allora Giasone le disse: "Basta, amica mia,
 Smetti di mostrare tutto questo disprezzo, e non arrabbiarti
 Se voglio che tutti quelli che mi sono cari
 Ricevano anche il tuo amore e la tua benevolenza. 600
 Accetta questo dono che la mia prole
 Vuole farti, e intercedi presso tuo padre
 Affinché rinunci a cacciarla lontano da qui,
 Per ricompensarla di questo dono".
 Le parole del suo sposo l'hanno commossa. 605
 E rivolgendo il suo sguardo più affettuoso
 Ai bambini, li ha accolti
 Più gentilmente, in modo che non solo

Ha accettato questo bellissimo regalo, ma
Immediatamente ne cinge la sua testa bionda. 610
Subito dopo si guarda, civettuola e contenta,
In uno specchio, assumendo ogni sorta di posa vezzosa,
Pavoneggiansi così di una gloria immeritata,
E girando per tutto il palazzo, vi trascinava
I suoi passi d'avorio, e lanciava sguardi ammiccanti 615
Suscitando ammirazione per il suo collo bianco e liscio come il marmo,
Oppure guardava l'ombra leggera della sua veste leggiadra
Per mettere in risalto il suo portamento al ritmo dei suoi passi.
Ma, ahimè, mio Dio! Nel bel mezzo di tutta questa bella festa
È accaduto un fatto orribile, tremendo: 620
Tutto all'improvviso, la poveretta
Cambia colore, diventa muta,
Le trema la testa e digrigna i denti,
Strabuzza gli occhi roteandoli di qua e di là,
E poi si lacera le carni e le vesti, si dimena, si graffia, 625
Come una bestia braccata, con estrema brutalità, gettandosi a terra.
Allora il fuoco cominciò a correre, vivo e ardente,
Nei suoi capelli, e continuò a diffondersi
Finché la fiamma non consuma tutto il suo corpo.
Dio solo sa quanto rimase allora sconvolta 630
Tutta la corte: uno per aiutarla cercava
Di avvicinarsi a lei, ma non osava toccarla,
Un altro gridava, un altro scoppiava in lacrime,
Un altro correva ad avvertire
Il povero Re, che subito è corso 635
Là; appena l'ha vista,
Tutto sconvolto e spinto dall'amore paterno,
Per abbracciarla, si lancia addosso a lei,
Rimproverando agli Dei di privarlo così
Nella sua vecchiaia del suo più caro affetto, 640
E, pur detestando una morte così crudele,
Desiderava morire con lei.
L'unica ricompensa che la sua pietà ha ricevuto
È la morte: quando ha cercato
Di sollevare il proprio corpo fiaccato dall'età, 645
L'ha sentito legato alle carni di sua figlia
Come da una colla malefica, contagiosa e

Resa più appiccicosa dal vigore del fuoco.
 Così entrambi sono morti
 Dibattendosi nella stessa fiamma. 650
 Ma non ancora contento, raddoppiando il suo vigore,
 Questo fuoco è andato via via crescendo
 E ha divorato l'intero spazio del grande palazzo, in modo
 Che di quello che una volta era il re Creonte,
 La principessa Glauce, sua figlia, e tutta la sua casa, 655
 Non resta più niente a questo mondo, se non un mucchio di cenere morta.
 (*A Medea che entra*) Scappa da qui, scappa, mia cara bambina,
 Scappa, e molto, molto in fretta; Glauce e il Re suo padre
 E il palazzo reale sono già in fiamme,
 A causa del dono mortale che hanno ricevuto da te. 660

Medea: Da cosa dovrei fuggire? Se fossi già partita,
 Sarei tornata indietro, per vedere uno spettacolo così bello.
 Quindi sono bruciati! O notizia attesa!
 D'ora in poi avrò pace nel mio cuore.
 Non si dirà mai, coraggiosa Medea, 665
 Che un uomo malvagio ti abbia offeso, senza che tu ti vendicassi.
 Che mi resta da fare se non massacrare i figli,
 Che io, disgraziata, ho generato con questo traditore?

Nutrice: Dei immortali! Brami dunque mettere
 A morte coloro che da voi hanno ricevuto la vita? 670

Medea: Moriranno, moriranno! Il tuo cuore è troppo pavido.
 È vero, sono i miei figli, ma sono nati anche da Giasone.
 Giove, cos'è tutto questo? Torce nere mi sorprendono.
 Furie infernali mi tallonano da vicino.
 Fuochi e flagelli. Un'orda notturna, 675
 Sibilando, mi accerchia da ogni parte.
 Che serpente è questo? Quale orribile Megera?
 Quale ombra smembrata? Ah! Sì, sì, è mio fratello.
 Lo vedo, lo sento, vuole vendicarsi
 Di me, la sua crudele sorella, vuole punire l'oltraggio 680
 Che gli ho ingiustamente inflitto; ora lamenta
 Che troppo brutalmente ho fatto strazio del suo corpo.
 No, no, fratello, no! Ecco la tua ricompensa.

Giasone, il traditore, mi ha fatto commettere questa offesa contro di te,
Ecco, ecco i suoi figli! Allontana le Furie, 685
Allontana queste torce, non mi maledire;
La stessa mano che ti ha ammazzato, ti vendicherà;
Per l'uccisione di mio fratello, mio figlio sarà ucciso.
Ecco, fratello, guarda e placa la tua rabbia:
Ti offro un corpo per un corpo: io, per te, ucciderò il primo! 690
Ho sentito qualche rumore, mi danno la caccia,
Nutrice, prendi questo corpo, forza, fuggiamo lassù,
Sul tetto della casa. A cosa servono le tue lacrime?

Giasone: Avanti, amici, avanti! Correte tutti alle armi!
Forza, abbattiamo subito la casa 695
E vendichiamo il crimine e l'abominevole avvelenamento.

Medea: Tutte le tue parole sono vane, non puoi farmi del male:
Febo, mio antenato, mi protegge dalla tua rabbia.
Minaccia quanto puoi: quando me ne vorrò andare,
Il suo carro alato mi condurrà in volo. 700
Ecco uno dei figli. (*consegna il figlio morto*)

Giasone: Almeno lascia che l'altro resti con me
O muoio con lui!

Medea: Senza di te voglio che muoia.

Giasone: Lascialo vivere! Ti supplico, in nome del tuo ventre,
Che lo ha portato.

Medea: No, no, morirà: è sangue del tuo sangue!

Giasone: Ahimè, che disgraziato! Che disgrazia la mia vita! 705
O Dei! Che invidia avete avuto dei miei beni!
Cosa ho fatto di male? Qual è la mia grande colpa?

Medea: Ecco l'altro tuo figlio; entrambi sono morti.
Tu vivrai ancora, ma è vicino il giorno
In cui i resti della nave Argo ti consegneranno al tuo destino.
Il mio carro, invece, mi porterà via, attraverso l'aria,

E questa triste promessa farà languire il tuo cuore,
Povero, solo, senza figli, senza suocero e senza moglie.
D'ora in poi chi avrà la nomea di amante bugiardo,
Conoscendo la tua vicenda, si guardi dal rischio di ricevere
La punizione che io ho insegnato a quelle del mio sesso!

La Città dei Miti

Sogno Poetico Metropolitano

Gianpiero Borgia

Teatro dei Borgia

Affrontare l'ira, non portando il tragico del reale nel teatro, ma la luce del teatro tragico nel reale.

1. Il progetto.

Il Trasporto dei Miti di Teatro dei Borgia (TB) è un intervento artistico in ambito politico, un progetto quinquennale di ricerca teatrale sull'attivazione del mito. Anticamente, nella *polis* greca, assistere a una tragedia era un rituale collettivo: l'evento teatrale avveniva in una dimensione emotiva e conoscitiva estremamente più profonda e totalizzante rispetto a oggi. I personaggi e le vicende appartenevano a un territorio di mezzo, il mito, tra la religione e la finzione, il credo e la narrazione, la natura e la cultura. Nel *plot* drammatico erano condensati i temi etici, civili, religiosi più significativi dell'epoca, in quello che tuttora rimane il più intenso rito di elaborazione di una coscienza collettiva nel mondo occidentale. Come dare forma a qualcosa di simile oggi, con i mezzi del teatro? È il quesito da cui nasce Il Trasporto dei Miti, un progetto incardinato in un orizzonte di indagine chiaro, che segue un preciso itinerario creativo in tre tappe:

1. costruire un'analogia tra un personaggio della mitologia classica e un suo corrispettivo iconico nella contemporaneità urbana, metropolitana, mediatica (Medea/prostituta straniera, Eracle/genitore separato, Filottete/malato abbandonato);

2. individuare una tematica socio-politica cogente nella contemporaneità, da approfondirsi durante la preparazione dello spettacolo attraverso esperienze sul campo compiute dagli artisti, fatte di interviste e azioni di volontariato in

contatto diretto con le realtà istituzionali e associative che operano negli ambiti approfonditi;

3. realizzare una *performance* di teatro d'arte che rompa il meccanismo canonico scena/platea alla ricerca di una modalità esperienziale per gli artisti e per gli spettatori, il più possibile analoga a quella dello spettatore tragico dell'antichità.

2. La Città dei Miti.

Dal confronto tra i tragici greci e l'indagine sulla contemporaneità è nata La Città dei Miti: quella che per ora è una trilogia di lavori su Eracle, Filottete e Medea, un'esperienza teatrale che si compie nel reale, un sogno poetico metropolitano.

Aristotele nella *Poetica* distingueva la tragedia dalla commedia per la posizione superiore dei personaggi. Con "superiore", molto probabilmente, lo Stagirita si riferiva non alla posizione sociale (divinità, re o regine) ma ai dilemmi morali eccezionali che si trovano ad affrontare. La trilogia di TB si muove verso un'umanità emarginata: prostitute, poveri e malati, ma il fine degli spettacoli non è la denuncia sociale, ma la ricerca sull'attivazione del mito, la cui componente tragica può esplodere solo calando il racconto in una situazione estrema. Per questo gli attori di TB svolgono una costante ricerca sul campo, per permettere il legame tra la trascendenza del mito e la contingenza umana, reale, della città in cui il progetto interviene. I nostri eroi sono figure extra-ordinarie ma, a differenza del racconto hollywoodiano o ateniese, non spiccano al di sopra dell'uomo comune. Essi vivono ai confini: nelle periferie, nei sobborghi, negli inferi della società. Li incontriamo sui mezzi pubblici, li scorgiamo oltre i finestrini, sono un "Quinto Stato" a cui ci avviciniamo con dei primi piani e dal quale emergono storie che rompono l'assuefazione della consuetudine. La trilogia è un'azione d'arte politica che attraversa la città e accompagna gli spettatori nei luoghi dell'emarginazione, illuminando angoli del panorama urbano attraverso il cono di luce del Mito. L'itinerario parte con l'*Eracle* all'interno di una mensa per i poveri, a volte allestita in una tenda di prima accoglienza dalla compagnia, poi a bordo di un bus per circa 25 spettatori si raggiunge l'abitazione di Filottete in una sala del Teatro e il tratto finale è nuovamente a bordo del bus con Medea, che riporta gli spettatori alla mensa per un momento di convivialità con la compagnia e gli operatori. L'intero percorso assume le caratteristiche di un'esperienza collettiva, "una giornata a teatro" durante la quale è possibile partecipare a momenti di emotività intima e condivisa: la comunità si raccoglie attorno a dei temi non per riflettere, ma per immergersi in un rito di rivivificazione degli

stessi, grazie al lavoro degli attori che si fanno portatori delle esperienze vissute durante la ricerca sul campo.

Si partecipa a un baccanale civile, durante il quale si riesumano antichi rituali, ci si confronta con problemi etici, si chiariscono e rinsaldano i rapporti tra i membri della comunità. Poi tutti insieme ci si stringe attorno all'oggetto di culto: lo stare insieme. La trilogia è composta da tre lavori distinti e indipendenti ognuno dei quali costituisce spettacolo a sé, ma sono creati e intesi come tre momenti di un'unica opera.

La trilogia di TB si pone in un rapporto di continuità critica verso la tradizione. È vero che gli spettatori poco addentro allo studio del mito potrebbero ritenere debordante e dissacrante la trasformazione di una figura eroica in una prostituta, in un padre divorziato, in un demente. Ciò però dipende solo dal fatto che questo fruitore medio è affezionato a un modello ereditato dall'esterno e che è ritenuto naturale/necessario dall'immaginario condiviso: quello del teatro borghese, che separa l'eroe mitico dalla contingenza e lo colloca in uno spazio-tempo diverso da quello contemporaneo. Di contro, il Teatro dei Borgia è ben addentro l'inarrestabile movimento di riscoperta del mito che, dall'antichità a oggi, cerca di riattivare una figura mitica identificando il suo analogo attuale più pertinente.

2.1. La Residenza Nomade.

I miti ci trasportano di città in città, dove per un po' di tempo studiamo le realtà del territorio che operano nel sociale. Il viaggio e l'incontro sono momenti cruciali della preparazione alla scena, le due cose si fondono e si nutrono a vicenda. Questa fase del lavoro, questo "studio errante", ci piace chiamarlo Residenza Nomade. Alla Città dei Miti hanno partecipato moltissime persone. Il progetto è fatto da uomini e donne che accettano di incontrarci e raccontarci le loro storie. Cerchiamo di non fermare mai il lavoro di ricerca sul campo, di fare in modo che sia sempre la prima porta da aprire e di affiancarlo a quello artistico. Senza i lavoratori e gli utenti degli enti con cui collaboriamo il lavoro sarebbe a metà. Per questo motivo il lavoro in scena e fuori dalla scena è continuamente soggetto a cambiamenti. La Residenza Nomade riempie per intero la giornata durante il periodo di permanenza in una città del progetto e viene raccontata con video, foto e interviste, giorno per giorno sui social della compagnia e del teatro, oltre che sui media tradizionali, in una sorta di documentario social, dinamico e in continuo arricchimento.

2.2. La realtà.

La relazione con il reale permea ogni aspetto di questo progetto:

a) prima della produzione è il campo d'indagine entro cui raccogliamo dati e approfondiamo fenomeni sociologici, conosciamo esperti e dinamiche, raccogliamo aneddoti e storie;

b) lungo il percorso produttivo diventa soprattutto la sorgente energetica dalla quale ci approvvigioniamo dell'urgenza espressiva e psicologica su cui si fonda la vita degli attori nella performance;

c) durante l'esperienza spettacolare è parte della grammatica e dell'estetica della scena, è un sintagma del discorso che la nostra esperienza cerca di costruire: la strada corre davvero dietro i finestrini di Medea, in quella stessa mensa dove Eracle racconta la sua vicenda altri invisibili cercano il proprio pasto quotidiano e nella RSA di Filottete utenti e degenti convivono con le malattie neurodegenerative;

d) dopo la *performance*, resta nel reale, come il greto di un fiume, il solco del nostro passaggio, operatori e spettatori si sentono finalmente raccontati, come eroi, alla loro comunità. Noi ci portiamo il privilegio e il senso di aver condiviso e testimoniato le loro giornate di lavoro, la loro avventura.

2.3. Le tragedie dell'ira.

Credo che la tragedia greca e i miti che ad essa sottostavano, siano stati così importanti nella cultura occidentale, perché restituivano o rielaboravano un senso comprensibile, o anche solo compatibile e gestibile in un nuovo contesto civile e comunitario, a sentimenti e azioni umane altrimenti inaccettabili.

La tragedia era un rito che aveva a che fare con la volontà dell'uomo di prevalere sulla propria natura, sulla propria bestialità. Quello della tragedia è stato un tempo in cui la coscienza collettiva provava a prevalere sul subconscio individuale, la legge a prevalere sulla violenza, il senso sull'istinto, il sentimento sull'emozione, il discorso sul gesto.

In questo quadro l'Ira, con altre emozioni ad essa contigue, è il bestiale da rielaborare, da esorcizzare, trasformare e comprendere. Per cui la relazione tra la comunità e l'Ira è il motore drammatico centrale e un tema di molte delle tragedie classiche. Dove nasce, cosa la causa, dove guida la comunità, a quali rischi la espone, quando è inevitabile e quando necessaria, quando la comunità ne è causa oppure vittima, se è superabile: sono le domande che Sofocle e Euripide si e ci pongono.

I protagonisti e le vicende di *Medea*, *Eracle* e *Filottete*, le tre tragedie che TB ha affrontato, sono pervasi dall'Ira. La prospettiva del racconto prende accenti

e posizioni diverse in ognuna delle tre tragedie, ma tutte e tre possono essere analizzate e rilette sotto la lente della relazione tra l'Ira e la Comunità.

Quando analizzo un testo, mi chiedo sempre quale sia l'“atomo caldo”: così chiamo quello che è per me il nucleo drammatico più profondo, la sorgente energetica più ricca e stabile, quella che ha reso quell'opera urgente al momento in cui è stata concepita così come lo è ora. Nella tragedia questo atomo caldo è collocato in un punto di pressione particolarmente critico, quello in cui l'umano viene spinto a compiere qualcosa di disumano o a confrontarsi con esso. Lì c'è la tragedia, quando l'uomo viene spinto a fare qualcosa che non dovrebbe mai fare o a convivere con qualcosa con cui non dovrebbe mai convivere, lì nasce l'eroe, ma muore l'umano. Qui ci sono l'orrore e la bellezza della tragedia.

Il punto di pressione, in Eracle, Medea e Filottete è sempre l'Ira: al suo apparire, i tre protagonisti perdono l'umanità e divengono eroi. L'ira assume maschere, sorge per ragioni diverse, porta a conseguenze e azioni difformi, ma è lei, sotto forma di vendetta a spingere Medea all'infanticidio, prende la forma del rancore nel costringere Filottete a preferire l'isola e finalmente in Eracle si mostra col suo vero volto, quello mostruoso della Furia Lissa.

3. Eracle, l'invisibile.

Liberamente ispirato al mito greco di Eracle, il lavoro si muove nel solco del ribaltamento critico che propone Euripide nella sua tragedia. Nelle mitografie tradizionali, Eracle è l'Eroe che, in ragione della sua forza, del suo talento, della sua eccezionalità, viene continuamente spinto dal clan a cimentarsi con la Natura e che, prova dopo prova, in essa si temprava, trovandovi la saggezza o spiando le sue colpe. In Euripide invece le “prove” non sono percorso di maturazione né di spiazione, ma premessa della tragedia. Eracle non è colui che va messo alla prova, ma colui che è “provato”. Euripide, nella relazione tra Comunità e Ira, mette sul banco degli imputati la comunità, ribaltando tutti i convincimenti probabilmente imperanti nei contesti tribali in cui il mito era nato e si era sviluppato.

La scena, come noto, si apre mentre la sua famiglia è in imminente pericolo, lui è sepolto nell'Ade e nessuno crede più che possa risorgere per tornare a salvarla. Invece al tramonto, nell'ora in cui non restano che le preghiere, riappare. Ha il volto e il corpo di sempre, come sempre è pronto a battersi per la sua comunità. Come sempre lo farà fino in fondo, come sempre con successo, ma è tornato dall'Ade, dagli inferi, da quel posto in cui l'uomo lotta con la morte. Se da un lato Eracle è un eroe, dall'altro è un uomo che soffre, segnato dalle continue prove, commette errori, fino al punto di perdere se stesso quando, per volontà

di Era, diventa preda di Lissa, demone dell'Ira appunto, e precipita così nella follia omicida. TB ha individuato nell'Economia il corrispettivo della Natura, il territorio principale del cemento dell'Uomo contemporaneo. *Eracle, l'invisibile* racconta allora il percorso parossistico dell'Essere Umano Economico, continuamente e ossessivamente sottoposto a un'infinita trafila di prove, portato a ignorare ogni altra sfera esistenziale, ridotto esclusivamente alla sua funzione economica: un Uomo Bilancio, spogliato di tutto ciò che è costitutivo della sua umanità. Il lavoro narra di un buon padre di famiglia, un marito felice, la cui vita inciampa in un evento impreveduto e si sgretola. Racconta, attraverso una vicenda piccola e intima, il confuso sentimento di paura e soprattutto rabbia che pervade la nostra società, che in tanti casi deflagra in violenza. TB non ritiene che il Mito debba interpretare la realtà, men che mai che vada rinnovato. Tuttavia la realtà pone degli interrogativi ai quali, se non è possibile dare un senso, si può provare a dare un sentimento, attraverso appunto la riattivazione del Mito. Con Christian Di Domenico, TB si sta confrontando con un percorso di ricerca sul campo con le Caritas, il Bistrot Popolare di Brescia, I Gatti Spiazzati di Milano, operatori che lavorano nel contrasto alle povertà con esodati, disoccupati, senzatetto. Accompagnati dalla riscrittura di Fabrizio Sinisi, gli artisti di TB si sono interrogati sulla vicenda dell'eroe classico, creando un parallelismo con una figura iconica della società contemporanea: il *forgotten man*, il marginalizzato, il senzatetto. In particolare nella folla degli invisibili, dei dimenticati, TB ha approfondito il tema dei genitori separati e le loro vicissitudini economiche, sociali, psicologiche. L'immersione in questo progetto, la "difficoltà" emotiva di tirarsene fuori, la volontà di restituire al pubblico un'esperienza unica ha fatto emergere la necessità di progettare una *performance* immersiva con tutte le possibili analogie con il vissuto degli artisti nella ricerca sul campo.

4. Filottete dimenticato.

Nella tragedia di Sofocle, Filottete, imbarcatosi con i suoi compagni per la guerra di Troia, soffre terribilmente a causa di una ferita infetta e maleodorante alla gamba. I suoi lamenti e il fetore sono insopportabili per Ulisse e il resto della ciurma, che decidono così di abbandonarlo, durante il sonno, sull'isola di Lemno. Dopo dieci anni, Ulisse e Neottolemo tornano a cercarlo perché un oracolo ha rivelato che, senza l'arco di Eracle da lui custodito, la guerra contro Troia non potrà essere vinta. Ritrovano l'eroe, diventato ormai un ritroso abitante dell'isola selvaggia, in continua lotta con le forze naturali. Cercano prima di ingannarlo, poi di persuaderlo, quindi di forzarlo, ma dall'Abbandono non si torna indietro. L'orizzonte di ricerca del *Filottete dimenticato* di TB è

appunto l'Abbandono, quello familiare, quello che segue il manifestarsi di una malattia incurabile. Quello tanto spesso inevitabile, ma che resta inaccettabile. L'imperdonabilità dell'abbandono è la sorgente dell'Ira, del rancore incurabile nell'opera di Sofocle.

TB si concentra nel suo lavoro sulle demenze neurodegenerative e su questo tema sviluppa il lavoro sul campo insieme a Daniele Nuccetelli. I primi ad accogliere il progetto sono stati gli operatori del "Centro Diurno Integrato per il supporto cognitivo e comportamentale" di Villa Nappi, a Trani, che rivolge la sua attività alle persone affette da qualunque tipo di demenza e ai loro familiari. In seguito, la collaborazione si è estesa al dipartimento di Neurologia dell'Università di Chieti, sotto la guida della dottoressa Laura Bonanni: qui TB approfondisce lo studio sulla "Demenza da corpi di Lewy" (DLB), una malattia neurodegenerativa, con alcune similitudini con la malattia di Alzheimer, ma ad esordio più precoce e correlata spesso a sindromi parkinsoniane. I sintomi precoci della DLB che fanno pensare a Filottete sono le somatizzazioni, allucinazioni dolorose prive di un corrispettivo fisiologico, gli sbalzi di umore, il corteo dei dolori, le allucinazioni lillipuziane che consistono nella visione di piccole moltitudini umane simili ad eserciti e le microzoopsie, allucinazioni visive consistenti nella visione di piccoli animali che camminano sul terreno o sulle pareti. Per *Filottete dimenticato* quindi non ci sono poltrone comode in una sala buia dalle quali guardare da lontano un Mito che non è più in grado di parlarci e di farsi vedere.

Il pubblico è accompagnato in una stanza, allestita in una sala del teatro, ad incontrare Filottete, ospite di un centro di ospitalità per pazienti affetti da demenze neurodegenerative, dove vive isolato, abbandonato dai suoi, espulso dai civili in bilico tra Cronos e Ajon. TB lavora così sullo scandalo del dolore e del corpo, il tabù della malattia, grande rimosso dalla visuale trionfalistica del mondo occidentale. In un mondo che esige uomini felici e in salute, perfettamente funzionali al progresso economico, Filottete è il rimosso per eccellenza, l'espulso, il corpo dello scandalo. L'oggetto d'indagine è lo strazio che consegue all'abbandono, alla sopravvenuta inutilità e alla messa al bando dal mondo "dei civili", il teatro della tragedia non è la vicenda, la trama, ma l'esistenza del personaggio. Filottete, nell'opera sofoclea, è abbandonato e confinato nel recinto del suo rancore e della sua malattia. Invece, nella nostra riscrittura è un attore con un profondo disagio mentale, esposto ai conflitti ordinari della vita quotidiana. Filottete non risponde più alle regole comprensibili della vita cosiddetta civile. Qui nasce la tragedia, piccola, domestica, familiare del nostro Filottete. Nel percorso di studio un mito classico ci rinnova e ci mette in gioco, provoca e ci pone in questo caso innanzi alla realtà di persone, magari malate, magari semplice-

mente vecchie, svelando cosa succede nell'animo di coloro che non servono più: gli ultimi, gli inutili, i dimenticati.

5. Medea per strada.

Medea per strada non è semplicemente uno spettacolo: è un'esperienza che ci ha attraversato e che speriamo attraversi e scuota allo stesso modo anche il pubblico che ci segue. Abbiamo provato a leggere e a raccontare, oltre la superficie, la storia di alcune migliaia di esseri umani partiti dai loro paesi con un sogno che all'arrivo, qui in Italia, si è rivelato un incubo. Nel grande mare del tema delle migrazioni, abbiamo messo a fuoco il fenomeno che riguarda quelle donne, sconosciute eppure in qualche modo familiari, quasi elementi di un arredo urbano cui siamo assuefatti, che "lavorano" sulle nostre strade. Donne partite alla ricerca di una vita migliore, che si sono ritrovate schiave nel racket della prostituzione. Il testo cui sono approdati Fabrizio Sinisi ed Elena Cotugno si pone nel solco delle libere riscritture del mito di Medea, rivela allo spettatore d'oggi la "tragedia dello straniero", l'Ira dell'estromesso, del discriminato, con la forza del mito greco. Quella che proponiamo al pubblico è una esperienza che va oltre il semplice assistere ad uno spettacolo teatrale: *Medea per strada* inizialmente era stata concepita e realizzata, raggiungendo un consenso unanime di pubblico e di critica, su uno scalcinato furgone Iveco del '94 per soli 7 spettatori per volta; ora è stata modificata dall'esigenza di conformarsi ai protocolli anticovid, con risultati amplificati e se possibile anche più incisivi. Gli spettatori salgono a bordo di un bus urbano nei pressi del teatro che, poco dopo la partenza, interrompe la corsa per accogliere una appariscente passeggera ritardataria. Quest'ultima inveisce contro l'autista, attacca bottone in modo un po' molesto con gli altri passeggeri. Quando il bus riparte per le vie della città, l'attrice Elena Cotugno, trasfigurata magistralmente nel ruolo della passeggera ritardataria, snocciola magneticamente la storia di una migrante, fuggita dal proprio paese, arrivata in Italia e finita nel giro della prostituzione per amore di un uomo da cui si crede ricambiata e da cui ha due figli. Durante il percorso narrativo, il bus raggiunge le vie della prostituzione. Ogni città ne ha una: Via Ripamonti, Viale Cristoforo Colombo, Statale 231, Riviera Nord, Lungomare Canepa. TB in ogni città contatta le associazioni che si occupano di tratta e prostituzione, viaggia con loro attraverso quei luoghi, raccoglie storie, osserva come il fenomeno cambi pur restando sempre fedele agli stessi rituali: il reclutamento, il debito, il ricatto. Poi la routine fatta di abordaggio, contrattazione, consumo della prestazione. Ci sono roulotte, ombrelloni, furgoni, fuochi, luoghi di avvicinamento, di sfruttamento, schiavitù. L'empatia che si crea sul bus tra i passeggeri determina la replica.

All'interno del veicolo scorre un racconto interiore, intimo e mitico a un tempo. All'esterno scorre la strada, quella stessa che tutti i giorni ci risulta indifferente e che così acquista un senso. È l'estremizzazione di una poetica ventennale nella quale, sin dal lavoro dell'attore, che non interpreta e non s'immedesima ma convive con il personaggio e tende a coincidere con esso, utilizziamo il reale nell'immaginario e l'immaginario nel reale, elementi del passato nel presente e del presente nel passato, temi sociali nel teatro d'arte e momenti di teatro d'arte nell'azione sociale, cercando un sentimento dove non ci appare nessun senso e cercando di infrangere il senso comune dove ci pare troppo cristallizzato. È stato possibile sviluppare il progetto, anche e soprattutto, grazie a un lungo e intenso percorso di approfondimento e mesi di volontariato sul campo che Elena Cotugno tuttora prosegue a fianco di assistenti sociali e associazioni che si occupano dell'assistenza in strada e del tentativo di recupero delle prostitute. L'interpretazione che ne consegue, impressiona indelebilmente operatori, critici e spettatori. Agli operatori sociali che ci hanno aiutato va un ringraziamento speciale soprattutto per l'incredibile lavoro che fanno ai confini dello stato e del vivere civile. Ci hanno permesso di accompagnarli sulle strade durante le operazioni di assistenza, di parlare con le ragazze e di confrontarci con il fenomeno in prima persona, nel rispetto di tutti, di mantenere viva la voglia di raccontare un mondo sterminato di viaggi e di schiavitù, di non chiudere gli occhi, le orecchie, la bocca.

II.

Teatro greco

“Placa l’impeto violento dell’onda nera”: la fenomenologia dell’ira e il suo impatto sul pubblico nella tragedia greca

Lidia Di Giuseppe

“Sapienza” Università di Roma

ABSTRACT: This paper aims to offer a brief sample of the importance of wrath on the ancient Greek stage, focusing on two case studies taken from Aeschylus and Euripides (Aesch. *Eum.* 778 ff., Eur. *Alc.* 614 ff.). Hoping to shed a little light on the different ways the two playwrights treat this mighty and potentially destructive emotion, I analyze the above mentioned passages by concentrating both on their textual, linguistic and dramatic patterns and on their presumable impact on the original audience. This, I argue, would be influenced by certain neural mechanisms as well, called “Feeling of the body”, which usually intervene in everyday life to create a link between the emotions of two people and would also, as a consequence, be involved in establishing a resonance between the emotions of the characters on stage and the feelings the playwright wished to elicit in the spectators.

1. Introduzione.

L’ira è ovviamente un’emozione centrale nel teatro tragico in tutti i tempi e le culture; essa rappresenta un importante strumento al servizio dell’azione psicagogica che la tragedia attica svolgeva sul pubblico per esercitare il proprio ruolo educativo. Questo processo era del resto già ben chiaro agli antichi – solo per citarne alcuni, i primi e certo i più noti, Gorgia, Platone e, quel che più ci interessa in questa sede, Aristotele. Aristotele è infatti il primo a studiare e catalogare sistematicamente i πάθη, le “passioni”, con le loro cause scatenanti, fenomenologia e bersagli, con un approccio che ricorda, *mutatis mutandis*,

quello utilizzato dalla scienza psicologica contemporanea¹. In questo campo si è in effetti assistito, negli ultimi decenni, a un rinnovato interesse per la ricerca sulle emozioni. Si distinguono le emozioni primarie, in pratica innate, da quelle secondarie, che si generano intorno al secondo anno di vita nell'individuo ormai autoconsapevole, attraverso l'interazione sociale. L'ira (che da qui in poi indicherò anche come "rabbia", con termine a mio avviso più adatto a evocarne concretamente le intense modalità di manifestazione) è universalmente annoverata tra le emozioni primarie².

Gli psicologi, specialmente quelli di matrice cognitivista (ma non solo), si sono concentrati sul processo che scandisce la manifestazione delle emozioni, a partire dall'evento scatenante, cosiddetto 'emotigeno', per passare alla reazione fisica e alla valutazione che il soggetto effettua (non necessariamente in quest'ordine) e alle azioni che egli può di conseguenza intraprendere³. Aggiungiamo, inoltre, che i recenti sviluppi delle teorie cognitive di matrice cosiddetta 'ecologica', che possiamo sintetizzare, seppur non del tutto propriamente, sotto la dicitura di *grounded cognition* (ma sarebbe poi necessario parlare di *embedded cognition*, *embodied cognition*, *enacted cognition*), insistono particolarmente sul fatto che "gli specifici stati relativi alla percezione dell'esterno, all'enterocezione e all'azione, che sono attivi quando una persona *fa* una certa esperienza, verrebbero riattivati quando una persona *pensa* alla stessa esperienza e ne sostanzierebbero la rappresentazione"⁴. Sull'approccio neuropsicologico torneremo nel seguito del discorso. Per il momento, torniamo a rivolgere la nostra attenzione ad Aristotele.

Aristotele parla di passioni nella *Retorica* e nell'*Etica Nicomachea*, naturalmente con distinte finalità. In *Rhet.* 2.2, 1378a 19-29 vengono trattate le passioni in generale, a partire, per l'appunto, dall'ὀργή, l'"ira"; un altro elenco, più lungo, si ritrova anche in *Eth. Nic.* 2.5, 1105b 2.

Appare interessante che nella *Retorica* il filosofo scelga di chiarire la sua argomentazione anche con il ricorso a pietà, paura e rabbia, che, a suo avviso, sono tre passioni che possono modificare le opinioni delle persone e alle quali seguono dolore e piacere: "Le passioni sono le cause per le quali gli individui mutano e differiscono nei loro giudizi, e alle quali seguono dolore e piacere, ad esempio l'ira, la pietà, la paura ..." (1378a 19-21). L'ira viene più avanti definita

¹ Sulle concezioni e rappresentazioni delle emozioni da parte degli antichi, e in particolare sulla riflessione di Aristotele in proposito, vd. Konstan 2006, pp. 3-40; Cairns, Nelis 2017; Halliwell 2017; Di Giuseppe 2018, pp. 71-73.

² Per una sintesi accurata sulle odierne teorie delle emozioni, vd. Steca 2012.

³ Lo schema è per forza di cose iper-semplificato, giacché le diverse teorie declinano in modo variegato tempi e modalità di svolgimento delle fasi di *appraisal* (valutazione) e *coping* (gestione) emotivo; vd. Steca 2012, pp. 515 ss.

⁴ Steca 2012, p. 523; vd. anche Cairns 2018.

“come un desiderio, accompagnato da dolore, di una vendetta manifesta per una mancanza di rispetto commessa nei confronti di noi stessi o di qualcosa di nostro, quando questa mancanza di rispetto non è meritata” (1378a 30-32); inoltre, “a ogni ira fa seguito un certo piacere derivante dalla speranza di vendicarsi” (1378b 1-2)⁵. Dunque, l’ira nasce da un torto ricevuto da un inferiore o comunque da qualcuno che era in una posizione tale da non potersi permettere l’offesa (ὑπὸ τῶν ἡττόνων κατὰ γένος, κατὰ δύναμιν, κατ’ ἀρετήν, “dagli inferiori per stirpe, potenza, capacità”, 2.2.7), lede l’onore di chi è adirato, presuppone vendetta. Nel complesso, Aristotele si dimostra vicino alle posizioni degli odierni psicologi cognitivisti: nei passi in cui tratta dell’ira, è evidente «the centrality of evaluation to Aristotle’s approach. A slight or belittlement is a complex social event, which takes a considerable measure of judgment to recognize. As opposed to an instinctive response to a hostile gesture, anger involves an appraisal of social roles [...], intentions, and consequences»⁶.

Lo Stagirita riflette quindi sull’ira e sulle passioni in generale in una duplice prospettiva: quella retorica, per cui l’oratore deve mettersi in condizione di persuadere i giudici tenendo presenti o sfruttando i loro stati emotivi, e quella etica, di respiro più propriamente filosofico. Entrambi gli approcci ben si adattano alla tragedia, che trova per definizione nelle emozioni umane l’*humus* nella quale affondare le proprie radici, configurandosi allo stesso tempo come *opus oratorium* e come laboratorio per l’elaborazione di modelli di comportamento per lo spettatore⁷.

Passiamo dunque a esaminare se e in che modo le scelte stilistiche e contenutistiche dei Tragici corrispondano alle successive osservazioni aristoteliche sull’ira, concentrandoci, per ragioni di sintesi, su due *case studies*: Aesch. *Eum.* 778 ss. ed Eur. *Alc.* 614 ss. Nel brano delle *Eumenidi*, le Erinni, appena risultate perdenti nel giudizio di fronte all’Areopago, minacciano di sfogare la loro rabbia sull’intera città di Atene. Dall’*Alceste* proviene il celebre agone tra Admeto, disperato per la morte di Alceste, e Ferete, su cui si abbatte l’ira del figlio, per il quale l’anziano genitore non ha voluto sacrificarsi. Cominciamo dunque con il chiederci se la definizione aristotelica dell’ira si possa applicare in entrambi i casi: l’ira esplode in conseguenza di un torto ricevuto da qualcuno che è su un livello inferiore? Ledo l’onore di chi è adirato? Incita a ricercare vendetta? Vedremo che la risposta a queste tre domande è sempre affermativa.

⁵ Traduzione di Gastaldi 2014.

⁶ Konstan 2006, p. 43. Sulle teorie aristoteliche relative all’ira in generale, vd. Konstan 2006, pp. 41-76.

⁷ Sulla funzione politica e paideutica della tragedia, vd. Di Marco 2009², pp. 67 ss.; utile anche Easterling 1997 (parte I).

2. “Placa l’impeto violento dell’onda nera”: l’ira delle Erinni (Aesch. *Eum.* 778 ss.).

Nella tragedia eschilea, Oreste, assassino della madre Clitemestra, viene perseguitato dalle mostruose Erinni, le “cagne” che hanno il compito di vendicare la madre, finché Apollo, protettore del giovane, non lo guida ad Atene: qui verrà giudicato dall’Areopago, un tribunale istituito per l’occasione, composto di cittadini e presieduto dalla dea Atena medesima. Dopo un accanito dibattito, in cui il coro delle Erinni funge da accusatore e Apollo da avvocato difensore, il processo si conclude con l’assoluzione di Oreste da parte degli Areopagiti. L’eroe ringrazia Atena, promettendo alla città di lei l’alleanza di Argo e sua, in vita e in morte, quindi lascia la scena. Restano le Erinni, che esprimono la propria rabbia in una sezione epirrematica dove la loro voce, in giambi alternati a docmi, si avvicenda ai trimetri giambici pronunciati da Atena in risposta, nel tentativo di placare le dee⁸.

Χο. ἰὼ θεοὶ νεώτεροι, παλαιοὺς νόμους καθιππάσασθε κάκ χειρῶν εἴλεσθέ μου· ἐγὼ δ’ ἄτιμος ἅ τάλαινα βαρύκοτος	780
ἐν γὰρ τᾶδε, φεῦ, ἰὸν ἰὸν ἀντιπεν- θῆ μεθεῖσα καρδίας, σταλαγμὸν χθονὶ ἄφορον, ἐκ δὲ τοῦ λειχὴν ἄφυλλος, ἄτεκνος – ὦ Δίκα Δίκα –	785
πέδον ἐπισύμενος βροτοφθόρους κηλίδας ἐν χώρᾳ βαλεῖ. στενάζω · τί ρέξω; γελῶμαι· δύσοιστ’ ἐν πολίταις ἔπαθον.	790
ἰὼ †μεγάλα τοὶ κόραι† δυστυχεῖς Νυκτὸς ἀτιμοπενθεῖς. Ἄθ. ἐμοὶ πίθεσθε μὴ βαρυστόνως φέρειν. οὐ γὰρ νενίκησθ’, ἀλλ’ ἰσόψηφος δίκη	795
ἐξῆλθ’ ἀληθῶς, οὐκ ἀτιμία σέθεν, ἀλλ’ ἐκ Διὸς γὰρ λαμπρὰ μαρτύρια παρῆν, αὐτὸς θ’ ὁ χρήσας αὐτὸς ἦν ὁ μαρτυρῶν, ὡς ταῦτ’ Ὀρέστην δρῶντα μὴ βλάβας ἔχειν. ὁμῆς δὲ μητὲ τῆδε γῆ βαρὺν κότον	800

⁸ Per il testo greco, seguo l’edizione di Sommerstein 1989. Quanto alla traduzione, utilizzo quella di M. P. Pattoni in Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1999 (salvo discostarmene, segnalandolo opportunamente, nei casi in cui lo ritengo necessario).

- σκήψητε, μὴ θυμοῦσθε μὴδ’ ἀκαρπῖαν
 τεύξητ’, ἀφείσαι †δαιμόνων† σταλάγματα,
 βρωτῆρας ἄχνας σπερμάτων ἀνημέρους.
 ἐγὼ γὰρ ὑμῖν πανδίκως ὑπίσχομαι
 ἔδρας τε καὶ κευθμῶνας †ένδίκου† χθονὸς 805
 λιπαροθρόνοισιν ἡμένας ἐπ’ ἐσχάrais
 ἔξειν ὑπ’ ἀστῶν τῶνδε τιμαλφουμένας.
Χο. (vv. 808-822 = vv. 778-792)
Ἄθ. οὐκ ἔστ’ ἄτιμοι, μὴδ’ ὑπερθύμως ἄγαν
 θεαὶ βροτῶν κτίσητε δύσκηλον χθόνα. 825
 κἀγὼ πέποιθα Ζηνί, καὶ – τί δεῖ λέγειν;
 καὶ κληῖδας οἶδα δώματος μόνη θεῶν,
 ἐν ᾧ κεραυνὸς ἐστὶν ἐσφραγισμένος.
 ἀλλ’ οὐδὲν αὐτοῦ δεῖ. σὺ δ’ εὐπιθῆς ἐμοὶ
 γλώσσης ματαίας μὴ ‘κβάλης ἔπη χθονί, 830
 καρπὸν φέροντα πάντα μὴ πράσσειν καλῶς.
 κοίμα κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος
 ὡς σεμνότιμος καὶ ξυνοικήτωρ ἐμοί.
 πολλῆς δὲ χώρας τῆσδε τακροθίνια
 θύη πρὸ παιδῶν καὶ γαμηλίου τέλους, 835
 ἔχουσ’ ἐς αἰεὶ τόνδ’ ἐπαινέσεις λόγον.
Χο. ἐμὲ παθεῖν τάδε,
 φεῦ,
 ἐμὲ παλαιόφρονα κατὰ τε γᾶν οἰκεῖν,
 ἀτίετον μύσος·
 φεῦ·
πνέω τοι μένος ἄπαντά τε κότον 840
οἰοὶ δᾶ, φεῦ.
τίς μ’ ὑποδύεται πλευράς ὀδύνας;
 ἄϊε, μᾶτερ Νύξ
ἀπὸ με γὰρ τιμᾶν δαναϊᾶν θεῶν 845
δυσπάλαμοι παρ’ οὐδὲν ἦραν δόλοι.
Ἄθ. ὀργὰς ξυνοίσω σοι· γεραιτέρα γὰρ εἶ.
 καὶ τῷ μὲν εἶ σὺ κάρτ’ ἐμοῦ σοφωτέρα,
 φρονεῖν δὲ κάμοι Ζεὺς ἔδωκεν οὐ κακῶς. 850
 ...

Co. Ahi, giovani dèi, / *voi avete calpestato* le leggi antiche / e dalle mani me
 le avete strappate! / Ma io, *disonorata*, infelice, *grave* / *nel mio rancore*, in
 questa terra, ahimè, / *veleno, veleno compenso al mio dolore* / *spremerò dal*
cuore, stillicidio / che fa sterile il suolo: / quindi una lebbra che ogni foglia
 dissecca, / arida di figli, – o Giustizia, Giustizia! – / dilagando al suolo, / getterà
 nel paese / chiazze ammorbanti / distruggitrici di mortali. / *Io gemo*. Che farò?
 / *Mi deridono: torti intollerabili* / *ho subito fra i cittadini*. / Ahi, vittime di

veementi sventure, infelici vergini / figlie della Notte, / **crudelmente private dei nostri onori!**

At. Datemi ascolto, non reagite con gravi lamenti! Non siete state vinte, ma veracemente con pari voti uscì fuori la sentenza, senza offesa alle vostre prerogative: da Zeus chiare testimonianze erano venute, e chi testimoniava aveva lui stesso dato il responso che Oreste, compiendo questi fatti, non dovesse riceverne danno. Voi contro questa terra non scagliate **grave rancore**, non gonfiatevi d'ira, non provocate sterilità facendo cadere gocce divine che, ruggine divorante⁹, corrodono ogni semente. Io vi prometto con tutta lealtà che avrete sedi e penetrati in questa terra devota a giustizia, assise presso altari dai fulgidi troni, onorate dalla cittadinanza.

Co. (vv. 808-822 = vv. 778-792)

At. Non siete disonorate. Non vogliate, o dee, per un traboccare d'ira eccessiva, rendere desolata la terra ai mortali. Anch'io confido in Zeus – e perché dire altro? – e sola fra gli dèi conosco le chiavi della dimora in cui è suggellato il fulmine. Ma non ve n'è bisogno alcuno: tu abbi fiducia in me e dalla tua bocca vaneggiante non scagliare su questa terra parole che producano come frutto rovina totale. Sopisci l'amaro impeto del tuo livido flutto, poiché godrai di sacro rispetto e abiterai insieme con me. Quando da questo copioso paese riceverai le primizie sacrificali per i figli e i riti nuziali, loderai in eterno il mio consiglio.

Co. Io subire quest'affronto, ahimè! / Abitare in questa terra, / io, dotata d'antica saggezza! Macchia infamante, ahimè! / **La mia collera io spiro, / e tutto il mio rancore. / Ahi, ah, ahimè! / Quale strazio mi penetra i fianchi?** / Ascolta, madre Notte! / **Incontrastabili inganni di dèi / mi hanno strappato gli antichi onori / riducendomi a un nulla.**

At. Sopporterò i tuoi sfoghi in quanto sei più anziana e per questo assai più saggia di me, ma anche a me Zeus ha concesso una non disprezzabile sapienza.

...

Il discorso di Atena procede ancora fino al v. 869; le Erinni ribattono con i vv. 870-880 che sono uguali ai vv. 837-847; Atena riprende ai vv. 881-891 e finalmente, dopo avere alternato la persuasione (l'offerta di una sede e di un culto adeguati per le dee a Atene) con le minacce (l'utilizzo del fulmine di Zeus, a cui essa sola ha accesso), riesce convincere le Erinni a stabilirsi nella sua città come ospiti onorate¹⁰.

⁹ Al v. 803, leggo, con Sommerstein, βρωτῆρας ἄχνας, "ruggine divorante", anziché βρωτῆρας αἰχμᾶς, come Pattoni, che infatti traduce "lance spietate".

¹⁰ Vv. 854-855 καὶ σὺ τιμίαν / ἔδραν ἔχουσα πρὸς δόμοις Ἐρεχθέως, "e tu, abitando una sede

Sono dunque rispettati, in questa scena, i presupposti aristotelici? Effettivamente, sì. Vediamo come. Le Erinni si sentono “calpestate”, insieme con le antiche leggi: lo ripetono con amarezza al v. 779, dopo averlo rimproverato ad Apollo ai vv. 150 e 731, sempre con lo stesso raro verbo *καθιππάζεσθαι*, “calpestare”, come fanno i cavalli¹¹. Anziché rispettare la loro età (v. 838), gli “dèi giovani” e i “cittadini” le oltraggiano (vv. 789-790), privandole delle loro prerogative e dunque della loro *τιμή*, “onore” (vv. 780, 793, 845-847)¹². Il risultato è un’esplosione di rabbia violenta, *βαρὺς κότος* (“grave rancore”, v. 800), cioè il *κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος* (“l’impeto violento dell’onda nera”, v. 832)¹³ nelle parole di Atena, che riecheggiano quelle delle dee stesse ai vv. 780 (*ἐγὼ ... βαρύκοτος*, “io ... grave nel mio rancore”) e 840 (*πνέω τοι μένος ἅπαντὰ τε κότον*, “la mia collera io spiro, / e tutto il mio rancore”). L’affronto ricevuto da parte di chi avrebbe dovuto mostrare rispetto esige una vendetta terribile (vv. 780-787): “Ma io, disonorata, infelice, grave / nel mio rancore, in questa terra, ahimè, / veleno, veleno compenso al mio dolore / spremerò dal cuore, stillicidio / che fa sterile il suolo: / quindi una lebbra che ogni foglia dissecca, / arida di figli, – o Giustizia, Giustizia! – / dilagando al suolo, / getterà nel paese / chiazze ammorbanti / distruggitrici di mortali”.

Dunque, riscontriamo tutte quelle che, secondo Aristotele, sono le tre componenti dell’ira. Su un piano propriamente retorico – in questa tragedia particolarmente significativo –, Atena si trova a dover affrontare esattamente il compito di persuadere qualcuno in preda all’ira: la parte uscita sconfitta dal processo, che minaccia durissime ritorsioni. Non è mia intenzione analizzare la strategia retorica della dea in questa sede¹⁴: piuttosto che ragionare sugli stratagemmi oratori utili per sedare l’emozione che ci interessa, cioè l’ira, vorrei dapprima esaminarne, sulla falsariga di Aristotele, le cause scatenanti in queste determinare circostanze, quindi riflettere sulla sua fenomenologia e sull’effetto che essa doveva suscitare sugli spettatori. Un’osservazione preliminare: se i fattori emotigeni elencati da Aristotele relativamente all’ira sono validi nel 458 a.C. come nel IV secolo – e possiamo assumere che, almeno nelle grandi linee, dovesse essere così, considerato che lo sono tuttora – il pubblico di Eschilo avrà, se non

onorata presso la dimora di Eretteo”; vv. 827-828 *καὶ κληῖδας οἶδα δώματος μόνη θεῶν, / ἐν ᾧ κεραυνός ἐστιν ἐσφραγισμένος*, “e sola fra gli dèi conosco le chiavi della dimora in cui è suggellato il fulmine”; vv. 890-891 *ἔξεστι γάρ σοι τῆσδε γαμόρω χθονός / εἶναι δικαίως ἐς τὸ πᾶν τιμωμένη*, “ti è concesso, infatti, di essere in pieno diritto proprietaria di questa terra e onorata per sempre”.

¹¹ Vd. Sommerstein 1989, p. 110 *ad v.* 150.

¹² Il tema dell’antichità delle Erinni e del contrasto tra vecchi e nuovi dèi è il *fil rouge* della tragedia, mentre quello della *τιμή* percorre l’intera trilogia dell’*Oresteia*, di cui le *Eumenidi* rappresentano la conclusione; vd. in proposito Sommerstein 1989, pp. 101-102 *ad v.* 95, e p. 241 *ad v.* 780.

¹³ Preferisco questa mia traduzione a quella di Pattoni (“Sopisci l’amaro impeto del tuo livido flutto”), giacché mi sembra che renda meglio l’idea dell’ira irrefrenabile delle dee.

¹⁴ Vd. in proposito Sommerstein 1989, pp. 13 ss. e 239 ss.

approvato *in toto*, quantomeno compreso le motivazioni delle Erinni sul piano intellettuale dei presupposti culturali condivisi con il Coro: i giovani dovrebbero onorare i più anziani e ognuno dovrebbe vedere rispettate le proprie prerogative (τιμῆ); se questo non accade, si ha diritto di cercare rivalsa¹⁵. Ma su un piano empatico? Che cosa potrebbe avere 'sentito' lo spettatore? Eschilo voleva 'agganciarlo' anche a questo livello? La risposta è affermativa. Vediamo perché.

L'empatia è «l'emozione che si prova dentro, un concetto che richiama la capacità di entrare nella sofferenza di un'altra persona. [...] pur conservando la propria identità e la propria coscienza come identità separata dall'altro, ci si sente nell'oggetto o nella persona in cui ci si immedesima»¹⁶. L'esperienza teatrale si basa se non sempre *sic et simpliciter* sull'immedesimazione del pubblico con i personaggi, certamente sulla dialettica tra immedesimazione/straniamento: in ogni caso, far provare o meno allo spettatore le stesse emozioni di un personaggio sulla scena è per il drammaturgo una questione di fondamentale importanza¹⁷. Dunque, possiamo ragionevolmente pensare che almeno entro certi limiti le emozioni del coro delle Erinni si trasmettessero direttamente al pubblico (il quale, come afferma anche Gorgia, fr. 11.9 D.-K., doveva sperimentare un proprio πάθημα, cioè una propria "emozione")¹⁸. Sicuramente, come abbiamo osservato, la condivisione dei riferimenti culturali già facilitava tale contatto emotivo. Ma c'è anche una forma di impatto più immediato, che si avvale dei canali 'fisici' a disposizione del drammaturgo: l'allestimento visivo (ὄψις) e la musica, combinati in un tutto unico con le parole del testo¹⁹.

Nel caso delle *Eumenidi*, ai vv. 754-777 Oreste ha appena ringraziato Atena e Apollo per l'assoluzione e promesso protezione al popolo ateniese, sventolando in faccia alle Erinni la loro sconfitta e uscendo quindi di scena indisturbato. Subito dopo (vv. 778-792), la rabbia del Coro esplode nel parossismo del ritmo giambico-docmiaco, concitato e martellante²⁰. L'intensità dell'emozione delle Erinni e l'ostinazione dei loro propositi di vendetta sono ribaditi dalla ripetizione di versi identici nelle due coppie di strofe-antistrofe che si susseguono a partire dal v. 778, e dalla struttura epirrematica dell'intera sezione (vv. 778-891), in cui l'ira delle dee viene a confrontarsi con le parole di riconciliazione di Atena: a livello ritmico-musicale, il pubblico ascoltava prima la sequenza sussultoria

¹⁵ Sulla condivisione da parte del pubblico dei valori espressi nella tragedia, vd. Dover 1974, pp. 14-18; Di Marco 2009², pp. 72-76.

¹⁶ Martino 2015, p. 47.

¹⁷ Vd. in proposito Di Giuseppe 2018, pp. 71-73 (con ulteriore bibliografia).

¹⁸ Vd. Di Giuseppe 2018, p. 76.

¹⁹ A proposito del valore estetico e emotivo di ὄψις e musica, vd. Di Marco 1989, Cairns 2017, Pelosi 2020.

²⁰ Sull'uso del docmio nel dramma, «di cui i tragici si servivano per esprimere solitamente dolore e agitazione», vd. Korzeniewski 1998, pp. 163-164.

di giambi e docmi abbinati a lecizi della prima coppia strofica, poi un ritmo ugualmente mosso, ma più omogeneo, perché interamente docmiaco (ma con intercalari *extra metrum*), nella seconda coppia strofica; nel mezzo, i pacati inviti di Atena alla calma e le sue profferte di pace, formulati in trimetri giambici. Che significa il mutamento di ritmo delle Erinni tra la prima e la seconda parte del loro canto? Sommerstein afferma che esse «at least ... have (literally) changed their tune» e che lanciano di pari passo segnali che indicano il loro ormai prossimo cambio di opinione²¹. Uno di questi sarebbe la percezione di dolore del v. 843, l’ὀδύνα che le punge al fianco. Sommerstein la associa agli effetti del “rimprovero venuto dal sogno”, cioè dal fantasma di Clitemestra, da cui ai vv. 155-158 le Erinni avevano lamentato di essere state colpite al fianco, come da un auriga armato di pungolo: sarebbe dunque (anche se Sommerstein non lo spiega chiaramente), una sorta di senso di disagio che si manifesta dapprima come senso di colpa nei confronti di Clitemestra e poi come ravvedimento che induce le Erinni a recedere dai propositi di vendetta contro gli Ateniesi. Una simile spiegazione appare tuttavia insoddisfacente. Certo, la manifestazione dell’emozione è molto simile – una fitta al fianco –, ma l’emozione in sé è diversa. In questo caso, infatti, i versi precedenti e successivi al v. 843, dove compare la fitta, indicano indubitatamente che le Erinni sono ancora in uno stato di rabbia. Questa rabbia si manifesta, prima che come puntura al fianco, come respiro affannoso ai vv. 840-841: “La mia collera io spiro, / e tutto il mio rancore”. Nelle Erinni, l’ira nasce dalla frustrazione e prende forma nel corpo: le immagini di cui abbiamo detto erano evocate *in primis* dalla parola e certamente veicolate anche fisicamente attraverso l’uso insistito, comune peraltro in tragedia, delle esclamazioni onomatopoeiche (οἰοῖ δᾶ, φεῦ, “Ahi, ah, ahimè!”), che esprimono rispettivamente orrore rabbia e dolore)²², con il sostegno della musica, dal ritmo e probabilmente dai movimenti di danza: è presumibile che quest’ultima, seppur certamente austera, come si conveniva al genere tragico, realizzasse in qualche modo una “mimesi di caratteri, emozioni e azioni”, stando alle informazioni di Aristotele²³.

Tramite questa esperienza ‘olistica’ lo spettatore doveva sentir ricrearsi in sé se non altro un’eco del *pathos* sperimentato dal Coro. Ciò avveniva anche in virtù di un meccanismo che si innesca già solamente attraverso la parola e che dunque potremmo sperimentare anche noi lettori: quello che V. Gallese e H. Wojciehowski definiscono il «Feeling of the Body generated by liberated embodied simulation»²⁴: assistere a un’opera teatrale (ma anche leggere un romanzo o contemplare un’opera d’arte) ‘libera’ la facoltà dell’uomo di provare diretta-

²¹ Sommerstein 1989, p. 248 *ad* vv. 837-847.

²² Su δᾶ e φεῦ, vd. LSJ s.v.

²³ Arist. *Poet.* 1, 1447a 27; vd. Di Marco 2009², pp. 105-107.

²⁴ Gallese, Wojciehowski 2011, p. 26.

mente su di sé le sensazioni e le emozioni dei personaggi con cui entra per così dire in contatto²⁵. Gallese e Wojciehowski sostengono che lo scrittore, nel corso del processo creativo, sperimenterebbe egli stesso in prima persona (*feeling of the body*) le emozioni dei suoi personaggi vivendole nel proprio corpo, e riuscirebbe così a provocare la stessa reazione nel suo pubblico:

Our capacity to empathize with others (indeed, a classic *topos* of humanist thought) is most likely mediated by the embodied simulation mechanisms described above – that is, by the activation of the same neural circuits underpinning our own actions, emotional and sensory experiences.

Following this perspective, empathy may be conceived as the outcome of our natural tendency to experience interpersonal relations first and foremost at the implicit level of intercorporeity.

[...]

Embodied simulation, though, can also occur when we imagine doing or perceiving something. The power of our imagination is seemingly infinite.

[...]

Taken together, these data show that typical human cognitive activities such as visual and motor mental imagery, far from being exclusively symbolic and propositional, rely and depend upon the activation of sensory-motor brain regions. Visual imagery is somehow equivalent to simulating an actual visual experience, and motor imagery is also somehow equivalent to simulating an actual motor experience.

[...]

When reading a novel, looking at a visual art work or attending a theatrical play or a movie, our embodied simulation becomes liberated, that is, it is freed from the burden of modeling our actual presence in daily life.²⁶

La ricezione di una tragedia doveva essere un'esperienza sia intellettuale che affettiva, fondata, oltre che sulla comprensione del testo, anche sugli effetti

²⁵ Ciò è possibile grazie all'azione dei neuroni specchio, una particolare tipologia di neuroni situata nell'area della corteccia prefrontale, che si attivano quando l'individuo vede o sente compiere (o anche solamente immagina che venga compiuta) una determinata azione da parte di un suo co-specifico; il soggetto sarà poi in grado non solo di riprodurre l'azione in questione, ma anche di anticiparne la conclusione; vd. in proposito Bear, Connors, Paradiso 2016⁴, p. 519, e Lådavas, Berti 2020, pp. 70-73.

²⁶ Gallese, Wojciehowski 2011, *passim*.

della visione e della danza, sull’ascolto della musica e del canto, elementi che, tutti insieme, generavano risonanza emotiva – e dunque anche fisica, consistente nel provare, simulandolo spontaneamente nel corpo, il vissuto emozionale dei personaggi. Di tale ‘fisicità’ Eschilo si serve ampiamente nelle *Eumenidi*.

3. L’ira di Admeto e Ferete (Eur. *Alc.* 614 ss.).

Tale processo empatico si chiarisce meglio attraverso il confronto con Euripide: sebbene questi abbia dato luogo nei secoli a valutazioni controverse da parte della critica, che ne ha sottolineato di volta in volta lo spirito razionalista o irrazionalista, lo sperimentalismo o la propensione al patetismo²⁷, è possibile senza dubbio definirlo più ‘cerebrale’ di Eschilo: nella sua opera è più facile rintracciare casi in cui l’emozione provata dai personaggi è filtrata attraverso un *pattern* spiccatamente retorico, dunque logico-cognitivo. Euripide è senz’altro il maestro delle scene ad effetto narrate (narrate, appunto, si badi) nell’*Eracle* o nelle *Baccanti*, dove dilaga una follia senza freni; tuttavia, nell’*Alcesti* vediamo l’emozione che ci interessa, l’ira – quella reciproca tra un figlio e un padre – snodarsi attraverso una *escalation* retorica che si conclude con lo scambio delle peggiori ingiurie, senza che quasi mai vi siano riferimenti al corpo e alla fisicità in generale.

È la famosa scena dello scontro tra Admeto e Ferete; a differenza del passo delle *Eumenidi*, questo è un agone, non un canto corale: non vi si fa uso di versi lirici (come erano i docmi concitati delle Erinni), il ritmo è più regolare e i protagonisti sono due contendenti, tra cui il Coro cerca di fungere da moderatore²⁸. La forma drammaturgica è dunque diversa e volta a simulare, entro certi limiti, un duello giudiziario; non dimentichiamo, però, che anche nelle *Eumenidi*, che si incentrano esse stesse su un processo, Atena sfoggia un’invidiabile perizia oratoria nel dialogo epirrematico con il Coro. La tragedia attica di V secolo è tutta permeata, più o meno profondamente, dalla retorica, che costituisce quasi una sorta di intelaiatura su cui si intrecciano le altre componenti dell’opera. È dunque interessante, nella scena tra Admeto e Ferete, analizzare in che modo si dispieghi un forte sentimento di rabbia, quello del giovane nei confronti del padre e, per converso, di quest’ultimo nei confronti del figlio. Leggiamo il passo²⁹.

Ἄδ. ...
μάτην ἄρ’ οἱ γέροντες εὐχονται θανεῖν,

²⁷ Vd. Michelini 1987, pp. 3-51, e Mastronarde 2010, pp. 1-43.

²⁸ Sull’agone nella tragedia in generale e in Euripide in particolare, vd. Duchemin 1968² e Lloyd 1992.

²⁹ Il testo greco è quello edito da Diggle 1984; la traduzione è di Susanetti 2001.

- γῆρας ψέγοντες καὶ μακρὸν χρόνον βίου· 670
 ἦν δ' ἐγγύς ἔλθῃ θάνατος, οὐδεὶς βούλεται
 θνήσκειν, τὸ γῆρας δ' οὐκέτ' ἔστ' αὐτοῖς βαρύ.
Χο. παύσασθ', ἄλις γὰρ ἡ παροῦσα συμφορά·
 ὦ παῖ, **πατρός δὲ μὴ παροξύνῃς φρένας**³⁰.
Φέ. ὦ παῖ, **τίν' ἀρχεῖς, πότερα Λυδὸν ἢ Φρύγα** 675
κακοῖς ἐλαύνειν ἀργυρώνητον σέθεν;
 οὐκ οἶσθα Θεσσαλὸν με κάπὸ Θεσσαλοῦ
 πατρός γεγῶτα γνησίως ἐλεύθερον;
 ἄγαν ὑβρίζεις, καὶ νεανίας λόγους
 ρίπτων ἐς ἡμᾶς οὐ βαλὼν οὕτως ἄπει. 680
 ἐγὼ δέ σ' οἴκων δεσπότην ἐγεινάμην
 κάθρεψ', ὀφείλω δ' οὐχ ὑπερθνήσκειν σέθεν·
 οὐ γὰρ πατρῶον τόνδ' ἐδεξάμην νόμον,
 παίδων προθνήσκειν πατέρας, οὐδ' Ἑλληνικόν.
 σαυτῶ γὰρ εἶτε δυστυχῆς εἶτ' εὐτυχῆς 685
 ἔφυς· ἃ δ' ἡμῶν χρῆν σε τυγχάνειν ἔχεις.
 πολλῶν μὲν ἄρχεις, πολυπλήθους δέ σοι γύας
 λείψω· πατρός γὰρ ταῦτ' ἐδεξάμην πάρα.
 τί δητὰ σ' ἠδίκηκα; τοῦ σ' ἀποστερῶ;
 μὴ θνήσχ' ὑπὲρ τοῦδ' ἀνδρός, οὐδ' ἐγὼ πρὸ σοῦ. 690
 χαίρεις ὀρών φῶς· πατέρα δ' οὐ χαίρειν δοκεῖς;
 ἢ μὴν πολύν γε τὸν κάτω λογίζομαι
 χρόνον, τὸ δὲ ζῆν σμικρὸν ἀλλ' ὅμως γλυκύ.
 σὺ γοῦν ἀναιδῶς διεμάχου τὸ μὴ θανεῖν
 καὶ ζῆς παρελθὼν τὴν πεπρωμένην τύχην, 695
 ταύτην κατακτάς· εἴτ' ἐμὴν ἀψυχίαν
 λέγεις, γυναικός, ὦ **κάκισθ'**, ἠσημένοσ,
ἢ τοῦ καλοῦ σοῦ προὔθανεν νεανίου;
 σοφῶς δ' ἐφηῦρες ὥστε μὴ θανεῖν ποτε,
 εἰ τὴν παροῦσαν κατθανεῖν πείσεις ἀεὶ 700
 γυναῖχ' ὑπὲρ σοῦ· κἄτ' ὄνειδίζεις φίλοις
 τοῖς μὴ θέλουσι δρᾶν τάδ', **αὐτὸς ὢν κακός;**
 σίγα· νόμιζε δ', εἰ σὺ τὴν σαυτοῦ φιλεῖς
 ψυχὴν, φιλεῖν ἅπαντας· εἰ δ' ἡμᾶς **κακῶς**
ἐρεῖς, ἀκούσῃ πολλὰ κού ψευδῆ **κακά**. 705
Χο. **πλείω λέλεκται νῦν τε καὶ τὸ πρὶν κακά·**
παῦσαι δέ, πρέσβυ, παῖδα σὸν κακορροθῶν.
Ἄδ. λέγ', ὡς ἐμοῦ λέξαντος· εἰ δ' ἀλγείς κλύων
 τάληθές, οὐ χρῆν σ' εἰς ἔμ' ἔξαμαρτάνειν.
Φέ. σοῦ δ' ἂν προθνήσκων μάλλον ἐξημάρτανον. 710

³⁰ Il verso è stato corretto da alcuni editori, ma senza una reale necessità; vd. Parker 2007, p. 187 *ad loc.*

Ἄδ. ταῦτόν γάρ ἡβῶντ’ ἄνδρα καὶ πρέσβυν θανεῖν;
 Φέ. ψυχῇ μιᾶ ζῆν, οὐ δυοῖν, ὀφείλομεν.
 Ἄδ. καὶ μὴν Διός γε μείζονα ζῶης χρόνον.
 Φέ. ἀρᾶ γονεῦσιν οὐδὲν ἔκδικον παθῶν;
 Ἄδ. μακροῦ βίου γὰρ ἤσθόμην ἐρῶντά σε. 715
 Φέ. ἀλλ’ οὐ σὺ νεκρὸν ἀντὶ σοῦ τόνδ’ ἐκφέρεις;
 Ἄδ. *σημεῖα τῆς σῆς γ’, ὧ κάκιστ’, ἀψυχίας.*
 Φέ. οὔτοι πρὸς ἡμῶν γ’ ὦλετ’· οὐκ ἐρεῖς τόδε.
 Ἄδ. *φεῦ*.
 εἶθ’ ἀνδρὸς ἔλθοις τοῦδέ γ’ ἐς χρεῖαν ποτέ.
 Φέ. μνήστευε πολλὰς, ὡς θάνωσι πλείονες. 720
 Ἄδ. σοὶ τοῦτ’ ὄνειδος· οὐ γὰρ ἤθελες θανεῖν.
 Φέ. φίλον τὸ φέγγος τοῦτο τοῦ θεοῦ, φίλον.
 Ἄδ. κακὸν τὸ λῆμα κοῦκ ἐν ἀνδράσιν τὸ σόν.
 Φέ. οὐκ ἐγγελαῶς γέροντα βασταάζων νεκρόν.
 Ἄδ. θανῆ γε μέντοι δυσκλεῆς, ὅταν θάνης. 725
 Φέ. κακῶς ἀκούειν οὐ μέλει θανόντι μοι.
 Ἄδ. *φεῦ φεῦ*· τὸ γῆρας ὡς ἀναιδεῖας πλέων.
 Φέ. ἦδ’ οὐκ ἀναιδής· τήνδ’ ἐφηῦρες ἄφρονα.
 Ἄδ. ἄπελθε κάμῃ τόνδ’ ἔα θάψαι νεκρόν.

Ad. A parole gli anziani si augurano di morire, si lamentano della vecchiaia e della loro lunga vita. Ma quando poi la morte arriva, nessuno vuole più morire e la vecchiaia non è più un peso.

Co. Basta con queste offese! La sventura che ci ha colpito è già abbastanza. **Non inasprire l’animo di tuo padre.**

Fe. Figlio, chi credi di insultare? Un Lidio o un Frigio che hai comprato come schiavo? Forse non lo sai? Sono un uomo libero, un Tessalo, figlio legittimo di padre tessalo. **I tuoi oltraggi hanno passato la misura**, ma non credere di farla franca dopo le insolenze che mi hai scagliato. Ti ho messo al mondo e ti ho allevato per essere padrone della casa, ma non ho il dovere di morire per te. Non è legge degli avi e neppure dei Greci che i padri muoiano per i figli. Sei nato per te stesso, bella o brutta che sia la tua sorte. Quello che dovevi avere da me, l’hai avuto. Sono molti i sudditi su cui regni, molti i campi che ti lascerò: gli stessi beni che io ho ricevuto da mio padre. E allora dimmi: che ingiustizia ti ho fatto? Di che ti privo? Non morire per me, e neppure io morirò per te. Ti piace essere vivo e vedere la luce: e credi forse che a tuo padre non piaccia? Il tempo da trascorrere sotto terra è lungo, se ne faccio il conto; la vita invece dura poco, ma è dolce anche così. Tu, in ogni caso, hai lottato senza pudore per non morire, e sei ancora vivo: sei sfuggito al tuo destino e hai ucciso lei. **E proprio tu, infame**, mi parli di viltà, tu che ti sei mostrato inferiore a una donna! **Lei è morta per te, per quel bel giovane che sei!** Hai trovato un modo davvero intelligente per non morire mai: basta che di volta in volta tu convinca

la moglie del momento a sacrificarsi per te. E poi copri di insulti i tuoi cari, perché non sono disposti a morire, **mentre tu stesso ti comporti da vile?** Taci, e ricordati che tutti amano la vita quanto la ami tu. E se continui **a dire male di me**, saranno molte **le cattiverie** che dovrai ascoltare a tua volta, e tutte vere.

Co. Ne sono state dette fin troppe, ora e anche prima. Vecchio, smetti di coprire di insulti tuo figlio.

Ad. Parla pure:io, quello che dovevo dirti, l'ho detto. Se ti fa male sentire la verità non dovevi sbagliare nei miei confronti.

Fe. Se fossi morto per te, lo sbaglio sarebbe stato anche più grave.

Ad. Ti pare che sia lo stesso morire in gioventù o morire in vecchiaia?

Fe. Abbiamo una sola vita da vivere, non due.

Ad. Ti auguro allora di vivere più di Zeus!

Fe. Non hai ricevuto alcun torto e imprechi contro tuo padre?

Ad. Vedo che aspiri a una lunga vita.

Fe. E tu? Non stai facendo il funerale a chi ha preso il tuo posto?

Ad. Questa è la prova, o infame, della tua vigliaccheria.

Fe. Non puoi certo dire che è morta per me.

Ad. Come vorrei che un giorno tu avessi bisogno del mio aiuto!

Fe. Sposa molte donne, così saranno in tante a morire.

Ad. La vergogna di tutto questo ricade su di te: sei tu che non hai voluto morire.

Fe. Amo questa luce, amo questo splendore divino.

Ad. È un sentimento vile, indegno di un uomo.

Fe. Ma intanto non hai il piacere di fare il funerale a un vecchio.

Ad. Morirai comunque, e il tuo nome sarà ricoperto di disonore.

Fe. Non mi importa nulla della cattiva fama, se sono morto.

Ad. Ahimé, i vecchi non hanno davvero pudore.

Fe. Lei sì, aveva pudore, ma era priva di senno!

Ad. Vattene e lasciami seppellire questo cadavere.

Lo scambio è altamente formalizzato: è fatto di due discorsi contrapposti, intervallati ogni volta da un distico del Coro, quindi di una sticomitia conclusiva. La forma è quella tipicamente euripidea del conflitto senza possibilità di conciliazione³¹. Ferete si presenta alla reggia al momento del funerale di Alceste e reca i suoi doni funebri accompagnati da commenti maldestri sul sacrificio della donna. Admeto risponde amareggiato, respingendo il padre e accusandolo con toni durissimi di viltà, per non aver voluto (come del resto la madre) sacrificarsi per il suo unico figlio: “A parole gli anziani si augurano di morire, si lamentano della vecchiaia e della loro lunga vita. Ma quando poi la morte arriva, nessuno vuole più morire e la vecchiaia non è più un peso” (vv. 669-672). Il vecchio, di conseguenza, replica con asprezza ancora maggiore e il dialogo degenera in una

³¹ Sulla struttura e l'organizzazione retorica e concettuale dell'agone dell'*Alceste*, vd. Susanetti 2001, pp. 231-234; Parker 2007, pp. 177-179; Lloyd 1992, pp. 37-41.

sticomitia che è un violento scambio di insulti: una vera e propria *escalation* di rabbia.

La stessa emozione delle Erinni, dunque. L’esempio euripideo è interessante, però, perché presuppone un modo affatto diverso di evocare l’emozione nel pubblico: anche Euripide si affida alla parola, ma, a differenza di quanto abbiamo visto nelle *Eumenidi*, alla parola ‘nuda e cruda’, senza canto e danza, senza evocare sensazioni fisiche, bensì facendo appello prevalentemente alle facoltà cognitive dello spettatore. Se torniamo, ancora una volta, alle considerazioni di Aristotele, le troviamo valide anche in questo caso. L’ira di Ferete esplose in conseguenza di un torto ricevuto da qualcuno che è su un livello inferiore: “Figlio, chi credi di insultare? Un Lidio o un Frigio che hai comprato come schiavo? Forse non lo sai? Sono un uomo libero, un Tessalo, figlio legittimo di padre tessalo” (vv. 675-678). Sia lui che Admeto desiderano vendetta per il torto che ognuno ritiene di aver subito: Admeto ha disconosciuto i genitori (vv. 662 ss.) e si augura che il padre necessiti un giorno del suo aiuto, che ovviamente non gli giungerà (v. 719); Ferete spera che il fratello di Alceste punisca Admeto in quanto assassino della donna (vv. 730-733).

Ma seguiamo il crescendo con cui l’ira si manifesta. Ferete esordisce mostrando di condividere il dolore del figlio, ma questo subito rileva che il padre si è comportato in modo indegno nei suoi riguardi, rifiutando di sacrificarsi per lui. Tutto il discorso di Admeto è un aspro rimprovero al padre per il torto che l’uomo ritiene di aver patito; il proposito di rivincita compare verso la sua conclusione, ai vv. 662-666, laddove Admeto afferma: “Devi fare presto a mettere al mondo altri figli che ti sostengano nella vecchiaia, che alla tua morte preparino la salma e la spongano, perché di sicuro non sarò io a seppellirti con queste mie mani. Per quanto ti riguarda sono morto”. Inoltre, poco più avanti, quando Ferete, dopo aver decisamente sostenuto di non essere tenuto a sostituirsi al figlio, gli rinfaccia di essere la causa della morte di Alceste, Admeto esplose in un impeto di ira che è al contempo un grido di vendetta (vv. 716-719):

Fe. E tu? Non stai facendo il funerale a chi ha preso il tuo posto?

Ad. Questa è la prova, o infame, della tua vigliaccheria.

Fe. Non puoi certo dire che è morta per me.

Ad. Come vorrei che un giorno tu avessi bisogno del mio aiuto!

Dal canto suo, Ferete fa altrettanto, cioè si indigna per la mancanza di rispetto di Admeto (v. 679 ἄγαν ὑβρίζεις, “i tuoi oltraggi hanno passato la misura”), calca la mano sulla disparità di condizione tra padre e figlio e invoca l’intervento di Acasto, fratello di Alceste. Nei vv. 696 ss. si susseguono i segni della sua rabbia: εἶτ’ ... ὃ κάκισθ’ (“proprio tu, infame”) indica una forte alterazione, sia per l’uso dell’avverbio, sia per la violenza dell’insulto, che equivale a dare del

codardo a chi lo riceve ed è particolarmente svilente, anche su un piano sociale; quando rinfaccia al figlio ἢ τοῦ καλοῦ σοῦ προύθανεν νεανίου (“Lei è morta per te, per quel bel giovane che sei!”), Ferete intende umiliarlo, trattandolo come un παῖς καλός, un ragazzino oggetto di amore omosessuale, che è stato superato in coraggio da una donna³².

Malgrado la crescente concitazione venga evocata anche attraverso il rincorrersi di domande retoriche, esclamazioni di dolore (φεῦ) e insistite ripetizioni di termini e di argomenti (questi ultimi spesso ribaltati o contrastati puntualmente nel passaggio da un interlocutore all’altro)³³, per entrambi i personaggi, in definitiva, l’ira si dispiega principalmente con il ricorso a rimproveri e insulti sempre più gravi, che conducono infine a una rottura insanabile. Di elementi fisici, riconducibili a un sentire del corpo, non c’è traccia; l’indignazione e la simpatia che siamo invitati a provare rispettivamente nei confronti di Ferete e di Admeto sono tutti ‘di testa’: l’ira sorge dalla valutazione del torto (che si ritiene di aver) subito. Euripide adotta qui un approccio all’emozione dell’ira simile a quello di Aristotele.

Per concludere, allora, con le parole dello stesso Aristotele (*Rhet.* 2.2.27):

οἷς μὲν οὖν ὀργίζονται καὶ ὡς ἔχοντες καὶ διὰ ποῖα, ἅμα εἴρηται· δῆλον δ’ ὅτι δεοὶ ἂν κατασκευάζειν τῷ λόγῳ τοιούτους οἷοι ὄντες ὀργίλως ἔχουσιν, καὶ τοὺς ἐναντίους τούτοις ἐνόχους ὄντας ἐφ’ οἷς ὀργίζονται, καὶ τοιούτους οἷοις ὀργίζονται.

Abbiamo così stabilito insieme lo stato d’animo e le ragioni che fanno adirare gli uomini e gli oggetti contro cui si adirano: è chiaro che sarebbe necessario [*scil.* per l’oratore] mettere gli ascoltatori in uno stato d’animo accline all’ira con il suo discorso e dimostrare che i suoi avversari sono colpevoli di azioni per cui le persone si adirano e sono uomini tali da suscitare l’ira.³⁴

Il drammaturgo e l’oratore possono avere un obiettivo comune: indurre nello spettatore o nel giudice uno stato d’animo affine all’ira, cioè, in altre parole, suscitare in lui questa emozione. Ognuno lo fa per uno scopo diverso. Il fine

³² Vd. Susanetti 2001, p. 238 *ad v.* 698, e Parker 2007, pp. 190-191 *ad vv.* 696-697. Sulla *tournure* della frase, Parker 2007, p. 191 *ad v.* 698, osserva che «In tragedy, the combination ‘you, the such-and such’ can be expressive of anger and contempt, especially as a form of address, as at *Med.* 271 ‘You, the sullen woman, enraged against your husband’» (Parker cita poi a confronto *Soph. Ai.* 1228, *Ant.* 441, *El.* 1445-1446). Sull’uso (e abuso) di κακός e composti con accezione politico-sociale nell’Atene del V sec. a. C., vd. Donlan 1978; Di Giuseppe 2012, p. 97 n. 116.

³³ Il fatto che i vv. 702, 704 e 705, pronunciati da Ferete, terminino praticamente con la stesa parola, κακός (“cattivo” / “vile”), si inserisce in una casistica abbastanza rara, specie nell’ambito del discorso di un unico interlocutore, e sembra dunque significativo dello stato d’animo esacerbato del vecchio re; vd. Parker 2007, pp. 191-192 *ad loc.* A proposito del gioco di ripetizioni e echi che si sentono nel passo, vd. Parker 2007, p. 195 *ad vv.* 722-723.

³⁴ Traduzione mia.

del poeta tragico è ottenere l’apprezzamento del pubblico per il suo dramma. Il mezzo è prevalentemente la parola, ma, come abbiamo cercato di mostrare, in alcuni casi le immagini che essa sa creare possono essere mirate – con l’ausilio del ritmo, della musica e della danza – a provocare quello stesso *feeling of the body* che ci permette di interagire con i nostri simili nella vita quotidiana.

Bibliografia.

- Bear, Connors, Paradiso 2016⁴ = M. F. Bear, B. W. Connors, M. A. Paradiso (eds.), *Neuroscienze. Esplorando il cervello*, ed. italiana a cura di A. Angrilli, C. Casco, A. Maravita, M. Oliveri, E. Paulesu, L. Petrosini, B. Sacchetti, Milano 2016⁴.
- Cairns 2017 = D. Cairns, “Horror, Pity and the visual in Ancient Greek Aesthetics”, in D. Cairns, D. Nelis (eds.), *Emotions in the Classical World*, Stuttgart 2017, pp. 53-77.
- Cairns 2018 = D. Cairns, “Rec. a E. N. Ostenfeld, *Ancient Greek psychology and the modern mind-body debate*, Baden-Baden, 2018”, *Bryn Mawr Classical Review* 2020.05.40 (<https://bmcr.brynmawr.edu/2020/2020.05.40/>).
- Cairns, Nelis 2017 = D. Cairns, D. Nelis, “Introduction”, in D. Cairns, D. Nelis (eds.), *Emotions in the Classical World*, Stuttgart 2017, pp. 7-30.
- Di Benedetto, Medda, Battezzato, Pattoni 1999 = V. Di Benedetto, E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni (eds.), *Eschilo. Oresteia: Agamennone, Coefore, Eumenidi*, Milano 1999.
- Di Giuseppe 2012 = L. Di Giuseppe, *Euripide. Alessandro*, Lecce 2012.
- Di Giuseppe 2018 = L. Di Giuseppe, “Paura, paranoia e panico nell’*Andromaca* di Euripide”, in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: la paura*, Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 24-25 maggio 2018), Padova 2018, pp. 71-86.
- Diggle 1984 = J. Diggle, *Euripidis fabulae*, I, Oxford 1984.
- Di Marco 1989 = M. Di Marco, “Ὀψις nella Poetica di Aristotele e nel *Tractatus Coislinianus*”, in L. De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell’antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Trento, 28-30 marzo 1988*, Firenze 1989, pp. 129-148.
- Di Marco 2009² = M. Di Marco, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2009².
- Donlan 1978 = W. Donlan, “Social Vocabulary and its Relationship to Political Propaganda in Fifth-Century Athens”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 27, 1978, pp. 95-111.

- Dover 1974= K. J. Dover, *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974.
- Duchemin 1968² = J. Duchemin, *L'AGON dans la tragédie grecque*, Paris 1968².
- Easterling 1997 = P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997.
- Gallese, Wojciehowski 2011 = V. Gallese, H. Wojciehowski, "How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology", *UC Berkeley. California Italian Studies*, 2.1, 01-01-2011 (<https://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>).
- Gastaldi 2014 = S. Gastaldi, *Aristotele. Retorica*, Roma 2014.
- Halliwell 2017 = S. Halliwell, "The Poetics of Emotional Expression: Some problems of Ancient Theory", in D. Cairns, D. Nelis (eds.), *Emotions in the Classical World*, Stuttgart 2017, pp. 105-123.
- Harris 2001 = W. V. Harris, *Restraining rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge (Mass.), London 2001.
- Konstan 2006 = D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2006.
- Korzeniewski 1998 = D. Korzeniewski, *Metrica greca*, traduzione italiana di O. Imperio, Palermo 1998.
- Làdavvas, Berti 2020 = E. Làdavvas, A. M. Berti, *Neuropsicologia*, Bologna 2020⁴.
- Lloyd 1992 = M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Oxford 1992.
- Martino 2015 = A. P. Martino, "Il ruolo della madre nella relazione empatica", in M. C. De Bonis, M. Pompei (eds.), *Come sarà il tuo bambino?*, Roma 2015, pp. 45-56.
- Mastronarde 2010 = D. J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge, New York 2010.
- Michelini 1987 = A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison (Wisc.) 1987.
- Parker 2007 = L. P. E. Parker, *Euripides. Alcestis*, Oxford, New York 2007.
- Pelosi 2020 = F. Pelosi, "Music and Emotions", in T. A. C. Lynch, E. Rocconi (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken (NJ) 2020, pp. 337-349.
- Sommerstein 1989 = A. H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989.
- Steca 2012 = P. Steca, "Le emozioni", in P. Cherubini (ed.), *Psicologia generale*, Milano 2012, pp. 493-528.
- Susanetti 2001 = D. Susanetti, *Euripide. Alcesti*, Venezia 2001.

Manifestazione e controllo dell'ira nelle *Eumenidi* di Eschilo

Luca Pucci

Independent Researcher in Classics / Liceo Classico 'Cavour' – Torino

ABSTRACT: The main goal of this paper is to analyze the multiform aspects of anger in Aeschylus' *Eumenides*. According to the Aristotelian perspective (e.g. *Rhetoric*), this emotion is understood as one of the tools for managing and controlling social relations among citizens in the polis. The Aeschylean tragedy shows how the anger guides the actions of Klytaimestra, Orestes and the Erinyes, but also the reaction regarding a suppliant not accepted. In the first half of the fifth century BC some changes in the institutional order of Athens (e.g. Ephialtes' reform of Areopagus, 462-461 BC) also brought about a reformulation of the use of anger in murder cases. Through the story of Orestes persecuted by the Erinyes, Aeschylus intended to stage a debate not about the cancellation of anger as an instrument of justice, but about the need to use this emotion in an appropriate way in social relations, as a fundamental emotional and cognitive tool for the interpretation and evaluation of responsibilities and faults.

Io dico che le istituzioni politiche dovrebbero emulare le *Eumenidi*: dovrebbero, cioè, esprimere un'attenzione progressiva per il benessere sociale e rifiutare gli atteggiamenti collerici retriivi che la trilogia [*scil. l'Orestea*] dipinge giustamente come privi di senso (il sangue versato non si recupera) e normativamente perniciosi per lo stato (perché incoraggiano fantasie di rivalsa che mettono in moto la vendetta privata)¹.

In un recente saggio su rabbia, vendetta, compassione e giustizia, M. Nussbaum evoca a più riprese le *Eumenidi* di Eschilo come modello per la ricostruzione sul piano etico della società attuale². Nella sua riflessione sulla gestione

¹ Nussbaum 2017, p. 253.

² Nussbaum 2017, pp. 11-29 *et passim*. L'autrice richiama l'*Orestea* anche in altri scritti e per scopi diversificati: vd. Nussbaum 2004a, pp. 83-132, 738-739 *et passim*; Nussbaum 2004b, pp. 470-474. Per un giudizio sulle sue riflessioni vd. D'Avenia 1998, p. 36 n. 41; Atkison, Balot 2017, pp. 610-611; Cerulo 2018, pp. 207-213.

delle emozioni nel mondo contemporaneo, la studiosa parte dalla considerazione dell'ira reattiva a un'offesa come naturalmente insita nell'essere umano, ma problematica per la relazione dell'uomo con il suo simile³; focalizza quindi la sua attenzione sulla necessità di individuare una rabbia di transizione, che, esautorando i pensieri di vendetta ritorsiva della loro intensità, conduca a pensieri di benessere proiettati sul futuro, in cui la rabbia stessa per il torto subito ceda il posto alla speranza compassionevole che quel torto possa non ripetersi⁴.

Di questo progetto di giustizia sociale la Nussbaum individua i prodromi mitici in due momenti del racconto eschileo: nell'istituzione dell'Areopago, inteso come organo che controlla pubblicamente e giuridicamente la pratica della vendetta, sottraendola all'iniziativa privata delle famiglie offese, e nella trasformazione delle Erinni in Eumenidi, che integra e controlla in un nuovo orizzonte civico e rituale l'ira, che è intimamente legata, come vedremo, alla vendetta medesima, senza per questo cancellarla⁵. Con essi Eschilo avrebbe proposto un modello positivo di società in cui «la giustizia civile non si limita a costruire una gabbia attorno alla rabbia, bensì la trasforma radicalmente, da qualcosa di poco umano, di ossessivo e sanguinario, a qualcosa di umano, ragionevole, calmo, deliberativo e misurato [...]; non si rivolge a un passato che non può più essere cambiato, bensì punta a un futuro di benessere e prosperità; [...] non ha più a che fare con il senso retributivo, ma con una valutazione ponderata a difesa della vita presente e futura»⁶.

L'analisi condotta dalla studiosa è lucida e riconosce una certa futuribilità ai progetti di giustizia sociale di Eschilo, che tuttavia mai si sono realizzati, né allora né oggi⁷. Nel complesso essa coglie molti aspetti della lezione eschilea, mentre per altri si limita – e ovviamente per la natura diacronica del saggio – a un esame cursorio della manifestazione e dell'incanalamento dell'ira nello specifico contesto ateniese degli anni '70-'50 del V sec. a.C. Obiettivo di queste

³ Nussbaum 2017, p. 56: «quando la rabbia ha un senso [*scil.* è derivante da un'offesa], è normativamente problematica (incentrata sullo status); quando è normativamente ragionevole (incentrata sul reato), non ha molto senso ed è normativamente problematica per questo altro verso» Per il legame tra ira e paura vd. invece Nussbaum 2020, pp. 67-92.

⁴ Nussbaum 2017, pp. 56-57; su compassione e giustizia, vd. già Nussbaum 2004b, pp. 360-540.

⁵ Vd. già Nussbaum 2004b, p. 474: «Chiamate ora Eumenidi, per le loro benevole intenzioni nei confronti del popolo ateniese, [*scil.* le dee] smettono di ringhiare, di accucciarsi come cani e di annusare il sangue. Ma non smettono di chiedere punizione per i crimini: e in tal senso, il collocarle al cuore delle istituzioni giudiziarie della città significa annunciare che queste forze oscure non possono essere tagliate fuori dal resto della vita umana, senza impoverirla. Perché sono forme di riconoscimento dell'importanza dei beni che il crimine può danneggiare».

⁶ Nussbaum 2017, pp. 14-15.

⁷ Nussbaum 2017, p. 308: «Non lasciamo che il male mortalmente sterile avanzi e uccida». Nessuna società moderna ha tenuto conto di queste parole (né, ovvio, lo fece quella dell'antica Atene, una società schiavista che permetteva il persistere delle più grandi disuguaglianze fra i suoi stessi cittadini, mentre conduceva brutali guerre di conquista all'esterno)».

pagine è dunque quello di analizzare le manifestazioni e il trattamento dell'ira nelle *Eumenidi* nei suoi molteplici risvolti, al fine di fare emergere la funzione regolatrice di questa emozione nei rapporti sociali e la riconfigurazione del suo utilizzo in relazione al mutare delle leggi e della prassi giuridica.

1. Aristotele: un punto di partenza in chiave retrospettiva.

Come punto di partenza si consideri la definizione di ira data da Aristotele nella *Retorica*⁸: tra le passioni (τὰ πάθη) l'ira (ἡ ὀργή) è un desiderio di aperta vendetta (ὄρεξις τιμωρίας φαινομένης) per una palese offesa (φαινομένη ὀλιγωρία)⁹ rivolta alla nostra persona o a qualcuno a noi legato, quando l'offesa non è meritata (τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος), un desiderio accompagnato da dolore (μετὰ λύπης) ma anche da un certo piacere (ἡδονή τις) fisico e mentale, derivante dalla speranza di vendicarsi (ἀπὸ τῆς ἐλπίδος τοῦ τιμωρήσασθαι) e dal compimento stesso della vendetta¹⁰.

Tale definizione è ripresa e variamente approfondita dallo Stagirita anche al di fuori della *Retorica*, sempre in un quadro organico e sistematico¹¹. Meritano di essere richiamate tre precisazioni: l'ira viene placata se la vendetta viene presa in tempo e prima della manifestazione eccessiva della passione oppure se viene lenita dal trascorre del tempo¹²; essa ha una propria giustezza e opportunità nei rapporti sociali, se ci si adira per i motivi giusti e contro le persone giuste e come

⁸ Arist. *Rhet.* 1378a 30-b 1: "Ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας φαινομένης διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος. [...] καὶ [scil. ἀνάγκη] πάσῃ ὀργῇ ἐπεσθαί τινα ἡδονήν, τὴν ἀπὸ τῆς ἐλπίδος τοῦ τιμωρήσασθαι· ἡδὺ μὲν γὰρ τὸ οἶεσθαι τεύξεσθαι ὧν ἐφίεται [...]. Vd. Campeggiani 2013, pp. 92-104; Gastaldi 2014, pp. 452-456.

⁹ Sul valore di φαινομένη, ora nel senso oggettivo di "manifesta", "palese" agli occhi della comunità cittadina, ora nel senso soggettivo di "percepita" dal soggetto che subisce l'offesa, vd. ricognizione in Gastaldi 2014, p. 453, con bibliografia precedente. Tra i tipi di ὀλιγωρία Aristotele poco più avanti enumera anche la ὕβρις, la tracotanza intesa come atto dai rilevanti effetti sociali, che minano il ruolo dell'individuo in rapporto agli altri e violano le norme del convivere sociale gerarchicamente strutturato. Su questo aspetto dell'offesa e della necessaria risposta irata vd. *infra* pp. 133-134.

¹⁰ Su ira-dolore e vendetta-piacere, cf. *etiam* Arist. *Eth. Nic.* 1126a 21s.: ἡ γὰρ τιμωρία παύει τῆς ὀργῆς, ἡδονὴν ἀντὶ τῆς λύπης ἐμποιοῦσα.

¹¹ L'ira nasce a seguito di un'ingiustizia, intesa come mancanza di rispetto (Arist. *Rhet.* 1378b 10-15; *Eth. Nic.* 1135b 28-29); essa non può dunque scatenarsi contro il giusto (πρὸς τὸ δίκαιον), perché l'uomo sa che non ha subito qualcosa che non sia dovuto (οὐ γὰρ ἔτι παρὰ τὸ προσήκον νομίζουσι πάσχειν; cf. *Rhet.* 1380b 16-18); l'offesa, fisica e morale, deprezza di valore ciò che è oggetto stesso dell'offesa e reclama una risposta che giustifica l'ira (cf. *passim* Arist. *Rhet.* 1378b 10-1380a 5); l'ira è tanto più accesa quanto più l'offesa è a danno di categorie sociali nodali, come i genitori, la cui mancata difesa sarebbe vergognosa (Arist. *Rhet.* 1379b 27-28); essa coinvolge tanto l'anima quanto il corpo in specifiche parti, come la zona intono al cuore (Arist. *De anim.* 403a-b).

¹² Arist. *Rhet.* 1380b 6-8: παύει γὰρ ὀργὴν ὁ χρόνος· παύει δὲ καὶ ἑτέρου ὀργὴν μείζω ἢ παρ' ἄλλου ληφθεῖσα τιμωρία πρότερον. Cf. *etiam* Arist. *Eth. Nic.* 1126a 25: [...] ἐν αὐτῷ δὲ πέψαι τὴν ὀργὴν χρόνου δεῖ.

si deve, quando e per tutto il tempo in cui si deve¹³; essa dunque va controllata e tale controllo è una virtù che si esercita nella forma della *πραότης*, la medietà, tra il cedere facilmente all'ira (*ὀργιλότης*) e il non cedervi affatto (*ἀοργησία*)¹⁴.

La definizione contenuta nella *Retorica* si giustifica all'interno della più ampia riflessione di Aristotele sulle abilità dell'oratore, che sa sfruttare a proprio vantaggio le disposizioni d'animo del pubblico¹⁵. Insieme a tutte le altre occorrenze, tuttavia, quella stessa definizione deve essere considerata come la sistematizzazione teorica, con una precisa finalizzazione pratica, di percezioni e riflessioni collettive sull'ira, che risalgono già a età arcaica e perdurano, con evidenti trasformazioni, per tutta l'età classica¹⁶; la diacronia e l'evoluzione semantica dei termini a essa legati sono una chiara testimonianza della suddetta stratificazione¹⁷. In questo senso Aristotele ha il grande merito di avere analiz-

¹³ Arist. *Eth. Nic.* 1125b 31-32: [...] ὁ μὲν οὖν ἐφ' οἷς δεῖ καὶ οἷς δεῖ ὀργιζόμενος, ἔτι δὲ καὶ ὡς δεῖ καὶ ὅτε καὶ ὅσον χρόνον, ἐπαινεῖται.

¹⁴ Arist. *Rhet.* 1380a 6-9; *Eth. Nic.* 1125b 26. Vd. Bodei 2010, p. 56: «Non si deve ovviamente intendere questa mitezza in senso cristiano [...], bensì come propensione all'ira commisurata alla gravità dell'ingiustizia da combattere e al parallelo ripudio dell'ira commessa invece agli eccessi del carattere iracondo, all'orgoglio e alla superbia».

¹⁵ Arist. *Rhet.* 1380a 1-5: οἷς μὲν οὖν ὀργίζονται καὶ ὡς ἔχοντες καὶ διὰ ποῖα, ἅμα εἴρηται· δῆλον δ' ὅτι δεῖ ἂν κατασκευάζειν τῷ λόγῳ τοιούτους οἰοῖ ὄντες ὀργίλως ἔχουσιν, καὶ τοὺς ἐναντίους τοῦτοις ἐνόχους ὄντας ἐφ' οἷς ὀργίζονται, καὶ τοιούτους οἰοῖς ὀργίζονται.

¹⁶ Per l'età arcaica sia sufficiente rimandare all'ira (*μῆνις*) di Achille per la sottrazione del suo bottino di guerra da parte di Agamennone, un'ira estrema che denuncia la violazione di un ordine nella struttura sociale, che si manifesta nel blocco dell'impresa troiana, nella paralisi del campo acheo, nella messa in discussione delle prerogative dell'Atride maggiore e del ruolo dei combattenti al suo seguito (Muellner 1996; Most 2003; Giacomoni 2014, pp. 20-24). Per l'età classica meritano di essere ricordate le orazioni giudiziarie finalizzate a suscitare l'*ὀργή* dei giudici-cittadini nei tribunali, che nella *polis* sono le uniche strutture deputate a decretare un verdetto eventualmente favorevole per chi abbia subito un'offesa, ma non possa vendicarsi privatamente per ripristinare il proprio onore (Allen 2003).

¹⁷ *Κότος*, *μῆνις*, *θυμός*, *χόλος* e *ὀργή* sono forme e gradazioni differenti di ira, che hanno significato dalla prospettiva di chi le prova e di chi le osserva, in una serrata dinamica intersoggettiva e narrativa. Gli studi sul lessico greco dell'ira sono molteplici: Harris 2001, pp. 50-70; Walsh 2005, pp. 21-31 *et passim*; Campeggiani 2013, pp.11-15 *et passim*. Mi limito qui a indicazioni cursorie, rinviando alla bibliografia citata per analisi più dettagliate. La *μῆνις* è «una forza distruttrice e pericolosa, che si scatena in risposta alla trasgressione di un ordine o a un oltraggio» (Giordano 2010, p. 117); il termine indica un'ira intensa e durevole, che sussiste come una sanzione cosmica intesa a garantire l'integrità dell'ordine del mondo (Muellner 1996, p. 26); vd. *DELG s.v.*; *EDG s.v.*; *Lfgre s.v.*; Schwyzer 1931, pp. 213-217; Watkins 1997a; Watkins 1997b; Cairns 2003, pp. 31-32; Campeggiani 2013, p. 12. Il *μένος* è l'ardore guerriero, l'impulso che spinge l'uomo e gli animali a battersi; vd. *DELG s.v.*; *EDG s.v.*; Cairns 2003, p. 22. Il *χόλος* indica l'amarezza e il rancore come risposta a un affronto e ha un legame diretto con il torace; è un elemento connaturato al corpo umano, da cui l'interpretazione medica di bile, capace di attivarsi in modo automatico allo stimolo esterno; vd. *DELG s.v.*; *EDG s.v.* *χολή*; Cairns 2003, p. 22; Driessen 2003; Campeggiani 2013, pp. 13-14. Il *θυμός*, che persiste significativamente da Omero a tutta l'età classica accanto a *ὀργή*, è il furore inteso quale mistione di ira e di zelo nell'azione, anch'esso legato agli aspetti psicofisici dell'essere umano; vd. *DELG s.v.*; *EDG s.v.*; Cairns 2003, p. 26; Harris 2001, pp. 53-54; Campeggiani 2013, p. 14. Su *ὀργή* cf. *supra* pp. 131-132 le parole di Aristotele e vd. Harris 2001,

zato l'ira, insieme alle altre emozioni, come parte integrante della vita umana, senza esprimere un giudizio di valore a priori su di esse¹⁸. In una prospettiva civica, le varie occorrenze di questa emozione confermano lo stretto legame tra l'ira, la vendetta come forma di giustizia e le relazioni sociali¹⁹.

Provando a fare un passo in avanti e contestualizzando la riflessione aristotelica in termini antropologici e culturali, in particolare in relazione alla concezione interconnessa del mondo da parte dei Greci, ne deriva una conclusione piuttosto importante ai fini del nostro studio²⁰. Se l'ira è la risposta a un'offesa ricevuta e viene placata tramite una ritorsione vendicativa, quest'ultima costituisce il prezzo per l'offesa stessa e concretamente ripristina l'equilibrio turbato. Tale risposta vendicativa, di cui l'ira è parte integrante, non va intesa come un mero impulso emotivo e irrazionale al danno subito, ma si inquadra in un sistema cognitivo ed etico preciso, che attribuisce all'offesa, all'ira e alla vendetta significati e funzioni sociali. L'ὄλιγορία, l'offesa ricevuta, intacca l'articolato sistema dell'αἰδώς e della τιμή dell'individuo in rapporto a sé stesso e agli altri nel gruppo sociale; l'αἰδώς va intesa come riguardo per il proprio onore, nel timore latente di una futuribile αἰσχύνη, la τιμή come indicazione di uno status sociale e delle proprie prerogative, violate le quali l'individuo viene screditato²¹. In una stretta dialettica tra coscienza di sé di tipo discorsivo e percezione da parte altrui di tipo narrativo, l'offesa mina l'identità sociale dell'individuo che la subisce e come tale è un'ingiustizia, che reclama una reazione ugualmente riconosciuta a livello sociale. La τιμωρία, la risposta ritorsiva, è un diritto e insieme un dovere legittimo che l'offeso prescrive a sé stesso, o ai suoi familiari, in chiave difensiva e reattiva e va intesa come insieme di atti, proporzionali all'offesa, che ripristinano αἰδώς e τιμή lese. L'ira si colloca dunque al centro tra i due poli dell'offesa e del ripristino: ha un valore cognitivo, perché accompagna l'analisi della violazione del sistema αἰδώς – τιμή, ne paventa le conseguenze e ne soppesa le possibili soluzioni; ha anche un valore etico, in quanto il senso di

pp. 52-54; Braund, Most 2003, p. 94; Campeggiani 2013, pp. 14-15. Il κότος è interpretabile come risentimento quale conseguenza a lungo termine di un'offesa; vd. DELG s.v.; EDG s.v.; Cairns 2003, pp. 30-31.

¹⁸ Konstan 2003; Konstan 2006, pp. 41-76, in part. p. 41: «[scil. Aristotle] was the only one among the major Greek philosophers to accept the emotions as a natural and normal part of human life, attempting neither to abolish them utterly nor to reduce them to mere wraiths of living passion».

¹⁹ Piazza 2008, p. 105: «Il sentimento che Aristotele sta analizzando [...], lungi dall'essere qualcosa di puramente "irrazionale", è un *pathos* realizzato con il concorso del *logos* (o non senza *logos*) ed è pensabile unicamente all'interno di un tessuto, articolato e complesso, di relazioni sociali. L'ira di cui Aristotele parla qui non è la rabbia provata da un animale non umano minacciato nella sua sopravvivenza, ma un intricato intreccio di desideri, fantasie, credenze e speranze, impensabile al di fuori di quella particolare forma di vita tipica dell'animale che ha *logos* e vive nella *polis*».

²⁰ Su cosmologia interconnessa, vd. Oudemans, Lardinois 1987.

²¹ Vd. Campeggiani 2013, pp. 51-87, con bibliografia selettiva precedente.

ingiustizia che la smuove si spiega alla luce del carattere della lesione, insieme individuale e collettivo. Nel caso dell'omicidio, quello pertinente a queste pagine, il sistema offesa-ira-vendetta raggiunge la tensione maggiore e implica le più estreme conseguenze²².

2. Due pesi, due misure: l'ira come strumento e segno di una giustizia problematica e non uniforme nelle *Eumenidi*.

La funzione sociale dell'ira, come uno degli strumenti per regolare i comportamenti sociali e le relazioni tra uomini e dei, e l'oscillazione di cui parla Aristotele nella ricerca di una medietà tra poli opposti sono temi centrali nella cultura di età classica, non meno nelle *Eumenidi* di Eschilo²³. Il terzo atto dell'*Oresteia* fa del dibattito sulla gestione dell'ira uno dei nodi centrali nell'interpretazione della vendetta assunta da Oreste, vicenda che, nella sua duplice e ambigua giustizia, mostra le tipologie dell'ira, le loro possibilità e i loro limiti, ne evidenzia la necessità di una riconfigurazione al mutare delle condizioni sociali. Già presente nell'*Agamennone* e nelle *Coefore*, nelle *Eumenidi* l'ira si manifesta con gradazioni e funzioni differenti e in contesti molteplici: vi è la potenziale μήνις di Oreste supplice non accolto volontariamente, quella delle Erinni davanti alle mani insanguinate dell'assassino, con i conseguenti θυμός e κότος per la mancata soddisfazione delle dee o l'intralcio al loro compito atavico, il potenziale κότος di Apollo per il mancato compimento del matricidio; da ultimo c'è l'incanalamento del μένος, l'ardore, nella nuova forma di Eumenidi assunta dalle Erinni.

²² Un tale sistema interconnesso è un dato distintivo di alcune società moderne basate su giustizia familiare, tribale o comunitaria, sia privata che pubblica. Può essere utile richiamare, a fine esemplificativo, la società barbaricina sarda e quella albanese (vd. rispettivamente Pagliaru 1975, Martucci 2010, Martucci 2014 e Resta 2002); in esse la vendetta a seguito di un'offesa è pratica consuetudinaria codificata dal diritto, prima orale poi scritto, e viene messa in atto in casi diversificati, in modi di volta in volta proporzionati. Il caso utile al nostro studio è ovviamente quella della vendetta a seguito di una morte violenta. Dalla lettura dei codici di queste culture emergono alcuni punti di convergenza interessanti: 1) alla base della vendetta vi è un'offesa intesa come lesione preveduta e voluta dell'onore e della dignità di un altro, come l'uccisione violenta di un individuo; 2) il titolare mitico della vendetta è il morto, ma quello reale è un membro della famiglia o del clan di appartenenza; 3) in quanto tale la vendetta è un dovere, il cui mancato rispetto è motivo di ulteriore disonore per chi resta in vita e motivo di persecuzione da parte del morto; 4) il sangue è il linguaggio come cui si esprime la vendetta; 5) la vendetta deve essere proporzionata all'offesa; 6) nella vendetta viene ripristinato l'onore leso e viene placato il morto; 7) l'ira è operativa a seguito dell'offesa, tanto nella presenza mitica del morto (il sangue *fa lu murmuru*; vd. Lombardi Satriani, Meligrana 1989, p. 432 *et passim*; Lombardi Satriani 2000, *passim*) sia nella ritorsione dei familiari.

²³ Sulle *Eumenidi*, vd. Sommerstein 1989; sull'*Oresteia* in generale, vd. Sommerstein 2010, pp. 121-122.

L'ira come strumento di giustizia sociale e la duplicità, che a tratti diventa ambiguità, nelle modalità della sua applicazione emergono in maniera chiara in due battute. In un accesso scambio nel primo episodio (*Eum.* 219-223) Apollo contesta alle Erinni²⁴:

Απ. [...]

εἰ τοῖσιν οὖν κτείνουσιν ἀλλήλους χαλᾶς
 τὸ μὴ τίνεσθαι μηδ' ἐποπτεύειν κότῳ, 220
 οὐ φημ' Ὀρέστην σ' ἐνδίκως ἀνδρηλατεῖν.
 τὰ μὲν γὰρ οἶδα κάρτα σ' ἐνθυμουμένην,
 τὰ δ' ἐμφανῶς πράσσουσαν ἤσυχαιτέραν.

Αρ. [...]

Se dunque contro il coniuge che uccide l'altro coniuge sei indulgente,
 al punto da non punirlo e da non guardarlo con rancore, 220
 io dico che non giustamente dai il bando ad Oreste.
 Da una parte vedo che sei colma d'ira,
 dall'altra sei chiaramente più mite nell'agire.

Il Lossia evidenzia un'ambiguità di fondo nel comportamento delle persecutrici: lo stesso sentimento dell'ira, strumento della giustizia retributiva che le dee più volte nel corso del dramma reclamano a sé stesse come diritto-dovere irrinunciabile, viene manifestato in maniera disuguale, oscillante tra una smisurata irascibilità (v. 222 κάρτα σ' ἐνθυμουμένην) nei confronti di Oreste e un'eccessiva mitezza (v. 223 ἤσυχαιτέραν) rispetto a Clitemestra. Se l'ira delle Erinni per l'uccisione di Agamennone sembra essere fatta sbollire (v. 219 χαλᾶς), al punto da non guardare Clitemestra con rancore (v. 220 ἐποπτεύειν κότῳ), la persecuzione di Oreste è invece tale da costringerlo al bando (v. 221 ἀνδρηλατεῖν), in una forma per nulla giusta (v. 221 οὐ [...] ἐνδίκως) nella prospettiva di Apollo²⁵.

È evidente in questi versi il riflesso di consuetudini codificate in norme nel trattamento degli assassini. Manca, nel tempo mitico della narrazione, la pratica

²⁴ Il testo seguito è quello di Page 1972, integrato là dove ritenuto opportuno con West 1998.

²⁵ Le Erinni giustificano tale discrepanza (dal loro punto di vista, apparente e non sostanziale) in quanto rivendicano il diritto di scacciare chi uccide un proprio consanguineo (vv. 212, 230-231), mentre Apollo contesta loro parzialità nel rifiuto di perseguire una donna che abbia ucciso il marito, cioè un familiare non consanguineo (v. 211). L'incoerenza che il figlio di Zeus e le figlie della Notte rintracciano l'uno nell'operato delle altre dipende dalla natura intrinseca dell'azione di Oreste: per le Erinni il vaticino dato a Oreste è consistito nell'uccidere la madre (v. 202 ἔχρησας ὥστε τὸν ξένον μητροκτονεῖν), per Apollo invece nel vendicare il padre (v. 203 ἔχρησα ποιῶνς τοῦ πατρὸς πέμψαι). Tale contraddittorietà emerge estesamente in buona parte del primo episodio (vv. 198-234): il Lossia si pone quale ricettore del recente sangue versato (v. 204 αἵματος δέκτωρ νέου), il Coro invece lamenta di essere insultato in quanto scorta persecutoria dell'assassino (v. 206 τὰς προπομποὺς δῆτα τάσδε λοιδορεῖς); le Erinni rivendicano un compito prestabilito (v. 208 ἔστιν ἡμῖν τοῦτο προστεταγμένον), Apollo invece svislisce il loro onore (v. 209 τίς ἦδε τιμῆ; κόμπασον γέρας καλόν. Cf. *etiam* v. 228).

comunitaria del processo tribunale, che avrà inizio, sempre in quello stesso tempo, con l'istituzione dell'Areopago; la giustizia dunque si manifesta nella forma della persecuzione (διώκειν: vv. 131, 226, 251) guidata dall'ira come risposta emotivo-cognitiva a un oltraggio, cui segue la fuga del condannato (φεύγειν: vv. 74, 118)²⁶. Il piano metaforico su cui gioca questa persecuzione è quello della caccia (vv. 230-231, 246-247, 323-327) che si trasforma in sacrificio cruento (vv. 264-269, 328-329 = 341-342)²⁷. Si tratta di una rappresentazione volutamente animalesca della rabbia (v. 972 ἀγρίως), che si giustifica innanzitutto sul piano etologico, ovvero alla luce del comportamento all'interno di una comunità in cui manca la gestione tribunale della giustizia; poi su quello etico-narrativo, per opposizione all'Areopago con le sue regole e i suoi ordini, in un orizzonte semantico in evoluzione sapientemente costruito da Eschilo. Solo al momento del processo e della deposizione dell'accusa e della difesa, infatti, quello stesso lessico della caccia si specializzerà in senso legale e giuridico, per cui ὁ διώκων sarà l'accusatore (v. 583) in opposizione a ὁ φεύγων, che indica l'accusato esiliato o assolto (vv. 462, 652, 752).

Il χαλάω delle Erinni e il loro essere ἡσυχάιτραι rispetto all'azione omicida di Clitemestra testimoniano il placarsi dell'ira, sempre su un piano metaforico. Il verbo è indicativo dello sbollire delle emozioni²⁸; l'aggettivo evoca la calma e il silenzio successivi all'azione persecutoria, che non mancano di richiamare la calma e il silenzio delle Erinni trasformate in Eumenidi alla fine della tragedia e il culto stesso delle *Semnai Theai* ad Atene, legato allo specifico γένος degli Ἑσυχίδια²⁹. L'azione persecutoria delle Erinni a danno di Oreste

²⁶ Si tratta della stessa ira persecutoria che si può immaginare sottintesa nel διώκειν che le Erinni compiono contro Oreste in Ferecide di Atene (*FGrHist* 3 F 135), in cui però il matricida si rifugia presso un santuario di Artemide; vd. Pucci 2017, pp. 213-237.

²⁷ La metafora della caccia inizia già nel prologo, con le parole del fantasma di Clitemestra alle Erinni, che nel sonno immaginano di inseguire e catturare Oreste (v. 130); nella spiegazione del sogno data dalla donna (vv. 131-139), le dee inseguono la preda (διώκεις θήρα) e latrano come un cane (κλαγγαίνεις δ' ἄπερ κύων) che mai abbandona l'affanno della fatica; nell'attesa che si sveglino, Clitemestra invita le persecutrici a soffiare su Oreste l'alito sanguinante (αἱματηρὸν πνεῦμ' ἐπουρίσασα) e a sfiancare l'eroe in una ennesima caccia (μάραινε δευτέρους διώγμασιν). Al risveglio del coro, nella parodo, le Erinni stesse, vedendo Oreste avvinghiato all'ὄμφαλός, riconoscono che la loro caccia è interrotta, la preda è sfuggita dalla rete, scomparsa (v. 147 ἐξ ἄρκύων πέπτωκεν, οἴχεται δ' ὁ θήρ); Apollo, dal canto suo con tono sprezzante, riconosce che esseri come le Erinni dovrebbero abitare l'antro di un leone assetato di sangue (vv. 193-194 λέοντος ἄντρον αἱματορρόφου / οἰκεῖν τοιαύτας [*scil.* le Erinni] εἰκόσ). Nel cambio di scena da Delfi ad Atene, le Erinni annusano le tracce di Oreste, come un cane che segue un cervo ferito, guidato nel suo braccare dalle stille di sangue (vv. 246-247 τετραυματισμένον γὰρ ὡς κύων νεβρὸν / πρὸς αἶμα καὶ σταλαγμὸν ἐκμαστέομεν).

²⁸ Cf. *Ar. Ve.* 727 (τὴν ὀργὴν χαλάσας), *Plat. Resp.* 329c (ἐπειδὴν [...] αἰ ἐπιθυμῖαι χαλάσωσι), *Plut. Sanit.* 133a ([...] ἐπιθυμῖαν [...] χαλῶντος).

²⁹ Sul silenzio cf. *Aesch. Eum.* 1035, 1038; per il culto e gli Ἑσυχίδια (*schol. ad Soph. OC* 489 Xenis (= Polemo *fr.* 49 Preller + Apollod. 244F101 *FGrHist* + Call. *fr.* 681 Pfeiffer) vd. Valdés 2002 e

si manifesta con un'espressione pregnante, anch'essa sul piano metaforico. Il verbo ἐποπτεύω indica l'azione del sorvegliare, lo stesso che usa Atena rispetto alla giustizia (v. 224), e per le Erinni questo atto si concretizza nel guardare con κότος il matricida. Questo κότος è uguale a quello che nelle *Supplici* di Eschilo ricorre a indicare, per altro con chiari echi formulari da Omero, l'ira di Zeus protettore dei supplici³⁰. Si tratta di un'ira legata a eventi nodali nell'evoluzione della società, durante i quali le norme di convivenza sono soggette a problematizzazione o a eventuale modifica.

La messa in discussione dell'equità dell'ira delle Erinni emerge una seconda volta durante il confronto tra queste e Atena (*Eum.* 424-426), sempre in relazione ai presupposti dell'azione di Oreste. Nel serrato dibattito che copre tutto il secondo episodio, Atena si chiede se le dee stiano reclamando la morte del giovane che lei vede nel suo santuario e, alla risposta affermativa, la dea solleva il dubbio sul motore primo dell'azione:

- Aθ.** ἢ καὶ τοιαύτας τῶδ' ἐπιρροιζεῖς φυγάς;
Xo. φονεὺς γὰρ εἶναι μητρὸς ἠξιώσατο. 425
Aθ. ἄλλης ἀνάγκης ἢ τινος τρέων κότον;
- At.** Anche a costui tu reclami tale esilio?
Co. Sì, egli ritenne giusto farsi assassino di sua madre. 425
At. Forse costretto, o in quanto temeva l'ira di qualcuno?

L'ira ritorsiva delle persecutrici diventa problematica alla luce dell'intenzionalità o meno nell'agire di Oreste, ovvero della costrizione all'atto, in quanto il matricidio può essere considerato ora come frutto di necessità ora della paura per l'ira di qualche divinità, nel caso specifico per la contrarietà di Apollo³¹.

Il dibattito che si tiene prima a Delfi poi ad Atene tra Apollo ed Erinni ed Erinni e Atena riguarda l'opportunità o meno del matricidio come strumento con cui Oreste ha vendicato il padre Agamennone, ma ancor prima, e in forma più radicale, pertiene la manifestazione e l'incanalamento dell'ira provata da Clitemestra dopo l'assassinio di Ifigenia, da Oreste e da Apollo, a diverso titolo, dopo l'assassinio di Agamennone e dalle Erinni dopo l'uccisione di Clitemestra. È l'ira in sé, che denuncia l'offesa ricevuta e reclama giustizia rispetto a essa, a essere dibattuta e discussa, un'emozione che guida le azioni umane ma deve fare i conti con una società di tipo restrittivo e controllante. La trasformazione finale delle Erinni in Eumenidi, come vedremo, offre una soluzione altrettanto

Valdés, Fornis, Plácido 2007, e *infra* pp. 143-145.

³⁰ Aesch. *Suppl.* 347, 385, 478-479, 626; vd. Walsch 2005, pp. 79-106 *et passim*; Walsch 2010.

³¹ Oreste stesso non mancherà di rievocare ad Atena stessa i dolori e pungoli al cuore minacciati da Apollo se non avesse agito contro i responsabili dell'assassinio di Agamennone (vv. 465-467); sull'ira di Apollo vd. *infra*.

radicale a questo dibattito, consegnando al pubblico una conclusione ispirata all'integrazione dell'ira nel sistema tribunale della giustizia.

3. L'ira di un supplice non accolto o protetto.

La prima forma di ira riscontrabile nelle *Eumenidi* è la μήνις di Oreste supplice non protetto o abbandonato dal dio presso cui si è rifugiato (Apollo o Atena). L'affermazione è riportata da Apollo e costituisce una "if not-situation", un'ipotesi futuribile se le normali regole della supplica non venissero rispettate (vv. 232-234)³²:

Απ. ἐγὼ δ' ἀρήξω τὸν ἰκέτην τε ῥύσομαι·
δεινὴ γὰρ ἐν βροτοῖσι κὰν θεοῖς πέλει
τοῦ προστροπαίου μήνις, εἰ προδῶ σφ' ἐκῶν.

Αρ. Ed io proteggerò il supplice e lo libererò;
tremenda infatti fra i mortali e anche fra gli dei rimane l'ira
di chi si presenta supplice, se volontariamente l'abbandonassi.

L'inviolabilità del supplice è ricordata, poco più avanti, dal coro delle Erin-
ni (vv. 257-260), che ad Atene vedono Oreste abbracciato alla statua della dea,
sicuro (v. 257 ἀλλὰ κὰν ἔχω) e forte della difesa che gli deriva dalla sua posizione
e dal luogo; più avanti ancora (vv. 471-475) è Atena stessa che riconosce la non
liceità (v. 471 οὐδὲ μὴν ἐμοὶ θέμις) dello stabilire una sentenza per il delitto frutto
di acuto rancore (v. 472 φόνου ... ὄξυμηνίτου), perché Oreste, tra le altre cose,
si è presentato come supplice puro (v. 474 ἰκέτης ... καθαρός ἀβλαβής) nelle
dimore della dea.

La μήνις che si scaglierebbe a difesa di Oreste per giunta contro anche gli
dei ha un intrinseco carattere totalizzante e un raggio d'azione cosmico, che
riguarda la regolamentazione dei rapporti tra uomini e tra uomini e divinità. È
un'ira di portata assoluta, e proprio per questo è destinata a non manifestarsi,
perché funge da limitazione preventiva rispetto alla potenziale violazione di
norme di equilibrio superiori³³. Da un punto di vista strettamente narrativo, e in
maniera volutamente costruita da Eschilo, la denuncia di Apollo costituisce un
argine naturale al procedere della vicenda in relazione al finale che si prospetta
per il pubblico.

³² Per le "if not-situations", vd. De Jong 1987, pp. 68-81.

³³ In Aesch. *Suppl.* 162 e fr. 154a.12 μήνις è l'ira divina, in *Choeph.* 293-294 l'ira invisibile del padre defunto.

4. L'ira delle Erinni.

Si interseca e collide violentemente con l'ira di Oreste supplice quella delle Erinni, che ha gradazioni differenti. Essa è μῆνις quando le dee esercitano il loro compito atavico di difesa dell'oltraggiato, di reclamo per il sangue versato di Clitemestra, secondo la stessa legge dell'equilibrio cosmico intravista nella violazione della supplica del matricida. Lo afferma il Coro all'inizio del primo stasimo, il celebre ὕμνος δέσμιος (vv. 312-320):

Xo. εὐθυδίκαιοι δ' οἰόμεθ' εἶναι·
 τὸν μὲν καθαράς χειράς προνέμοντ'
 οὔτις ἐφέρπει μῆνις ἀφ' ἡμῶν,
 ἀσινῆς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ· 315
 ὅστις δ' ἀλιτῶν ὥσπερ ὄδ' ἀνήρ
 χειράς φονίας ἐπικρύπτει,
 μάρτυρες ὄρθαι τοῖσι θανοῦσιν παραγιγνόμεναι
 πράκτορες αἵματος
 αὐτῷ τελέως ἐφάνημεν. 320

Co. Noi riteniamo di essere giudicatrici perfette:
 nessun'ira da parte nostra raggiunge
 chi protende pure le mani,
 e senza danno egli trascorre la vita; 315
 chi invece, dopo aver commesso una colpa,
 come quest'uomo, nasconde mani insanguinate,
 noi, presentandoci quali giuste testimoni difronte ai morti,
 alla fine ci riveliamo a lui
 come vendicatrici del sangue. 320

Le Erinni si considerano garanti di giustizia, in un sistema in cui l'ira rimane celata (v. 314 οὔτις ἐφέρπει μῆνις) a chi protende le mani pure (v. 313 τὸν μὲν καθαράς χειράς προνέμοντα), mentre si manifesta (v. 320 ἐφάνημεν) a chi nasconde mani insanguinate (v. 317 χειράς φονίας ἐπικρύπτει) per una colpa commessa, e in cui le dee sono le uniche testimoni dell'oltraggio dei morti che non possono più difendersi (vv. 318-319 μάρτυρες ὄρθαι τοῖσι θανοῦσιν παραγιγνόμεναι). In una significativa alternanza di manifestazione e nascondimento, la vista e la presenza dell'oltraggio innescono, in modo plateale e sconvolgente, l'ira, che rimane invece silente, nel buio dell'assenza, quando manca e non è visibile l'oltraggio, perché non compiuto. L'ira è emozione che si manifesta per la trasgressione dell'ordine e come tale dona linfa vitale alle persecutrici, le spinge a compiere il loro dovere; al contempo, in quanto violenta, è parte essa stessa della punizione, è il lato emotivo dell'atto materiale in sé del riscuotere il

sangue (v. 319 πράκτορες αἵματος), che in quell'atto stesso trova soddisfazione e si placa.

Questa ira è tanto radicata quanto atavico è il compito assegnato alle dee al momento della nascita (v. 349 γιγνομένοισι λάχη τάδε ἐφ' ἀμὶν ἐκράνθη). Anche se in Eschilo le Erinni si definiscono figlie della Notte (vv. 321-322, 416, 745, 791-792, 844, 877, 1034) e non di Gea e anche se non viene evocata la dinamica della loro comparsa, sembra sotteso a tutto il racconto un richiamo alla vicenda esiodea della castrazione di Urano e alla nascita delle dee dalle gocce del sangue della vendetta, che esse, adesso in vita, bevono per realizzare altre vendette³⁴. Si tratta di un compito, una legge assegnata dalla Μοῖρα (vv. 334-335 τοῦτο γὰρ λάχος διανταία / Μοῖρ' ἐπέκλωσεν; vv. 391-392 θεσμὸν / τὸν μοιρόκραντον), della cui trasgressione le Erinni avvertono, irrimediabilmente, tutto il peso e rispetto al quale non possono tacere.

Proprio la trasgressione di questo compito lascia intravedere l'altro lato dell'ira delle Erinni, il θυμός, la collera e la furia di cui le dee sono pronte a vestirsi qualora Oreste venisse assolto, ma anche il κότος, il risentimento che porta con sé vendetta. Nel terzo episodio, in attesa del giudizio, le dee esprimono la loro riprovazione contro Apollo (vv. 731-733):

Xo. ἐπεὶ καθιππάζη με πρεσβῦτιν νέος,
δίκης γενέσθαι τῆσδ' ἐπήκοος μένω,
ὡς ἀμφίβουλος οὔσα θυμοῦσθαι πόλει.

Co. Poiché tu, che sei giovane, calpesti me anziana,
attendo di ascoltare la sentenza,
e sono incerta se infuriarmi contro la città.

L'ira è quella di chi sa che i propri onori vengono calpestati (v. 747 ἡμῶν γὰρ ἔρρειν, ἢ πρόσω τιμὰς νέμειν), in uno scontro violento in cui antiche leggi vengono cancellate e dunque le dee sono disonorate e piene di rancore (vv. 780-784 = 810-814):

Xo. ἐγὼ δ' ἄτιμος ἅ τάλαινα βαρύκοτος 780 = 810
ἐν γὰρ τᾷδε, φεῦ,
ἰὸν ἰὸν ἀντιπενθῆ μεθεῖσα καρδίας
σταλαγμὸν χθονὶ ἄφορον·

Co. Ed io misera, disonorata, piena di rancore, 780 = 810
in questa regione, ahì,
emetterò dal cuore veleno, veleno compenso al dolore
stillicidio di sterilità per la terra.

³⁴ Hes. *Th.* 183-185.

Qualora Oreste venisse assolto e lo sdegno delle Erinni furiose come menadi non si abbattesse sui mortali colpevoli, l'ordine cosmico verrebbe meno e le dee stesse si troverebbero a permettere ogni tipo di fato (v. 501 πάντ' ἐφήσω μόρον), in una sovversione completa delle regole di convivenza. Come il Coro più volte precisa nel secondo stasimo, cadrebbe completamente la dimora di Dike (vv. 515-516 πίτνει δόμος Δίκας; cf. *etiam* vv. 511-512, 538-539, 563-565).

Dell'oggettivo rischio insito nelle minacce e nelle maledizioni efficaci delle Erinni, che sempre in Esiodo accudiscono *Horkos*, il Giuramento, nato da Eris (Hes. *Op.* 803-804), è consapevole Atena, che più avanti, in forma interrogativa, spera che le Erinni non si ritorcano contro Atene e le invita a non infuriarsi (vv. 800-803):

AΘ. ὑμεῖς δὲ μήτε τῆδε γῆ βαρὺν κότον 800
 σκήψητε, μὴ θυμοῦσθε, μὴδ' ἀκαρπίαν
 τεύξητ', ἀφείσαι †δαμόνων†³⁵ σταλάγματα,
 βρωτῆρας αἰχμὰς σπερμάτων ἀνημέρους.

At. Dunque non vomitate su questa terra grande rancore, 800
 Badate, non infuriatevi, e non producite
 sterilità, emettendo stillicidi †di potenza divina†,
 lance divoratrici selvagge di semi.

L'ira funesta delle Erinni nei versi precedenti si manifesta in un progressivo crescendo di conseguenze materiali che colano dagli occhi e dalla bocca delle dee come veleno. Inizialmente il dubbio di venire calpestate si esplica nella minaccia di un essere, apparentemente generico, βαρεῖαι (vv. 711-712, 719-720) a danno della città³⁶; più avanti quella pesantezza troverà forma e contenuto nel veleno versato dal cuore in cambio della sofferenza subita, veleno portatore di sterilità alla terra (vv. 782-784 = 812-814 ἰὸν ἰὸν ἀντιπενθῆ μεθεῖσα καρδίας / σταλαγμὸν χθονὶ / ἄφορον); da questo a sua volta deriverà lebbra distruttrice di campi e di figli (vv. 784-785 = 814-815 ἐκ δὲ τοῦ / λιχῆν ἄφυλλος ἄτεκνος), che porterà contagio esiziale ai mortali (vv. 786-787 = 816-817 πέδον ἐπισύμενος / βροτοφθόρους κηλῖδας ἐν χώρᾳ βαλεῖ). Quella sterilità si concretizzerà ancora in gocce di forza divina (?) e lance divoratrici selvagge dei semi, che richiamano il vigore del nero flutto (v. 832 κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος), che spira con l'ira (vv. 840 = 873 πνέω τοι μένος <θ'> ἀπαντὰ τε κότον) e che rischierebbe di distruggere l'intera città (vv. 888-889 τῆδ' ἐπιρρέποις πόλει / μῆνιν τιν' ἢ κότον τιν' ἢ βλάβην στρατῶ).

³⁵ Sui problemi testuali, vd. Sommerstein 1989, pp. 243-244.

³⁶ Cf. v. 730 ἐμῆ τὸν ἰὸν οὐδὲν ἐχθοροῖσιν βαρύν. Apollo, consapevole che vincerà la causa, profetizza che le Erinni vomiteranno il loro veleno, oramai non più pesante per i nemici.

5. L'ira di Apollo.

Un'altra forma d'ira, analoga in parte a quella delle Erinni, è quella che avrebbe manifestato Apollo se Oreste non avesse compiuto la vendetta paterna. Vi accenna già Atena, in forma inconsapevolmente (?) interrogativa, nel già citato secondo episodio, quando la dea si chiede se l'eroe abbia ucciso Egisto e Clitemestra per necessità o temendo l'ira di qualcuno (v. 426)³⁷. Viene poi rievocata, indirettamente, da Oreste quando l'eroe cita gli acuti dolori e i pungoli destinati al suo cuore se non avesse eseguito il compito assegnatogli dal dio (vv. 465-467, in part. v. 466 ἄλγη προφωνῶν ἀντίκεντρα καρδίᾳ).

Il κότος cui accenna Atena e i dolori cui si riferisce Oreste sono, nello specifico contesto, indicazioni generiche, perché nel primo caso la dea non ha ancora ascoltato la difesa di Apollo, nel secondo perché ci si riferisce solo alle conseguenze. Per capire dunque le ragioni dell'eventuale ira del Lossia, qualora Oreste non compisse il proprio dovere, bisogna fare un passo indietro alle *Coefore*, in particolare ai vv. 269-305, in cui l'eroe matricida rievoca i dettami di Apollo e le conseguenze nell'infrazione degli stessi, quali ad esempio la mancata accoglienza come supplici, gli assalti che divorano le carni e la perdita della propria vita, tutti effetti della μῆνις di Agamennone (vv. 293-294). L'ira eventuale di Apollo è dunque quella di Agamennone, che deve essere soddisfatta da Oreste quale toro inferocito, secondo una delle varie interpretazioni, per il danno alla propria eredità (v. 275).

6. Da Erinni ad Eumenidi: un nuovo incanalamento dell'ira.

L'ira delle Erinni, come visto, si concretizza in maniera piuttosto generica, con il riferimento alla βάρησις della loro ritorsione, sino alla fine del terzo episodio, quando il voto dei giudici, unitamente a quello di Atena, decreta l'assoluzione di Oreste (*Eum.* 752-753)³⁸. Il verdetto della giuria, realizzando il mancato rispetto delle τιμαί delle Erinni sospettato più volte nei versi precedenti, innescava la manifestazione dell'ira, attraverso una serie di promesse e maledizioni al futuro di sterilità (vv. 783-784 σταλαγμὸν [...] ἄφορον), di un morbo distruttore che secca le piante e impedisce la nascita di figli (v. 785 λιχῆν ἀφυλλος ἄτεκνος), di macchie che fanno perire i mortali (v. 787 βροτοφθόρους κηλίδας)³⁹. Le Erinni sono pronte, come bestie alla caccia, a spirare furore e tutto quanto lo sdegno che provano (v. 873 πνέω τοι μένος ἅπαντά τε κότον).

³⁷ Vd. *supra* p. 137.

³⁸ Vd. *supra* pp. 138-141.

³⁹ Vd. estesamente vv. 782-787 = 812-817.

Atena, come già visto, è cosciente della concreta dannosità della ritorsione delle Erinni: teme la grave ira (v. 800 βαρὺν κότον) che esse possono scagliare, portatrice di sterilità (v. 801 ἀκαρπίαν), di gocce di forza divina (?) e di lance divoratrici selvagge dei semi (vv. 802-803 †δαμόνων† σταλάγματα, / βρωτήρας αἰχμὰς σπερμάτων ἀνημέρους); teme la loro collera eccessiva (v. 824 ὑπερθύμως ἄγαν), che può rendere maligna la terra (v. 825 δύσκηλον χθόνα), e le maledizioni di una lingua temeraria, che possono recare infelicità per ogni cosa (vv. 829-831 σὺ δ' εὐπιθῆς ἐμοὶ / γλώσσης ματαιίας μὴ 'κβάλης ἔπη χθονὶ / καρπὸν φέροντα πάντα μὴ πράσσειν καλῶς); teme gli impulsi sanguinosi, rovina di giovani cuori bollenti di furori (vv. 859-860 αἱματηρὰς θηγάνας, σπλάγχων βλάβας / νέων) e la guerra intestina che ne deriverebbe (vv. 862-863 Ἄρη / ἐμφύλιόν τε καὶ πρὸς ἀλλήλους θρασύν).

La dea dunque, riconoscendo, proprio nel timore che ne deriva, la realtà, l'efficacia e, in parte, la giustezza dell'ὄργη delle dee, non può fare altro che indulgervi (v. 848 ὄργὰς ξυνοίσω σοι)⁴⁰, senza contrastarla in maniera oppositiva, come invece, in brevi e irremovibili battute, ha fatto Apollo precedentemente. La dea decide di avvalersi della parola, della persuasione attraverso l'ascolto, per convincere le Erinni a sopire l'amaro impeto di nera onda (v. 832 κοῖμα κελαινοῦ κύματος πικρὸν μένος), in vista di una soluzione alternativa. Il discorso di Atena si sviluppa così in due sezioni: la dimostrazione della ragionevolezza dell'assoluzione di Oreste alla luce della garanzia dei segnali provenienti da Zeus (vv. 797-799, 827, 850), già invocati prima del verdetto (vv. 735-741); la promessa di nuove sedi, nuovi onori e sacrifici da parte della città (vv. 804-807, 833-836, 854-857).

Nonostante per metà dell'esodo (vv. 778-881) le Erinni non rispondano agli inviti di Atena, opponendo un muto e autoreferenziale lamento per il loro onore calpestato, la figlia di Zeus non si stanca di esortarle, consapevole di non voler mandarle via da Atene private dei propri onori. Il primo segnale di svolta si ha quando Atena rievoca il sacro rispetto per Πειθῶ (v. 885 ἀλλ' εἰ μὲν ἀγνὸν ἐστὶ σοὶ Πειθοῦς σέβας) e, dopo tutte le promesse fatte, il carattere contro giustizia (v. 888) della persistenza dell'ira e del furore delle dee a danno della città. In una sorta di condizione paradossale di supplice, le Erinni, private del loro compito e rifiutate, per la loro stessa natura, in ogni luogo (cf. vv. 67-73, 178-197), vengono ore accolte volontariamente e legittimamente nella città di Pallade, per essere ivi venerate per sempre (vv. 890-891 ἔξεστι γάρ σοι τῆσδε γαμόρω χθονὸς / εἶναι δικαίως ἐς τὸ πᾶν τιμωμένη). La sede che accoglierà le dee è priva di calamità, il privilegio consisterà nel far prosperare ogni casa (v. 895) e l'onore loro

⁴⁰ Atena riconoscerà sino alla fine della tragedia questo aspetto iracondo; cf. vv. 935-937.

tributato sarà eterno (v. 898)⁴¹. A questo punto, incantate dalle parole di Atena, le Erinni depongono l'ira (v. 900):

Xo. Θέλξειν μ' ἔοικας καὶ μεθίσταμαι κότου 900

Co. Mi sembra che tu stia per affascinarsi ed io sto rinunciando al rancore 900

L'atto persuasivo di Atena coglie nel segno e la dea non manca di esprimere la propria venerazione a Πειθῶ (v. 970), che ha sorvegliato la sua lingua e la sua bocca dinnanzi alle Erinni che selvaggiamente si opponevano (vv. 971-972), e non esita neppure a ringraziare Zeus Ἀγοραῖος (v. 973). L'ira delle Erinni, placata, cede il posto a un atteggiamento benevolo innanzitutto nei confronti della città che ha assolto Oreste: le dee augurano che copiose e benefiche sorti di vita possano germogliare dalla terra (vv. 924-926), che pestilenza, danno degli alberi, arsura delle piante e sterilità non valichino i confini di Atene (vv. 938-942); promettono che morti precoci non coglieranno gli uomini e che vita nuziale spetterà alle amabili fanciulle (vv. 956-960), che mai discordia civile o catena di vendetta pervaderanno la città (vv. 977-983), che mutue gioie e concordia guideranno la vita dei cittadini (vv. 984-986); da ultimo benedicono e salutano il popolo, prima di scendere nei recessi di Atene, con augurio di ricchezza e felicità (vv. 996-997) e assenza di sciagure (vv. 1019-1020). Questi auguri trovano conferma nella speranza di esiti positivi di Atena.

Le Erinni assumono a questo punto caratteri e attributi diametralmente opposti a quelli manifestati nelle scene precedenti: esprimono benevola gratitudine (v. 939 τὰν ἐμὸν χάριν λέγω), portano a compimento benignamente ciò che assicurano (vv. 968-969 τάδε τοι χώρα τήμῃ προφρόνως / ἐπικρανομένων; cf. *etiam* vv. 948-949), si esprimono con lingua benigna (v. 988 γλώσσης ἀγαθῆς), sono dee benevoli (v. 992 τάσδε γὰρ εὐφρονας), benigne alla terra (v. 1040 εὐθύφρονες γῆ). Il cambiamento di cui Atena è garante non è tuttavia uno stravolgimento polare; al contrario si tratta di un incanalamento delle forze e delle

⁴¹ L'accoglienza da parte di Atene fa eco al prologo della tragedia (vv. 9-19), in cui gli Ateniesi avevano accolto Apollo nel suo viaggio verso Delfi (vd. nel dettaglio Pucci 2019). Come in quei versi, anche qui è evidente l'eco di una prospettiva tutta ateniese della vicenda, centrata sulla funzione aggregante a livello civico e culturale di Atene, che in parte si riflette in parte viene propagandisticamente potenziato nell'immaginario del pubblico a teatro: la città infatti si presenta come garante di ordine, nella forma tanto del rispetto delle norme vigenti (ad esempio quelle nel trattamento dei supplici, prima Oreste e poi le Erinni) quanto dell'accompagnamento nella metamorfosi verso una condizione confacente a queste norme (la trasformazione delle Erinni in Eumenidi, ma anche l'accordo tra Argo e Atene attraverso le promesse di Oreste dopo l'assoluzione). È riscontrabile nel finale della tragedia un'immagine estremamente positiva di Atene che ricorrerà spesso in Euripide (e.g. *Eraclidi*) e troverà ulteriore eco negli epitafi, tanto di Pericle per i caduti del primo anno della guerra del Peloponneso (Thuc. 2.34-47) quanto, più diffusamente, negli oratori di IV sec. a.C.

prerogative delle dee in specifiche direzioni. Atena, a più riprese, continua a ricordare la natura delle Erinni: esse sono potenti e implacabili dee (vv. 928-929 *μεγάλας καὶ δυσάρεστους / δαίμονας*; v. 950 *μέγα γὰρ δύναται πόντι Ἐρινύς*), pesanti come la loro ira (v. 932 *βαρεῶν τούτων*), il loro volto è pauroso (v. 990 *ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων*); le Erinni hanno avuto in sorte di reggere le cose umane (vv. 930-931) e continuano ad averlo anche ora (vv. 952-953), e Atena prega che continuino ad essere sterminatrici degli empi (v. 910). La benevolenza delle dee si rivela dunque direttamente proporzionale alla benevolenza dei cittadini (vv. 992-993), la loro violenza all'empietà di quelli (v. 910). Le Erinni ora sono *εὐμενεῖς*, benevole nel senso che veicolano il loro *μέγος*, la loro forza, in maniera funzionale al nuovo contesto culturale e civico⁴². Ma la loro azione benevola nei confronti degli Ateniesi si concretizzerà in azioni violente contro chi agirà male all'interno e dall'esterno della città stessa.

7. Conclusioni.

Le *Eumenidi* di Eschilo sono una testimonianza preziosa sulla gestione delle emozioni umane come parte integrante della vita del cittadino in relazione ai suoi simili all'interno della *polis*, nel più ampio orizzonte di una concezione democratica e insieme gerarchica della realtà. Al contrario di essere eluse o censurate, in un sistema astratto di regole imposto dall'alto, come l'entità di uno Stato centralizzato e centralizzante, le emozioni, e nello specifico l'ira, vengono ascoltate, analizzate e incanalate come strumento di coesistenza comunitaria e di rispetto reciproco all'interno di una concezione di vita interconnessa, in cui l'azione non è mai vista nella sua singolarità e neutralità, ma è vista come parte integrante di un tutto articolato ed equilibrato.

L'evoluzione giuridica delle comunità ateniese, in particolare quella relativa alla gestione dei delitti di sangue, non implica una cancellazione dell'ira, ma un suo incanalamento, finalizzato a sorvegliare in maniera nuova la coesistenza e la reciprocità tra i cittadini. La riforma di Efialte del 462/461 a.C., con l'esautorazione delle prerogative dell'Areopago, il dibattito acceso tra democratici e conservatori per tutta la prima parte del V sec. a.C. vengono mitizzati in un aggiornamento della tradizione mitica, in cui le dee dell'ira non scompaiono,

⁴² È utile ricordare che nell'*Edipo a Colono* di Sofocle (vv. 36-43, 125-133) il territorio sacro alle Eumenidi, le dee temibili dallo sguardo terribile, è sacro e necessita silenzio e moderazione nei movimenti. Allo stesso modo cf. Paus. 7.25.7: il Periegeta racconta che a Cerinea in Acaia vi è un santuario delle dee in cui uno colpevole di reati di sangue o di altri delitti di empietà viene colto da terrore ed esce di senno appena entrato nel recinto, ragion per cui l'accesso non è consentito a tutti né indiscriminatamente (vd. Pucci 2017, pp. 297-307).

ma vengono integrate nella *polis* per eccellenza, quale Atene, e venerate in una veste nuove, come baluardo, controllato e istituzionalmente ritualizzato, dalla comunità.

Colgono a pieno la profondità del messaggio eschileo due figure di intellettuali, antropologi e, a modo proprio, poeti. Pasolini nella sua “Lettera del traduttore”, quando consegna la traduzione dell’*Oresteia* a Gassman afferma: «Certi elementi del mondo antico, appena superato [*ndr.* lo scrittore si riferisce al passaggio da giustizia privata a istituto tribunale], non andranno del tutto persi, ignorati: andranno piuttosto acquisiti, riassimilati, e naturalmente modificati». Nel loro celebre, intramontabile e sempre attuale saggio sulla cultura del sud Italia, Lombardi Satriani e Meligrana efficacemente sintetizzano il messaggio eschileo:

La dimensione giuridica dà un orizzonte alle spinte distruttive, distende l’urgenza vendicativa in una pazienza procedurale che sa attendere, vigilare ed agire. Il rapporto individuo-comunità nell’esercizio di questo diritto-dovere è regolato da orientamenti e norme culturali che sostanziano una strategia sociale dell’odio e favoriscono la canalizzazione verso l’esterno delle cariche aggressive, legate alla crisi del cordoglio e al significato sociale dell’omicidio; il soccorso della tradizione consente il trascendimento della crisi. L’immediatezza reattiva, attraverso la mediazione giuridica, si stempera in una procedura di gestione dell’odio che dovrà essere conservato, custodito ed esercitato nei modi più opportuni e più densi di significatività sociale e simbolica.⁴³

Bibliografia.

- Allen 2003 = D. S. Allen, “Angry bees, wasps, and jurors: the symbolic politics of ὀργή in Athens”, in Braund, Most 2003, pp. 76-98.
- Atkison, Balot 2017 = L. Atkison, R. K. Balot, “Political Theory in Aeschylean Drama. Ancient Themes and their Contemporary Reception”, in R. Futo Kennedy (ed.), *Brill’s Companion to the Reception of Aeschylus*, Leiden, Boston 2017, pp. 603-624.
- Bodei 2010 = R. Bodei, *L’ira. La passione furente*, Bologna 2010.
- Braund, Most 2003 = S. Braund, G. W. Most (eds.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge 2003.
- Cairns 2001 = D. L. Cairns, “Anger and the Veil in Ancient Greek Culture”, *Greece&Rome* 48.1, 2001, pp. 18-32.
- Cairns 2003 = D. L. Cairns, “Ethics, ethology, terminology: Iliadic anger and the cross-cultural study of emotion”, in Braund, Most 2003, pp. 11-49.

⁴³ Lombardi Satriani, Meligrana 1989, p. 446.

- Campeggiani 2013 = P. Campeggiani, *Le ragioni dell'ira. Potere e riconoscimento nell'antica Grecia*, Roma 2013.
- Cerulo 2018 = M. Cerulo, *Sociologia delle emozioni*, Bologna 2018.
- D'Avenia 1998 = M. D'Avenia, *L'aporia del bene apparente. Le dimensioni cognitive delle virtù morali in aristotele*, Milano 1998.
- De Jong 1987 = I. J. F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987.
- Driessen 2003 = C. M. Driessen, "Evidence for *g^helh₂-, a New Indo-European Root", *Journal of Indo-European Studies* 31.3.4, 2003, pp. 279-306.
- Gastaldi 2014 = S. Gastaldi, *Aristotele. Retorica*, Roma 2014.
- Gerwitz 1988 = P. Gerwitz, "Aeschylus' Law", *Harvard Law Review* 101, 1988, pp. 1043-1055.
- Giacomoni 2014 = P. Giacomoni, *Ardore. Quattro prospettive sull'ira da Achille agli Indignados*, Roma 2014.
- Giordano 1999 = M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli 1999.
- Giordano 2010 = M. Giordano, *Omero, Iliade. Libro I: La peste - L'ira*, Carocci 2010.
- Harris 2001 = W. V. Harris, *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge (Mass.), London 2001.
- Konstan 2003 = D. Konstan, "Aristotle on anger and the emotions: the strategies", in Braund, Most 2003, pp. 99-120.
- Konstan 2006 = D. Konstan, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, Buffalo, London 2006.
- Konstan 2007 = D. Konstan, "Anger, Hatred, and Genocide in Ancient Greece", *Common Knowledge* 13.1, 2007, pp. 170-187.
- Lombardi Satriani 2000 = L. M. Lombardi Satriani, *De sanguine*, Roma 2000.
- Lombardi Satriani, Meligrana = L. M. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo 1989.
- Martucci 2010 = D. Martucci, *I Kanun delle montagne albanesi. Fonti, fondamenti e mutazioni del diritto tradizionale albanese*, Bari 2010.
- Martucci 2014 = D. Martucci, *Il Kanun di Lek Dykagjini*, Nardò 2014.
- Most 2003 = G. W. Most, "Anger and pity in Homer's *Iliad*", in Braund, Most 2003, pp. 50-75.
- Muellner 1996 = L. Muellner, *The Anger of Achilles. Mēnis in Greek Epic*, Ithaca 1996.
- Neri 2020 = L. Neri (a cura di), *Le forme di una passione. La rappresentazione dell'ira tra letteratura, teatro e filosofia*, Roma 2020.
- Nussbaum 2004a = M. Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella*

- tragedia e nella filosofia greca*, Mulino 2004 [ed. or. Cambridge 2001² (1986)].
- Nussbaum 2004b = M. C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna 2004 [ed. or. Cambridge 2001].
- Nussbaum 2017 = M. C. Nussbaum, *Rabbia e perdono. La generosità come giustizia*, Bologna 2017 [ed. or. Oxford 2016].
- Nussbaum 2020 = M. C. Nussbaum, *La monarchia della paura. Considerazioni sulla crisi politica attuale*, Bologna 2020 [ed. or. New York 2018].
- Oudemans, Lardinois 1987 = Th. C. W. Oudemans, A. P. M. H. Lardinois, *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Leiden, New York, København, Köln 1987.
- Page 1972 = D. L. Page, *Aeschylus septem quae supersunt tragoedias*, Oxford 1972.
- Pagliariu 1975 = A. Pagliariu, *Il banditismo in Sardegna. La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Milano 1975.
- Pepper 2010 = T. Pepper, *A Californian Hymn to Homer*, Washington 2010.
- Piazza 2008 = F. Piazza, *La Retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*, Roma 2008.
- Pucci 2017 = L. Pucci, *Fuori da Atene. Miti e tradizioni su Oreste nel continente Greco*, Roma 2017.
- Pucci 2019 = L. Pucci, "Lettura e interpretazione 'occasionale' di Aesch. *Eum.* 1-33", in M. Giordano, M. Napolitano (a cura di), *La città, la parola, la scena: nuove ricerche su Eschilo*, Roma 2019, pp. 237-253.
- Resta 2002 = P. Resta, *Pensare il sangue. La vendetta nella cultura albanese*, Roma 2002.
- Schwyzler 1931 = E. Schwyzler, "Drei griechische Wörter", *Rheinisches Museum für Philologie* 80, 1931, pp. 209-217.
- Sommerstein 1989 = A. H. Sommerstein, *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989.
- Sommerstein 2010 = A. H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, London, New Delhi, New York, Sydney 2010² (Bari 1996¹).
- Valdés 2002 = M. Valdés, "El culto a Zeus y a las Semnai en Atenas arcaica: Exégesis eupátrida y purificación de Epiménides", *Ostraka* 11.1, 2002, pp. 223-242.
- Valdés, Fornis, Plácido 2007 = M. Valdés, C. Fornis, D. Plácido, "El sacrificio a las Semnai Theai en Atenas: autoridad y silencio (*hesychia*) en el Areópago y revitalización del culto en el s. IV", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 19, 2007, pp. 107-132.
- Walsh 2005 = T. R. Walsh, *Fighting Words and Feuding Words. Anger and the Homeric Poems*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford, 2005.
- Walsh 2010 = T. R. Walsh, "Some Refractions of Homeric Anger in Athenian Drama", in Pepper 2010 (<https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6290.4-some-refractions-of-homeric-anger-in-athenian-drama-t-r-walsh>).

- Watkins 1977a = C. Watkins, "On μήνις", *Journal of Indo-European Studies* 3, 1977, pp. 694-695.
- Watkins 1977b = C. Watkins, "À propos de μήνις", *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 72.1, 1977, pp. 187-209 [= C. Watkins, *Selected Writings*, vol. 2: *Culture and Poetics*, ed. by L. Oliver, Innsbruck 1994, pp. 565-587].
- West 1998 = M. L. West, *Aeschyli Tragoediae*, Stuttgart 1998² (1990¹).

'Delitto e castigo': la resa drammatica dell'ira nella *Licurgia* di Eschilo

Pietro Berardi

Università degli Studi di Bari "A. Moro"

ABSTRACT: Among the fragmentary plays of Aeschylus, the *Lycurgeia* has been attributed a prominent importance by scholars of all ages, for it has been unanimously recognized as the literary archetype of the Dionysian tetralogy which Euripides was inspired by in composing his *Bacchae*. It presumably dealt (at least in a part) with king Lycurgus' strenuous opposition to the introduction of Dionysus' cult in Thrace, resulting in the former being cruelly punished by the latter because of his impiety. In spite of the exiguity of the surviving fragments, wrath is likely to be one of the salient motifs of the entire tetralogy. This paper therefore aims to offer a plausible reconstruction of *Edonians* and *Bassarai* (the first two plays of the *Lycurgeia*) by highlighting the value of wrath both in defining characters' profile and in giving impulse to the dramatic development of the whole tetralogy.

Nel generale naufragio della produzione teatrale di età classica, le *Baccanti* euripidee sono l'unico *exemplum* superstite di dramma incentrato su Dioniso. Le notizie preservate dalle fonti antiche permettono, tuttavia, di apprezzare quale fertile terreno compositivo la tematica dionisiaca offrisse ai drammaturghi di V-IV sec. a.C.: sopravvivono testimonianze di una *Licurgia* messa in scena da Polifrasone nel 467¹; di un *Penteo* attribuito a Tespi²; delle *Baccanti* di

¹ La notizia di questa tetralogia proviene dall'*argumentum* ai *Sette contro Tebe* di Eschilo preservato nel codice **M**, nonché da una υπόθεσις papiracea alla stessa tragedia, in cui Polifrasone (autore altrimenti ignoto) è menzionato come terzo classificato alle Dionisie del 467: cf. *P.Oxy.* XX 2256 fr. 2 (saec. II-III d.C.) = *TrGF* I DID C 4a; Aesch. T 58b Radt, *TrGF* III 51; *arg. M* Aesch. *Sept.* p. 61, 5-9 West ≈ *CLGP* I 1, 1 (p. 38) ἐδιδάχθη ἐπὶ Θεαγ[ενίδου ὀλ[υ]μπιάδος [<οη>] [ἔτει] <α> ἐνίκα <Αἰσχύλ]ος Λαίωι Οἰδ[ί]ποδι Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβαις Σφιγγὶ σατυ(ρικῆι).] > δεύτερος Ἀριστίας ταῖς τοῦ πατρὸς Πρατίνου τραγωιδ[ί]αις. **τρί[το]σ [Πο]λυφράσμων Λυκουργε[ίαι] τετρ[α]λογίαι.**

² Thesp. T 1 Snell, *TrGF* I 61 = Suid. θ 282, 7-8 Adler μνημονεύεται δὲ τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἄθλα

Senocle³; delle *Baccanti o Penteo* composte da Iofonte, figlio di Sofocle⁴; di una *Semele* κεραυνομένη (“folgorata”) attribuita a Spintaro⁵; delle *Baccanti* ascrivibili a Cleofonte⁶; del *Dioniso* di Cheremone⁷; delle due *Semele* di Carcino e di Dione, risalenti al IV sec. a.C.⁸. La messe è indubbiamente cospicua, ma il reale problema è che di quasi tutti questi drammi null’altro è noto a eccezione del titolo; e anche per quelle *pièces* di cui sopravvive qualche frammento, si tratta sempre di reliquie poco significative: Dodds sentenzia che «the great popularity of *Bacchae* in later antiquity doubtless killed them»⁹.

Dei drammi dionisiaci di Eschilo sopravvive, comunque, una quantità di testo più consistente. Il *Catalogo* medico dei drammi eschilei (preservato in **M** = Laur. plut. 32.9, fol. 189 [= 85]^r, saec. X, Aesch. T 78 R.) riporta almeno cinque titoli inscrivibili nel perimetro della vicenda dionisiaca (*Baccanti*, *Cardatrici*, *Penteo*, *Semele*, *Nutrici*), per i quali, tuttavia, l’afferenza ad una tetralogia legata, organica e tematicamente coesa, non è testimoniata da nessuna delle fonti superstiti¹⁰.

Πελίου ἢ Φόρβας, Ἰερεῖς, Ἥϊθιοι, Πενθεύς. Cf. Dodds 1960, p. xxviii.

³ Xenocl. fr. 1 Snell, *TrGF* I 153 = DID C 14, *TrGF* I 47 = Ael. *V.H.* II 8 καὶ πρῶτός γε ἦν Ξενοκλῆς, ὅστις ποτὲ οὐτός ἐστιν, Οἰδίποδι καὶ Λυκάωνι καὶ Βάκχαις καὶ Ἀθάμαντι Σατυρικῶ (tetralogia vittoriosa nel 415 a.C.).

⁴ Iophon T 1a Snell, *TrGF* I 132 = Suid. ι 451, 3-5 Adler δράματα δὲ Ἰοφῶν ἐδίδαξε ν’ ὧν ἐστὶν Ἀχιλλεύς, Τήλεφος, Ἀκταίων, Ἰλίου πέρσις, Δεξαμενός, Βάκχαι, Πενθεύς, καὶ ἄλλα τινὰ μετὰ τοῦ πατρὸς Σοφοκλέους.

⁵ Spinth. T 1 Snell, *TrGF* I 168 = Suid. σ 945 Adler <Σπίνθαρος,> Ἡρακλεώτης. ἦν δὲ τραγωδίας ποιητής. δράματα δὲ αὐτοῦ ἐστὶ ταῦτα, Περικαίόμενος Ἡρακλῆς, Σεμέλη κεραυνομένη.

⁶ Cleoph. T 1 Snell, *TrGF* I 246 = Suid. κ 1730 Adler <Κλεοφῶν,> Ἀθηναῖος, τραγικός. τῶν δραμάτων αὐτοῦ, Ἀκταίων, Ἀμφιάραος, Ἀχιλλεύς, Βάκχαι, Δεξαμενός, Ἡριγόνη, Θυέστης, Λεύκιππος, Περσίς, Τήλεφος.

⁷ Chaeremon fr. 4-7 Snell, *TrGF* I 218.

⁸ Carc. II fr. 2-3 Snell, *TrGF* I 213; Diog. Sinop. T 1 Snell, *TrGF* I 253.

⁹ Dodds 1960, p. xxix; cf. *ibid.*, n. 1.

¹⁰ I titoli riportati nel *Catalogo* medico (Βάκχαι, Ξάντριαι, Πενθεύς, Σεμέλη ἢ Ὑδροφόροι, Τροφοί vel Διονύσου Τροφοί, *de quo* cf. *argum.* (a) Eur. *Med.*, II 89, 18-20 Diggle = Aesch. fr. 246a, 3-5 R., *TrGF* III 350 Αἰσχύλος δ’ ἐν ταῖς Διονύσου Τροφοῖς ἴστορεῖ ὅτι καὶ τὰς Διονύσου τροφούς μετὰ τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν ἀνεψήσασα ἐνεοποίησεν) afferenti ad una ipotetica tetralogia ‘tebana’ sono gravati da numerosi problemi. Dodds (1960, p. xxix) era incline a credere che il primo titolo (ridondante nella sequenza della tetralogia) fosse o una variante di Βασσαραί, il secondo dramma della *Licurgia* (postulando un’accidentale omissione, da parte del copista di **M**, della particella disgiuntiva ἢ nel vergare la stringa Βάκχαι <ἢ> Βασσαραί Γλαῦκος Πόντιος – un’ipotesi allettante, data la prossimità dei due titoli nella *mise en page* del *Catalogo*), ovvero un titolo alternativo del *Penteo* (rispecchiando, dunque, la duplice titolatura attestata per le *Baccanti* nella tradizione manoscritta euripidea). Ulteriori allusioni alla tetralogia ‘tebana’ di Eschilo si colgono nella ὑπόθεσις di Aristofane di Bisanzio premessa in **L** (Laur. plut. 32.2, ca. 1300-20) e **P** (Pal. gr. 287, ca. 1320-1325) al testo delle *Baccanti* euripidee, in cui si segnala la stretta aderenza tematica tra il dramma di Euripide e il *Penteo* eschileo (*argum.* **LP** Eur. *Ba.*, III 290, 19-21 Diggle = *TrGF* III 299 Διονύσος ἀποθωθεῖς μὴ βουλομένη Πενθέως τὰ ὄργια αὐτοῦ ἀναλαμβάνειν, εἰς μανίαν ἀγαγὼν τὰς τῆς μητρὸς ἀδελφάς, ἠνάγκασε Πενθέα διασπάσαι. ἡ μυθοποιία κείται παρ’ Αἰσχύλῳ ἐν Πενθεῖ). Dei problemi ecdotici ed esegetici che interessano i frammenti superstiti

Eschilo produsse, però, anche una tetralogia legata designata dalle fonti antiche *Licurgia* e composta da *Edoni*, *Bassaridi*, *Giovinetti* e *Licurgo* satiresco, di cui sono noti 23 frammenti¹¹. Il nucleo drammatico della vicenda doveva plausibilmente orbitare attorno all'ingresso di Dioniso in Tracia, alla sua persecuzione patita per mano di Licurgo (re degli Edoni) e alla terribile punizione che il dio inflisse a quest'ultimo per aver rinnegato il suo culto. Nonostante l'esiguità dei frammenti superstiti non permetta di tracciare un profilo sicuro dell'intreccio narrativo dei singoli drammi¹², l'unità tematica e la coerenza strutturale della tetralogia – come pure la sequenza delle *pièces* – sono testimoniate da un prezioso scolio alle *Tesmofoiazuse* aristofanee. Nel prologo della commedia, il Parente di Euripide si rivolge all'effeminato tragediografo Agatone parodiando dichiaratamente la *Licurgia* di Eschilo: Ar. *Thesm.* 134-135 καὶ σ', ὦ νεανίσχ', ἦ τις εἶ, κατ' Αἰσχύλον / ἐκ τῆς Λυκουργείας ἐρέσθαι βούλομαι; e lo scolio correlato alla pericope in analisi, preservato nel Ravennate Classense 429 – *codex unicus* per le *Tesmofoiazuse* – chiosa: Σ^R ad 135, p. 25 Regtuit <Λυκουργείας>: τὴν τετραλογίαν λέγει Λυκουργείαν, Ἡδωνοῦς, Βασσαρίδας, Νεανίσκους, Λυκοῦργον τὸν σατυρικόν¹³.

Sebbene l'intelaiatura performativa dei drammi sia in più punti oscura, e per la scarsità delle testimonianze e per il loro consueto silenzio sull'aspetto scenico delle *pièces*, una ricognizione accurata dei frammenti superstiti, nonché di alcune fonti parallele (vd. *infra*), indurrebbe a credere che uno dei tratti salienti nella caratterizzazione dei personaggi fosse proprio l'*ira*, un sentimento in cui, a mio avviso, si può cautamente scorgere una sorta di 'carburante narrativo' della vicenda drammatica.

La prima attestazione del mito di Licurgo, da cui Eschilo non poteva prescindere nella costituzione della tetralogia, ricorre in Hom. *Il.* 6.130-140¹⁴:

di questi drammi – la loro doppia titolatura, l'attribuzione di *P.Oxy.* XVIII 2164, le intersezioni citazionali fra tradizione diretta e indiretta (solo per citarne alcuni) – non si può dar conto in questa sede; per una loro ricognizione globale si rimanda a Sommerstein 2002 (= 2010a, pp. 11-29); Sommerstein 2010b, pp. 35-36; Sommerstein 2010c; Sommerstein 2013; Totaro 2017.

¹¹ *Edoni* (fr. 57-67 Radt, *TrGF* III 178-185), *Bassaridi* (fr. 23-25 Radt, *TrGF* III 138-140), *Giovinetti* (fr. 146-149 Radt, *TrGF* III 259-261), *Licurgo* satiresco (fr. 124-126 Radt, *TrGF* III 234-236).

¹² Vd. e.g. Welcker 1826, pp. 103-122; Hermann 1831, pp. 4-5 = *Opusc.* V 4-5; Deichgräber 1939, pp. 231-309; West 1990b, pp. 26-50; Di Marco 1993, pp. 101-153.

¹³ Sullo scolio in analisi e, più in generale, sui problemi inerenti la prassi citazionale di Aristofane in relazione al fr. 61 R. degli *Edoni*, oggetto di *detorsio* parodica nel prologo della commedia (*test.* Σ^R Ar. *Thesm.* 136, p. 25 Regtuit), vd. Hermann 1831, pp. 12-13; Fritzsche 1838, pp. 42-47; Böttiger 1850, p. 53; v. de Sande-Bachuyzen 1877, pp. 113-113; Haupt 1896, pp. 139-140; v. Leuween 1904, p. 26; Wilamowitz 1929, p. 469; Deichgräber 1939, pp. 259-261; Rau 1967, pp. 109-11; Hunter 1983, pp. 117-118; Radt *TrGF* III 182-183; Austin, Olson 2004, pp. 97-104; Di Benedetto 2004, pp. 40-42; Mastromarco, Totaro 2006, pp. 451-453; Lucas De Dios 2008, p. 308; Xanthakis-Karamanos 2012, pp. 330-332; Farmer 2017, pp. 163-167.

¹⁴ Un primo, embrionale profilo del personaggio affiora in un celebre passo del VI libro dell'*Iliade*:

οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς **κρατερὸς Λυκόοργος** 130
 δὴν ἦν, ὅς ῥα θεοῖσιν ἐπουρανίοισιν ἔριζεν·
 ὅς ποτε μαινομένοιο Διωνύσοιο τιθήνας
 σεῦε κατ' ἠγάθειον Νυσηῖον· αἱ δ' ἅμα πᾶσαι
 θύσθλα χαμαὶ κατέχευαν **ὑπ' ἀνδροφόνοιο Λυκούργου**
 θεινόμεναι βουπλήγι· Διώνυσος δὲ φοβηθεῖς 135
 δύσεθ' ἄλως κατὰ κῦμα, Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ
 δειδιότα· κρατερὸς γὰρ ἔχε τρόμος ἀνδρὸς ὀμοκλή·
 τῷ μὲν ἔπειτ' ὀδύσαντο θεοὶ ρεία ζῶντες,
 καί μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς· οὐδ' ἄρ' ἔτι δὴν
 ἦν, ἐπεὶ ἀθανάτοισιν ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν.¹⁵ 140

Neppure il figlio di Driante, **il possente Licurgo**, 130
 visse a lungo: entrò in contrasto con i celesti
 e un giorno inseguiva le balie di Dioniso folleggiante
 per il sacro Niseo. Tutte in una volta quelle
 lasciarono cadere i tirsi percosse dal pungolo
 del **sanguinario Licurgo** e Dioniso, atterrito, 135
 si tuffò fra le onde: tremava quando lo accolse
 nel grembo del mare Tetide, un fremito lo squassava
 per le minacce. Si indignarono gli dèi che vivono facile
 vita e lo accedò il figlio di Crono, né a lungo
 visse dopo essere venuto in odio a tutti i celesti [...].¹⁶ 140

Non v'è dubbio che la drammatizzazione eschilea della vicenda mitica, quale è possibile ricostruire dai frammenti superstiti, differisca in più punti dall'archetipo omerico; è altrettanto vero, però, che sia stato Omero a tracciare, in forma embrionale, il profilo di Licurgo come *furens*, guidato dall'ira, inaugurando un modello di indiscutibile fertilità nella tradizione letteraria successiva. Il re Trace, che celerebbe nel nome stesso la ferocia animale del suo temperamento (cf. Eust. *ad Hom. Il.* 6.130, II 258, 14-15 van der Valk **λύκου γὰρ ὄργην**

lo scontro tra l'esercito argivo e quello troiano si era particolarmente inasprito, sicché Eleno, οἰωνοπόλων ὄχ' ἄριστος (Hom. *Il.* 6.76), suggerisce ad Ettore e ad Enea di far ritorno alla rocca di Ilio per sollecitare le donne troiane ad apprestare libagioni (chiaramente, al fine di garantire il buon esito della battaglia). Restano dunque sul campo i due schieramenti, in mezzo ai quali avanzano, smaniosi di lotta (v. 120 μεμῶτε μάχεσθαι) Glauco (figlio di Ippoloco) e Diomede (figlio di Tideo). Quest'ultimo, sbigottito dall'ardimento dimostrato da Glauco in battaglia (l'apostrofe φέρστε del v. 123 è da intendersi come una velata – forse ironica – *captatio benevolentiae* da parte di Diomede, dubbioso circa la natura umana o divina del suo avversario), soggiunge di non volersi scontrare con lui, qualora questi si fosse rivelato un dio (vv. 128-129 εἰ δέ τις ἀθανάτων γε κατ' οὐρανοῦ εἰλήλουθας, / οὐκ ἂν ἔγωγε θεοῖσιν ἐπουρανίοισι μαχοίμην). In questa cornice narrativa emerge, dunque, l'insero efrastico su Licurgo, che occupa i vv. 130-140. Vd. Leaf 1900-1902, pp. 266-267 *ad loc.*; Kirk 1990, pp. 173-175 *ad loc.*; Bednarek 2021, pp. 7-11.

¹⁵ Il testo critico di riferimento è quello stabilito da West 1998-2000.

¹⁶ La traduzione qui riportata è quella curata da Ferrari 2018.

μὲν ἔστιν εἰπεῖν, ἔργον δὲ οὐ), ha empicamente perseguitato le nutrici (τιθήνας)¹⁷ del dio Dioniso. G. S. Kirk, ponendosi su una scia interpretativa già attestata nella tradizione scoliastica¹⁸, rintraccia come ragioni della persecuzione il *furor* instillato dal dio nel suo seguito di ninfe, ovvero l'ostilità nutrita da Licurgo nei confronti di Dioniso perché questi era invasato dal delirio bacchico¹⁹; entrambe le opzioni risultano tematicamente plausibili e coerenti con lo statuto del dio, sebbene la seconda sia maggiormente confortata dal sintagma *μαινομένοιο* Διωνύσοιο del v. 132²⁰. La nozione dominante della furia, dell'ὄργη di Licurgo, linguisticamente apprezzabile nella marcatura aggettivale del testo omerico (v. 130 κρατερός; v. 134 ἀνδροφόνος) è poi evidenziata anche nella tradizione scoliastica (Σ^D Hom. Il. 6.130, p. 284 van Thiel <Λυκούργος> Λυκοῦργος, ἦν δὲ οὗτος Θραϊκῶν βασιλεύς, ἄθεος ἀνὴρ καὶ μὴ πιστεύων Διόωσον θεὸν εἶναι) e in Eustazio, che nel suo commentario traccia un profilo del personaggio sostanzialmente concorde con le notizie tradite dagli scolii, enfatizzando proprio la blasfemia sanguinaria del re degli Edoni (Eust. ad Hom. Il. 6.130, II 258, 17-19 van der Valk Ὅν δὲ νῦν λέγει [scil. Licurgo], Δρύαντος ἦν υἱὸς Ἡδωνός, ἦγουν περὶ τοῦ κατὰ Θράκην βασιλεύων, θεομαχεῖν δεινός, κρατερός, θεοῖς ἐπουρανίοις ἐρίζων, ἀνδροφόνος).

Spostandosi, invece, in ambito tragico, una testimonianza preziosa (perché utile a divinare tanto l'architettura performativa della tetralogia eschilea quanto le divergenze di quest'ultima rispetto alla *vulgata* epica) è costituita dal quarto

¹⁷ Si allude qui chiaramente all'attitudine 'materna' delle ninfe, definite da Omero τιθῆναι in quanto, dietro ordine di Zeus, allevarono e nutrono Dioniso nelle valli del monte Niseo. Kirk (1990 ad loc.) ha giustamente rilevato come uno dei passaggi esordiali dell'Inno omerico a Dioniso (*Hymn. Hom.* 26.4-5 δεξάμεναι κόλποισι καὶ ἐνδυκέως ἀτίταλλον / Νύσης ἐν γνάλοις) abbia come modello proprio la pericope iliadica in analisi, una suggestione avvalorata dall'evidente prelievo omerico innestato nell'*incipit* dell'inno (Hom. Il. 6.136 Θέτις δ' ὑπεδέξατο κόλπῳ = *Hymn. Hom.* loc. cit. δεξάμεναι κόλποισι). Cf. Eust. ad Hom. Il. 6.132, II 259, 3-4 van der Valk αἶ δὲ Βάκχαι λέγονται, καὶ τιθῆναι, ἦτοι τροφοί, Διωνύσου.

¹⁸ Kirk 1990, p. 174 ad loc. Cf. Σ^{et} Hom. Il. 6.132a, II 153, 86-87 Erbse {ὅς ποτε} <μαινομένοιο> ὅτι ἦτοι μανιοποιῦ, βακχείας παρασκευαστικοῦ, ἢ αὐτοῦ μαινομένου, ἐνθουσιαστοῦ ἢ βακχευτοῦ.

¹⁹ Un delirio che, stando alle fonti superstiti, gli sarebbe stato instillato da Era, presumibilmente in quanto frutto dell'amore adulterino tra Zeus e Semele (cf. Eumel. fr. 11 Bernabé Παραγενόμενον δὲ αὐτὸν εἰς τὴν Θράκην, Λυκούργος ὁ Δρύαντος, λυπήσας Ἴηρας μίσει, μύωπι ἀπελαύνει τῆς γῆς καὶ καθάπτει αὐτῶν τῶν τούτου τιθηνῶν; [Apollod.] 3.5.1 Διόνυσος δὲ εὐρετῆς ἀμπέλου γενόμενος, Ἴηρας μανίαν αὐτῷ ἐμβαλοῦσης περιπλανᾶται Αἴγυπτον τε καὶ Συρίαν. καὶ τὸ μὲν πρῶτον Πρωτεύς αὐτὸν ὑποδέχεται βασιλεὺς Αἰγυπτίων, αὐτὸς δὲ εἰς Κύβηλα τῆς Φρυγίας ἀφικνεῖται, κακεῖ καθαρθεὶς ὑπὸ Πέας καὶ τὰς τελετὰς ἐκμαθὼν, καὶ λαβὼν παρ' ἐκείνης τὴν στολήν διὰ τῆς Θράκης ἠπειγέτο. Λυκοῦργος δὲ παῖς Δρύαντος, Ἡδωνῶν βασιλεύων, οἱ Στρυμόνα ποταμὸν παρικοῦσι, πρῶτος ὑβρίσας ἐξέβαλεν αὐτόν).

²⁰ Cf. Σ^D Hom. Il. 6.132, p. 284 van Thiel <μαινομένοιο> μανιοποιῦ. διὰ τὴν μέθην. ὥς, τὸ χλωρὸν δέος, τὸ χλωροποιόν. Eustazio invece, curiosamente, ascrive il delirio bacchico unicamente al seguito di Dioniso: Eust. ad Hom. Il. 6.130, II 258, 21-22 van der Valk λέγεται δὲ αὐτὸς διώκειν μικρὸν ἔτι ὄντα τὸν Διόνυσον καὶ τὰς ὀργιαζούσας αὐτῷ τιθίνας.

stasimo dell'*Antigone* sofoclea. Quando l'*Antigone* fu rappresentata per la prima volta in Atene, alle Dionisie del 442, la *Licurgia* di Eschilo aveva già calcato la scena attica (in un periodo grosso modo compreso tra il 467 e il 456 a.C.)²¹, ponendosi, dunque, come modello ineludibile per quanti intendessero comporre una tragedia di argomento dionisiaco o anche solo semplicemente alludere al sanguinoso confronto tra Licurgo e Dioniso. Nell'afflato paradigmatico del canto sofocleo, in cui i coreuti riflettono sull'inesorabilità del fato, che talora si abbatte impietoso anche su individui di alto lignaggio, la prima antistrophe (vv. 955-965) è integralmente dedicata alla rievocazione della vicenda in analisi:

Ζεύθη δ' ὄξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος,	955
Ἰδωνῶν βασιλεύς, κερτομίους ὀργαῖς,	
ἐκ Διονύσου πετρώ-	
δει κατάφαρκτος ἐν δεσμῶ.	
Οὕτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀποστάζει	
ἀνθηρόν τε μένος. Κεῖνος ἐπέγνω μανίας	960
ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίους γλώσσαις.	
Πάυεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους	
γυναῖκας εὖϊόν τε πῦρ,	
φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας. ²²	965

Lo insegna anche la storia di Licurgo, il figlio di Driante: era re della Tracia, un carattere *facile all'ira*, ma anche lui dovette piegarsi al giogo: era stato *insolente* e Dioniso, per punizione, lo rinchiuse in un carcere di pietra. *Là il suo furore*

²¹ La datazione qui proposta per la tetralogia è quella accolta da larga parte della critica sulla base di alcuni indizi interni al testo eschileo e di alcune fonti parallele, ma non va in alcun modo considerata normativa, in ragione dell'assenza di *testimonia* che certifichino in maniera inoppugnabile l'anno di rappresentazione. Vd. Haupt 1896, p. 142; Wilamowitz 1914, p. 245; Pickard-Cambridge 1946, p. 46; Taplin 1977, p. 455; West 1990b, p. 48; Libran Moreno 2002, pp. 63-65 (sull'ipotetica presenza di una σκηνή drammaturgicamente attiva, a suggerire l'ascrizione della tetralogia alla fase più matura della produzione eschilea); Oswiecimski 1964, pp. 33-43; Bonanno 1972, pp. 27-29; Di Marco 1993, p. 148 (per l'analisi di *P.Herc.* 1014, col. 43, 4, p. 87 De Falco, in cui sopravvivono frammenti del Περὶ ποιημάτων di Demetrio Lacone, che testimonia il successo di pubblico che Eschilo riscosse con la messinscena degli *Edoni* – cf. Aesch. T 69 R., *TrGF* III 54 = Crates T 8 K.-A., *PCG* IV 84); West 1990b, pp. 49-50 (per i legami dei frammenti superstiti con l'ultima produzione eschilea).

²² Il testo critico di riferimento è quello oxoniense stabilito da Lloyd Jones, Wilson 1990; in clausola al v. 965 accolgo la *lectio codicum* in luogo della grafia minuscola adottata dai due editori oxoniensi, che intendono qui il lemma nella sua accezione metonimica di «musica», «melodia». L'associazione tra Dioniso e le Muse è però ampiamente testimoniata dalle fonti antiche (cf. e.g. Eur. *Ba.* 409-413 οὐθ' ἄ καλλιστευομένα / Πιερία, μούσειος ἔδρα, / σεμνά κλειτὺς Ὀλύμπου· / ἐκεῖσ' ἄγε με, Βρόμει Βρόμει, / πρόβακχ' εὖνι δαῖμον; 565-68 μάκαρ ὦ Πιερία, / σέβεται σ' Εὖϊος, ἦξει / τε χορεύσων ἅμα βακχεύ- / μασι...).

si placò, la pazzia svanì goccia a goccia,

ed egli comprese il suo errore: era stato così folle
da insultare il dio, voleva fermare
le sue baccanti, spegnere il fuoco
delle torce, far tacere
il suono dei flauti, un'offesa per le Muse.²³

Da un punto di vista linguistico, l'epiteto ὄξύχολος del v. 955 (emendamento dello Scaligero al corrotto ὄξυχόλως tradito nei manoscritti) ricalca fedelmente il ritratto violento e ferino che di Licurgo era stato tracciato nell'epica (Hom. *Il.* 6.130 κρατερὸς Λυκόοργος; 134 **ἀνδροφόνοιο** Λυκούργου) e che troverà eco anche nelle fonti successive (cf. e.g. Nonn. *Dion.* 20.149 μαιφόνος ἀνήρ, 152 αἰνομανῆς Λυκόοργος· ἀποκταμένων δὲ σιδήρῳ / ἔστεφεν ἀνδρομέοισιν ἐὼν πυλεῶνα καρήνοις; Verg. *Aen.* 3.13-14 *terra procul vastis colitur Mavortia campis / (Thracēs arant) acri quondam regnata Lycurgo*)²⁴. È curioso che Sofocle sia la prima, tra le fonti superstiti, a citare Licurgo col suo titolo regale di Ἡδωνῶν βασιλεύς, omissso in Omero e ripreso dallo Ps.-Apollodoro (3.5.1 Λυκούργος δὲ παῖς Δρύαντος, Ἡδωνῶν βασιλεύων, peraltro con una dizione pressoché coincidente con quella sofoclea dei vv. 955-956). Il dativo causale²⁵ κερτομίους ὀργαῖς in *explicit* al v. 956 identifica la furia 'iconoclasta' di Licurgo come il motivo principe che ha indotto Dioniso a relegarlo nella sua prigione rocciosa, con uno slittamento del termine ὀργή che si distacca dal suo ceppo semantico originario di «mouvement naturel, disposition, tempérament, caractère» (così attestato in Soph. *Ant.* 355 ὀργὰς ἐδιδάξατο) per legarsi a quello di «passion, colère»²⁶ (cf. Aesch. *Eum.* 848 ὀργὰς ξυνοίσω σοι), peraltro amplificato dall'aggettivo κερτόμιος²⁷. Per ordine di Dioniso (v. 957 ἐκ Διούσου), dunque, Licurgo è stato confinato πετρῶδει ἐν δεσμῶ²⁸. L'antistrofe prosegue con la rievocazione degli impulsi sanguinari del re trace, significativamente designati con il termine

²³ La traduzione è quella a cura di Susanetti 2012.

²⁴ Vd. Jebb 1900, p. 171 *ad loc.*; Gigli Piccardi 2003 (*ad Nonn. Dion.* XX 152 *passim*); Paratore, Canali 1978-1983, II, p. 112 (*ad Verg. Aen.* 3.13-14); Horsfall 2006, pp. 53-55 *ad loc.*

²⁵ Vd. Jebb 1900 *ad loc.*; Kamerbeek 1978 *ad loc.* La natura causale del dativo (a dispetto di altre congetture moderne) è certificata dallo scolio al v. 956, che parafrasa la *iunctura* con διὰ τὰς κερτομίους ὀργὰς (Σ^{vet} Soph. *Ant.* 956, p. 261, 29 Papageorgius).

²⁶ Vd. Chantraine, *DELG*, s.v. ὀργή, p. 815.

²⁷ Vd. *LSJ*, s.v. κερτόμιος, p. 944: «mocking, taunting». La memoria che qui Sofocle serba potrebbe essere omica: cf. Hom. *Il.* 1.539 ἀτύκτα κερτομίοισι Δία Κρονίωνα προσηύδα, *Od.* 24.240 κερτομίους ἔπεσιν διαπειρηθῆναι.

²⁸ Vd. *New Pauly* VII 931, s.v. *Lycurgus* (1): «when the raging L. is in turn locked into a “rocky prison” (Soph. *Ant.* 955-965), it can be regarded as a mythical equivalent of the ritual of the Italian Dionysus cult (cf. Naevius, *Lycurgus*), in which initiates ‘possessed by the gods’ are thrown into caves (Liv. XXXIX 13, 13)».

omerico μένος²⁹ e amplificati dal predicativo ἀνθηρόν (*LSJ*³⁰ s.v.: «foaming, blossoming, hence exuberant», cf. Aesch. *Pers.* 821 ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ'; Soph. *Tr.* 997-998 ἀκήλητον / μανίας ἄνθος; Plat. *Polit.* 310 D πέφυκεν ἀνδρεία... κατὰ μὲν ἀρχὰς ἀκμάζειν ῥώμη, τελευτῶσα δὲ ἐξανθεῖν παντάπασι μανίας) e dall'icastico verbo ἀποστᾶζειν, che veicola l'idea dello stillare tumido, canceroso della follia³⁰: tutto pienamente in linea con l'*interpretamentum* scoliastico, che instaura un rapporto di causa-effetto tra la l'ira di Licurgo (μένος) e la follia (μανία) instillatagli da Dioniso (Σ^{vet} Soph. *Ant.* 959, p. 262, 3-6 Papageorgius <οὔτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀποστᾶζει> οὔτω καὶ τοῦ Λυκούργου ἀπὸ τῆς μανίας ὀργή ἀποβαίνει· μένος γὰρ ἡ ὀργή· ἀνθηρόν δὲ τὸ ἀκμαῖον καὶ ἀνθοῦν ἐν κακοῖς).

Il quadro tracciato nell'ἔκφρασις corale sofoclea, dunque, diverge sensibilmente dalla versione omerica: lì Licurgo era punito per la sua empietà con la privazione della vista³¹ (vd. *supra*, Hom. *Il.* 6.139 καὶ μιν τυφλὸν ἔθηκε Κρόνου πάϊς); qui Sofocle, alludendo alla 'prigione rocciosa' (vv. 957-958 πετρώ- / δει κατὰφαρκτος ἐν δεσμῶ) nella quale lo strenuo oppositore del culto dionisiaco veniva relegato per l'incontrollabilità del suo *furor*, instaura invece una significativa *variatio* rispetto all'ipotesto epico, accogliendo una variante del mito recensita anche da [Apollod.] 3.5.1 che, nella rievocazione dei fatti relativi al passaggio di Dioniso in Tracia, informa che:

Λυκούργω δὲ μανίαν ἐνεποίησε Διόνυσος, ὁ δὲ μεμηνῶς Δρύαντα τὸν παῖδα, ἀμπέλου νομίζων κλήμα κόπτειν, πελέκει πλήξας ἀπέκτεινε, καὶ ἀκρωτηριάσας αὐτὸν ἐσωφρόνησε. [...] Ἥδωνοι [...] εἰς τὸ Παγγαῖον αὐτὸν ἀπαγαγόντες ὄρος ἔδησαν, κάκεϊ κατὰ Διονύσου βούλησιν ὑπὸ ἵππων διαφθαρεῖς ἀπέθανε.³²

Dioniso instillò la follia in Licurgo. Per questa ragione, in preda alla pazzia,

²⁹ Vd. Chantraine, *DELG*, p. 685, s.v. μένος: «se dit de l'esprit que anime les corps, mais toujours comme principe actif, peut signifier l'intention, la volonté, la passion, l'ardeur au combat, la force qui anime les membres».

³⁰ Vd. Jebb 1900 *ad loc.*: «Wecklein, indeed, conceives that the poet is thinking of a tumour, which bursts when it is attained its full size».

³¹ Una versione recensita, parrebbe, anche nella perdita *Europia* di Eumelo: cf. Eumel. fr. 11 Bernabé ≈ fr. 29 Tsagalis (*test.* Σ^D Hom. *Il.* 6.130, p. 262 van Thiel) <οὐδὲ γὰρ οὐδὲ Δρύαντος υἱὸς κρατερὸς Λυκούργος> Διόνυσος, ὁ Διὸς καὶ Σεμέλης παῖς, ἐν Κυβέλοις τῆς Φρυγίας ὑπὸ τῆς Ῥέας τυχῶν καθαρμῶν, καὶ διαθεῖς τὰς τελετὰς, καὶ λαβὼν παρὰ τῆς θεᾶς τὴν διασκευὴν, ἀνὰ πᾶσαν ἐφέρετο τὴν γῆν, χορειῶν τε καὶ τιμῶν ἐτύγχανε, προηγουμένων τῶν ἀνθρώπων. Παραγενόμενον δὲ αὐτὸν εἰς τὴν Θράκην, Λυκούργος ὁ Δρύαντος, λυπήσας Ἥρας μίσει, μῦλοι ἀπελαύνει τῆς γῆς καὶ καθάπτεται αὐτῶν τῶν τοῦτου τιτηνῶν. ἐτύγχανον γὰρ αὐτῶ συνοργιάζουσαι. Θεηλάτῳ δ' ἐπελαυνόμενος μάστιγι, τὸν θεὸν ἔσπευδε τιμωρήσασθαι. Ὁ δὲ ὑπὸ δέους εἰς τὴν θάλασσαν καταδύνει, καὶ ὑπὸ Θέτιδος καὶ Εὐρυνόμης ὑπολαμβάνεται. Ὁ οὖν Λυκούργος οὐκ ἄμισθι δυσσεβήσας, ἔδωκε τὴν ἐξ ἀνθρώπων δίκην. **ἄφηρέθη γὰρ πρὸς τοῦ Διὸς τοὺς ὀφθαλμούς.** Τῆς ἱστορίας πολλοὶ ἐμνήσθησαν, προηγουμένως δὲ ὁ **τὴν Εὐρωπαϊαν** πεποηκῶς **Εὐμηλος.**

³² Il testo qui riportato riflette quello stabilito da Papatthomopoulos 2010.

pensando di recidere un tralcio di vite, questi uccise il figlio Driante, colpendolo con un'ascia; e dopo averlo fatto a brandelli, rinsavì. [...] Gli Edoni [...] lo trascinarono sul monte Pangeo e lo incatenarono; lì, per volere di Dioniso, dei cavalli lo dilaniarono e morì.

Ora: i frammenti superstiti della *Licurgia*, e in particolare degli *Edoni* (il primo dramma), non consentono di trarre conclusioni sicure sull'intelaiatura performativa della tetralogia, né tantomeno sulla distribuzione della materia narrativa nell'arco delle singole tragedie. Non sembra però casuale che tanto l'ἔκφρασις sofoclea quanto la versione del mito recensita dallo Ps.-Apollodoro (che per molti versi somiglia ad una vera e propria ὑπόθεσις tragica)³³ esibiscano un'aderenza così marcata sul piano narrativo: una circostanza che quanto meno suggerisce la possibile derivazione delle due fonti da un comune modello compositivo, uno che portasse sulla scena attica l'insana brutalità, l'*ira* di Licurgo e la terribile punizione architettata da Dioniso ai suoi danni. Quale poteva essere questo potente archetipo letterario, se non quello partorito da Eschilo nella sua *Licurgia*?

Se scegliamo di prestar fede all'opinione invalsa in larga parte della critica, i fatti appena esposti dovrebbero essere confinati nel perimetro performativo degli *Edoni*³⁴; la seconda tragedia, le *Bassaridi*, esibisce invece contorni, se possibile, ancora più indistinti. Sopravvivono soltanto quattro frammenti (fr. 23-25 R., *TrGF* III 139-40), dai quali si deduce ben poco della trama della *pièce* o del suo scheletro drammaturgico. La gran parte delle ipotesi dei commentatori si fonda, pertanto, sull'analisi della problematica testimonianza di [Eratosth.] *Cat.* 24 (pp. 73-76 Pàmias I Massana, Zucker) in cui, nella trattazione relativa alla costellazione della Lira, l'autore rievoca (con finalità eziologiche) la vicenda del mitico cantore Orfeo, in un primo momento (forse?) adepto del culto dionisiaco, poi colpevole 'apostata' del dio in favore di Apollo Helios:

Διὰ δὲ τὴν γυναῖκα εἰς Ἄιδου καταβάς καὶ ἰδὼν τὰ ἐκεῖ οἷα ἦν τὸν μὲν Διόνυσον οὐκέτι ἐτίμα, ὑφ' οὗ ἦν δεδοξασμένος, τὸν δὲ Ἥλιον μέγιστον τῶν θεῶν ἐνόμισεν, ὃν καὶ Ἀπόλλωνα προσηγόρευσεν· ἐπεχειρόμενός τε τὴν νύκτα κατὰ τὴν ἑωθινήν ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ καλούμενον Πάγγαιον <ἀνίων> προσέμενε τὰς

³³ West 1990b, p. 27: «the captivity and miraculous release of the Bacchantes, the madness which descends on the king, and his slaughter of his son, are pre-eminently tragic motifs».

³⁴ La questione è ampiamente dibattuta e sarebbe impossibile affrontarla analiticamente in questa sede; si sappia solo che la *scholarship* eschilea è divisa fra quanti reputano il resoconto di Ps.-Apollodoro (arrivo di Dioniso in Tracia, persecuzione da parte di Licurgo, vendetta del dio, prigionia e uccisione del re Tracia sulle cime del Pangeo) materia narrativa sufficiente per l'intera trilogia tragica, e quanti invece reputano questo un segmento della storia limitato al perimetro performativo del primo dramma della tetralogia (gli *Edoni*). Vd. Welcker 1826, pp. 103-122; Hermann 1831, pp. 4-5; Bothe 1844, pp. 28; Deichgräber 1939, pp. 231-244; Murray 1940, p. 155; Pohlenz 1961, I, p. 71; Mette 1963, p. 138; West 1990b, p. 27; Lucas De Dios 2008, p. 300.

ἀνατολάς, ἵνα ἴδῃ <τὸν Ἥλιον> πρῶτον· ὅθεν ὁ Διόνυσος ὀργισθεὶς αὐτῷ ἔπεμψε τὰς Βασσαρίδας, ὡς φησὶν Αἰσχύλος ὁ τῶν τραγωδιῶν ποιητής· αἱ δὲ ἰδέσπασαν αὐτὸν καὶ τὰ μέλη ἔρριψαν χωρὶς ἕκαστον [...].

*Quando poi [scil. Orfeo] scese nell' Ade per recuperare la sua sposa e vide ciò che accadeva laggiù, non venerò più Dioniso, che pure lo aveva insignito della fama, ma stimò come sommo fra tutti gli dèi Helios, che egli chiamò anche Apollo. Svegliatosi dunque nel cuore della notte, poco prima dell'alba, risalì il monte chiamato Pangeo e lì attese il sorgere del sole, per poter vedere Helios come prima cosa. Allora **Dioniso, adirato con lui**, mandò le Bassaridi, **come dice il poeta tragico Eschilo**, che lo fecero a brandelli e ne dispersero le membra dilaniate, una lontana dall'altra [...].*

Il passo in analisi è tuttora croce e delizia dell'ecdotica eschilea: la sua trama narrativa è frutto della contaminazione di uno spettro di fonti non sempre nitidamente distinguibili, e la sua *constitutio* è gravata, oltre che da difficoltà interne riscontrate dagli editori in fase di *recensio*, dal sospetto che, in alcuni manoscritti, il testo sia inquinato da interpolazioni (qui segnalate in corsivo) che alterano il significato complessivo del passo³⁵. Ciò che tuttavia interessa in

³⁵ Il problema degli *excerpta auctiora* superstiti in un ramo della paradosi medievale pseudo-eratostenica emerse nel 1897, quando Alessandro Olivieri pubblicò per la Bibliotheca Teubneriana la sua edizione dei *Catasterismi*, fondandone la *constitutio textus* su un manoscritto marciano di età umanistico-rinascimentale sino ad allora negletto dagli editori in fase di *recensio*, il Marc. gr. 444 (R, saec. XV), che conteneva una redazione *diversa* rispetto a quella preservata negli altri codici (dallo stemma accluso nella *praefatio* dell'edizione Olivieri si apprezza bene quanto R, nonostante discenda *recta via* dal medesimo archetipo degli altri codici superstiti, incarni un ramo indipendente della tradizione manoscritta). Successivamente, l'esistenza di una differente redazione dei *Catasterismi* non passò inosservata: I. M. Linforth (1931, 13, n. 4) citava, in nota ad un suo contributo 'orfico' del 1931, i segmenti di testo che R aveva in più rispetto alla *recensio* epitomata, ma senza alcun tipo di commento; H. J. Mette (1959, p. 29), che pure è il primo editore eschileo a citare i *Catasterismi* secondo la siglatura dell'edizione Olivieri, recensendo i testimoni relativi alle *Bassaridi* interpola file di punti in corrispondenza degli *excerpta* che R aveva in esubero rispetto al resto della paradosi medievale (segno che li aveva letti, ma non li reputava rilevanti); il primo ad attribuirne valore e ad integrarli *in textu* nella collazione delle fonti afferenti al secondo dramma della *Licurgia* fu Radt (*TrGF* III 138-39), che affiancava alla versione greca pseudo-eratostenica il testo critico di tutte le altre fonti parallele latine che da quella medesima *recensio* erano derivate (Σ^{AP} German. p. 84, 6 Breysig = 140c 1 Robert; Σ^{SV} German. 151, 9 Breysig; Arat. Lat. p. 231a 14 Maass; Hygin. *Astron.* II 7, pp. 31-32 Virè). L'edizione Olivieri, tuttavia, non costituì l'approdo finale dell'ecdotica pseudo-eratostenica. Nel 1899 apparve infatti una nuova edizione dei *Catasterismi*, per le cure di A. Rehm, che editava gli *excerpta auctiora* dall'antigrafo di R, il Vaticano T (Vat. gr. 1087, saec. XIV), con un ottimo apparato e una *praefatio* che indagava nel dettaglio le relazioni stemmatiche di quel ramo della tradizione manoscritta pseudo-eratostenica con le altre fonti latine, concludendo che quegli *excerpta* non erano arbitrarie interpolazioni penetrate nel testo in anelli recenziatori della tradizione, quanto piuttosto testo genuino (d'archetipo), per qualche ragione omissso nei manoscritti della *vulgata*. Sulla stessa linea interpretativa si pone anche West (1990b, p. 34), strenuo assertore dell'autenticità degli *excerpta*, soprattutto alla luce dei loro riverberi tematici sulla ricostruzione della trama delle *Bassaridi*. La

questa sede è il ruolo cruciale svolto da questa testimonianza nella ricostruzione della trama delle *Bassaridi*, specialmente in relazione a quello che sembra un elemento saliente nel tessuto performativo del dramma: l'ira di Dioniso per l'apostasia di Orfeo – ovvero, se parlare di apostasia è oggettivamente un azzardo sul piano ecdotico ed interpretativo (vd. *infra*, n. 35), quantomeno per un più generico, ma egualmente colpevole rifiuto del culto dionisiaco da parte del cantore trace. Sebbene, infatti, l'esiguità dei frammenti superstiti non permetta inferenze sicure sul disegno globale della trama, lo stilema ὡς φησιν Αἰσχύλος indurrebbe a credere che le *Bassaridi* fossero incentrate sul rigetto, da parte di Orfeo, della religio bacchica, sulla sua (neonata?) venerazione per Apollo Helios, e sul terribile castigo che Dioniso gli riservò dopo averlo scoperto. Un riflesso testuale drammaturgicamente potente dell'ira rovinosa del dio si può forse rintracciare in uno dei frammenti superstiti del dramma, il fr. 23 R. (qui di seguito riportato, con un lieve ritocco rispetto al testo stabilito da Radt, di cui dò conto nella stringa di apparato immediatamente seguente):

ὁ ταῦρος δ' ἔοικεν κυρίζειν· τίν' ἄκραν (?)

φθάσαντος δ' ἐπ' ἔργοις προπηδήσεται νιν (?)

1 ἄρχαν Hephaest. codd., def. Radt : ἄκραν fort. recte Sommerstein 2008, 20 (duce Kan-nicht 1957, 287¹)

Il toro sembra in procinto di attaccare con le corna: quale cima (?)

Anticipando i suoi movimenti, balzerà su di lui per primo (?)

Il frammento è trådito da Hephaest. *Enchir.* 13.8 (p. 43, 1 Consbruch) ed è costituito da due tetrametri bacchiaci, in apparente responsione strofica. Tralascio in questa sede il groviglio di problemi ecdotici che interessano il testo del frammento³⁶, ma ritengo opportuno segnalare quantomeno una congettura

linea attualmente dominante nell'ecdotica pseudo-eratostenica, soprattutto a seguito del riesame autoptico della tradizione manoscritta effettuato da J. Pàmias I Massana e A. Zucker (2013, pp. LXXVI-CXXII), è tuttavia quella di considerare gli *excerpta auctiora* testo interpolato, ancorché antico (venivano così sanate le numerose aporie che, avallando la genuinità degli *excerpta*, emergevano nella ricostruzione del dramma eschileo); resta però indubbio che tracciare un profilo nitido della storia del testo è una sfida ardua, soprattutto a fronte di una paradosi medievale così magmatica e di interferenze così frequenti tra le fonti parallele. Per una ricognizione delle tappe salenti della questione, vd. Olivieri 1897; Maass 1898; Rehm 1899; Linforth 1931; West 1990b, p. 34; Di Marco 1993, pp. 121-124; Pàmias I Massana, Zucker 2013 (*l.c.*).

³⁶ Vd. Dindorf 1869, p. 101; Herwerden 1878-1879, p. 160; Nauck *TGF* 10; Wecklein 1885-1893, p.

formulata da R. Kannicht (1957), poi ripresa ed ulteriormente sviluppata da A. Sommerstein (2008, p. 20), che propone di combinare il primo tetrametro bacchiaco con un frammento tragico adespoto (fr. 144 Kn.-Sn.) conservato in Dion. Hal. *comp.* 17 (III 124-125 Aujac, Lebel \approx VI 2, 72-73 Usener, Radermacher), il cui dettato sembra integrarsi perfettamente per senso, metro e tessuto linguistico col verso eschileo preservato da Efestione. Il testo risultante (che cito dall'edizione di Sommerstein)³⁷ è il seguente:

F 23 Somm. (= 23.1 R. + *trag. adesp.* 144 Kn.-Sn.)

ὁ ταῦρος δ' ἔοικεν κυρίζειν· τίς' ἄκραν,
τίς' ἄκταν, τίς' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;

Il toro sembra in procinto di attaccare con le corna: su quale cima,
su quale riva, in quale selva potrei fuggire? Dove mai potrei andare?

Per quanto allettante possa apparire, porre a testo una congettura simile (non suffragata da alcun dato tradizionale) è, a mio giudizio, operazione azzardata sul piano del metodo³⁸; Radt, più prudentemente, sceglie di stampare solo i

488; Haupt 1896, p. 143; Wilamowitz 1921, p. 335; Smyth 1926, vol. II, p. 387; Deichgräber 1939, p. 266; von Blumenthal 1942, p. 108; Kannicht 1957, pp. 285-291; Mette 1959, p. 31; Page *PMG* 542; Mette 1963, p. 139; Palumbo 1966, pp. 409-413; Kannicht, Snell *TrGF* II 56; Radt *TrGF* III 139-140; West 1990b, pp. 43-44; Lucas De Dios 2008, pp. 229-231; Sommerstein 2008, p. 20.

³⁷ Il testo proposto da Kannicht (1957, p. 287), da cui quello di Sommerstein è sostanzialmente derivato, constava invece di un eptametro bacchiaco così costituito: ὁ ταῦρος δ' ἔοικεν κυρίζειν· τίς' ἄκταν, / τίς' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;.

³⁸ La 'prodezza' ecdotica di Sommerstein nella costituzione del testo del frammento consta di un duplice intervento: la già citata aggregazione del primo tetrametro bacchiaco trådito da Efestione con *trag. adesp.* fr. 144 Kn.-Sn. (vd. *supra*, F 23 Somm.) e la combinazione del secondo verso superstite in Efestione con un frammento eschileo *incertae fabulae* (341 R. ὁ κισσεὺς Ἀπόλλων, ὁ βακχεύμεντις) trådito da Macrobio, *Sat.* 1.18.6 (I 101, 19 Willis), ascritto alternativamente ora alle *Bassaridi* ora ai *Giovinetti* (cf. Radt *TrGF* III F 341, app. *ad loc.*), che testimonierebbe, se non proprio una netta identificazione tra Apollo e Dioniso (Macrobi. *l.c.*: *Apollinem Liberumque unum eundem deum esse significans*), quanto meno un singolare scambio di attributi tra le due divinità. Il testo risultante nell'edizione di Sommerstein è dunque il seguente: F 23a (= 23.2 R. + *inc. fab.* 341 R.) φθάσαντος δ' ἐπ' ἔργους προσηδήσεται ἴνιν† / ὁ κισσεὺς ἀπόλλων, ὁ βακχεύς, ὁ μάντις. Questo assetto ecdotico, avanzato in prima istanza da West (1990b, pp. 43-46) e riproposto *sic et simpliciter* nell'edizione di Sommerstein, è forse un azzardo ancor più avventato di quello di Kannicht. Prescindendo dal fatto che la scelta di porre *in textu* la combinazione costituita dal primo tetrametro efestioneo e dal verso adespoto trådito da Dionigi di Alicarnasso, quantunque allettante, è un'operazione ecdotica già di per sé discutibile (non disponendo di elementi oggettivi a conforto di un simile assetto), il vero arbitrio che riscontro nella configurazione editoriale di Sommerstein (che ricalca una scia interpretativa già tracciata da West) è quello di 'spezzare' in due frammenti distinti (F 23 e F 23a) due versi eschilei che, benché privi di qualsiasi legame sintattico, sono tråditi unitariamente dal medesimo testimonio (Efestione). La scarsa assuefazione dei due studiosi al *textus receptus* è evidente anche nel fatto che il secondo tetrametro (esegeticamente, forse, ancor più ostico del primo) venga editato da Sommerstein come frammento autonomo, in combinazione con un altro tetrametro (fr. 341 R.) di sicura paternità eschilea, ma *incertae fabulae*;

due tetrametri tràditi da Efestione, limitandosi a segnalare in apparato (favorevolmente)³⁹ l'intervento di 'chirurgia ecdotica' operato da Kannicht. Quale che fosse l'originaria configurazione del testo, questi versi aprono comunque uno squarcio nella tenebra del dramma eschileo, restituendo i brandelli di quella che doveva essere una scena potentissima, in cui la *persona loquens* (Orfeo, prestando fede all'opinione prevalente nella critica), in metro lirico, esprimeva terrore e angoscia perché in procinto di essere aggredito da quello che egli crede essere un toro (una delle più consuete metamorfosi di Dioniso)⁴⁰. Questa scena, se l'in-

un verso bacchiaco per il quale, quand'anche ne fosse dimostrata l'ascrizione alle *Bassaridi*, non sussisterebbe alcun elemento oggettivo, filologicamente solido, che lasci anche solo *azzardare* una sua possibile collocazione nell'intelaiatura compositiva del dramma – figurarsi integrarlo dopo il tetrametro efestioneo, che ha sì un verbo alla terza persona singolare (προπηθήσεται), ma il cui soggetto potrebbe non necessariamente essere il κισσεὺς Ἀπόλλων menzionato da Macrobio. A ciò si aggiunga che West e Sommerstein intendono l'ἈΠΟΛΛΩΝ della paradossi macrobiana non come teonimo, ma come participio del verbo ἀπόλλυμι («distruggere»), connettendolo linguisticamente con Dioniso, che diverrebbe così l'unico soggetto del verso, un «ivy-crowned destroyer»: il tutto in deroga al dato tradizionale che m o t i v a la citazione del frammento da parte di Macrobio, ossia l'intersezione identitaria tra Dioniso e Apollo (*Apollinem Liberumque unum eundemque deum esse significans*), un'osmosi culturale completamente oscurata dalla ricostruzione ecdotica ed esetica dei due studiosi. A. Nauck (*TGF* 10, app. *ad loc.*) definiva questo frammento un «locus obscurissimus»: accanirsi nel tentativo di rischiararlo può facilmente tramutarsi – io credo – in una gratuita violenza al testo. Illuminante, in tal senso, la linea di metodo enunciata da Garvie 2001, p. 1: «we can all name critics who emended a text simply because they were clever enough to think of what seemed to them to be an improvement. In a very few cases these improvements may really be improvements, and Aeschylus, if he has access to modern editions of his plays in the Isles of the Bleasts, may well be regretting that he did not think of them himself».

³⁹ Radt *TrGF* III 139 (ad F 23): «[...] Kannicht, adesp. fr. 144 N.² (= 144 Kn.-Sn.) cum hoc fr. *sagaciter* (corsivo mio) coniungens».

⁴⁰ L'identificazione di Dioniso come 'dio taurino' è un elemento ancestrale e pervicacemente radicato nella religione ellenica. Cumont (1933, p. 38) rilevava come il dio venisse associato a questa figura bestiale già in una fase primitiva e 'agreste' del suo culto, in cui era fatto coincidere con il bue che governava e disciplinava la mandria – ivi l'attribuzione di epiteti quali ἡγεμών e ὀβοῦς ὁ ἦρωος (cf. e.g. un'iscrizione di Egina in *CIG* 1688 = *JG* II 545 = Michel, 702, l. 32 τοῦ βοῦς τιμὰ τοῦ ἦρωος ἑκατὸν στρατήρες Αἰγινάσιοι); un'ulteriore attestazione di tale *habitus* culturale è rintracciata da Boeckh (*ap. Cumont* 1933, *l.c.*) nello stilema senofonteo di *Hell.* 6.4.29 τὸν βοῦν ἡγεμόνα, nell'ambito di un *excursus* sulla politica interna della Tessaglia tra il 371 e il 358 a.C. L'intersezione 'ontologica' tra il dio e il toro, come pure la sua venerabilità nella prassi liturgica antica, parrebbe confermata anche da un frammento di inno cletico preservato da Plutarco e cantato dalle donne dell'Elide, terra particolarmente legata al culto dionisiaco (*Quaes. Graecae* 36, 299B Διὰ τί τὸν Διόνυσον αἱ τῶν Ἡλείων γυναῖκες ὑμνοῦσαι παρακαλοῦσι βοέῳ ποδὶ παραγίνεσθαι πρὸς αὐτάς; ἔχει δ' οὕτως ὁ ὕμνος [*Carmina Popularia* fr. 25 Page, *PMG* 462] ἐλθεῖν ἦρω Διόνυσε / Ἀλείων ἐς ναὸν / ἀγνὸν σὺν Χαρίτεσσιν / ἐς ναὸν / τῷ βοέῳ ποδὶ δῶν, / ἄξιε ταῦρε, / ἄξιε ταῦρε). Alcuni dei suoi discepoli erano definiti βοόκολοι, e ad Argo era venerato come βουγενής, qualifica perfettamente allineata alla vasta gamma di epiteti che lo associano al toro nella tradizione letteraria: δίκερως, ταυρωπός, ταυρωμέτωπος, κερασφόρος. Alcune fonti riportano persino che alcuni popoli erigevano per lui statue in forma di toro (Athen. 6.476 A; Plut. *Is. et Os.* 35, 364 E διὸ καὶ ταυρόμορφα Διονύσου ποιοῦσιν ἀγάλματα πολλοὶ τῶν Ἑλλήνων). Ben si spiega, dunque, la ragione per cui, spesso, la vittima prescelta dagli accoliti del dio in preda al delirio derivante dall'ἔκστασις bacchica era proprio il toro: essi erano intimamente convinti che,

interpretazione proposta è corretta, dovette probabilmente costituire il modello emulato da Euripide in *Ba.* 918-922:

Πε. καὶ μὴν ὄραν μοι δύο μὲν ἡλίους δοκῶ,
 δισσὰς δὲ Θήβας καὶ πόλισμ' ἐπτάστομον·
 καὶ ταῦρος ἡμῖν πρόσθεν ἡγεῖσθαι **δοκεῖς** 920
 καὶ σῶι **κέρατα** κρατὶ προσπεφυκέναι.
 ἀλλ' ἢ ποτ' ἦσθα θήρ; **τεταύρωσαι** γὰρ οὔν.

Pe. Eppure, credo di vedere due soli, e una doppia Tebe, e doppia la cittadella dalle sette bocche, e tu **sembri** a me un **toro** che davanti faccia da guida, e che sulla testa ti siano spuntate le **corna**. Eri tu dunque di natura ferina? Ma no: è ora che sei diventato un **toro**.⁴¹

In questa scena⁴², il dio prende le sembianze di un toro di fronte ad un allucinato, delirante Penteo che, al pari dell'Orfeo eschileo delle *Bassaridi*, avrebbe pagato con la vita lo sprezzo blasfemo esibito nei confronti di Dioniso: una

lacerando e divorando le carni di una bestia ontologicamente sovrapponibile a Dioniso, sarebbe fluita in loro la sua energia vitale, partecipando così al mistero della sua divinità; a conforto di ciò, cf. Ar. *Ra.* 357 μηδὲ Κρατίνου τοῦ ταυροφάγου γλώττης Βακχεῖ' ἐτελέσθη + Σ^{vet} Ar. *Ra.* 357 a-h, p. 59 Chantry, in cui Cratino viene definito da Aristofane 'divoratore di tori', con la trasposizione parodica di un epiteto tradizionalmente attribuito a Dioniso (cf. e.g. Soph. fr. 668 R.², TrGF IV 472, teste Σ^{RVE@Barb(Ald)} Ar. *Ra.* 357b εἴρηται δὲ παρὰ τὸ Σοφοκλέους ἐκ Τυροῦς "Διονύσου τοῦ ταυροφάγου"). Inoltre, uno degli epiteti formulari dell'onomastica dionisiaca, Βρόμιος (da βρέμω, «fremo», «muggisco»), associato da Jeanmaire 1939, p. 61 «al tremito, certamente accompagnato da rantoli e sordi ruggiti, indicante lo stato di *trance* che la presenza del dio induce nei suoi fedeli», va posto in relazione anche con l'ipostasi taurina del dio, con il quale i fedeli si immedesimano nel corso del rituale. Un limpido riflesso testuale di questo legame si può scorgere proprio in un frammento degli *Edoni*, che preserva una scena di musica dionisiaca (plausibilmente ascrivibile alla parodo del dramma) in cui il coro, in metro lirico, descrive minuziosamente il fragore prodotto dagli strumenti adoperati dal corteggio dionisiaco: Aesch. fr. 57, 2-11 R. ὁ μὲν ἐν χερσὶν / βόμβυκας ἔχων, τόννου κάματον, / δακτυλόδικτον πίμπλησι μέλος, / μανίας ἐπαγωγὸν ὀμοκλάν, / ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβεῖ / ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει· **ταυρόφοθογγοὶ** δ' ὑπομκῶνται / ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μίμοι, / ἡχῶ θυμπάνου δ', ὥσθ' ὑπογαίου / βροντῆς, φέρεται βαρυταρβῆς, «uno tiene tra le mani il flauto, costruito al tornio, e lo riempie d'un suono prodotto dalle agili dita, e conduce alla follia; l'altro batte con cembali bronzei: risuono alto un canto, terribili mimi con voce di toro muggiscono da un luogo segreto, l'eco del timpano come se fosse un tuono sotterraneo, si effonde e incute paura»; per la traduzione del frammento eschileo e per un'approfondita analisi dell'epiteto Βρόμιος, cf. Guidorizzi 2020, pp. 150-151 [ad Eur. *Ba.* 65].

⁴¹ La traduzione è quella a cura di Di Benedetto 2013.

⁴² Vd. Dodds 1990, p. 193 *ad loc.*: «the dragging rhythm of the last line, due to the strong pause at the end of the third foot, suggests the King's slow bewildered utterance [...]. Apparently he still sees the Stranger at his side in his wonted shape, but sees also another figure, the Stranger's exact double save for its horns, which beckons him onward. [...] The vision is no drunken fancy, but a sinister epiphany of the god in his bestial incarnation, comparable with the visions of medieval Satanists who saw their Master with the horns of a goat». La sovrapposizione ontologica Dionisotoro affiora, peraltro, pochi versi più avanti, nell'intermezzo corale immediatamente antecedente l'arrivo in scena di Agave, che impugna un tirso in cima al quale sta conficcato il capo mozzo di Penteo (Eur. *Ba.* 1159 ταῦρον προηγητήρα συμφορᾶς ἔχων); vd. Guidorizzi 2020, p. 259 *ad loc.*

figura che la tradizione letteraria greca ha dipinto coi tratti struggenti e ‘lirici’ di un *outcast*; un dio errabondo, negletto, la cui iniziale emarginazione dai perimetri del culto diventa alimento di un’ira efferata, irrisarcibile – un’ira che solo il sangue è capace di placare.

Bibliografia.

- Adler 1928-1938 = *Suidae Lexicon*, edidit A. Adler (5 voll.), Leipzig 1928-1938.
- Arata 2004 = L. Arata, “Aeschylus 6”, in G. Bastianini, M. Haslam, H. Maehler, F. Montanari, C. Römer (edd.), adiuvante M. Stroppa, *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris reperta (CLGP)*, I, 1, 1, München-Leipzig 2004, pp. 57-58.
- Aujac, Lebel 1981 = *Denys d’Halicarnasse. Opuscules rhétoriques* (tome III), *La composition stylistique*, texte établi et traduit par G. Aujac et M. Lebel, Paris 1981.
- Austin, Olson 2004 = *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, edited with introduction and commentary by C. Austin and S. D. Olson, Oxford 2004.
- Bednarek 2021 = B. Bednarek, *The Myth of Lycurgus in Aeschylus, Naevius, and Beyond*, Leiden, Boston 2021.
- Bernabé 1996 = *Poetarum epicorum Graecorum testimonia et fragmenta*. Pars I, edidit A. Bernabé, Stuttgart, Leipzig 1996².
- von Blumenthal 1942 = A. von Blumenthal, “Beobachtungen zu griechischen Texten: IV,4: Zur Lykurgeia des Aischylos”, *Hermes* 77, 1942, pp. 106-110.
- Bonanno 1972 = M. G. Bonanno, *Studi su Cratete comico*, Padova 1972.
- Bothe 1844 = *Aeschyli dramatum fragmenta*, recensuit et adnotatione instruxit F. H. Bothe, vol. I (*Poetarum sceniorum Graecorum quorum integra opera supersunt fragmenta*), Leipzig 1844² (1805¹).
- Böttiger 1850 = K. Böttiger, “Über die Backenriemen der alten Flötenspieler”, *AttMI* 2, 1796, pp. 356-360 = *Kleine Schriften archäol. U. antiquar.* Inhalts 1², Leipzig, 1850, pp. 51-55.
- Breysig 1899 = *Germanici Caesaris Aratea cum scholiis*, edidit A. Breysig, Berlin 1899².
- Chantraine 1968-1980 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque (DELG): histoire des mots*, Paris 1968-1980.
- Chantry 1999 = *Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, pars III, fasc. 1^a, edidit M. Chantry, Groningen 1999.
- Consbruch 1906 = *Hephaestionis Enchiridion*, cum commentariis veteribus edidit M. Consbruch; accedunt variae metricorum graecorum reliquiae, Leipzig 1906.
- Cumont 1933 = F. Cumont, “La Grande Inscription Bachique du Metropolitan Museum. II. Commentaire Religieux de l’Inscription”, *AJA* 37.2, 1933, pp.

- 232-263.
- De Falco 1923 = V. De Falco, *L'epicureo Demetrio Lacone*, Napoli 1923.
- Deichgräber 1939 = K. Deichgräber, "Die Lykurgie des Aischylos: Versuch einer Wiederherstellung der Dionysischen Tetralogie", in *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Fachgruppe I, Altertumswissenschaft*, N. F. 3.8, 1939, pp. 231-309.
- Di Benedetto 2004 = V. Di Benedetto, "Eschilo e Dioniso: postille", *Lexis* 22, 2004, pp. 37-42.
- Di Benedetto 2013 = *Euripide. Baccanti*, premessa, introduzione, traduzione, costituzione del testo originale e commento a cura di V. Di Benedetto (appendice metrica a cura di E. Cerbo), Milano 2013.
- Diggle 1981-1994 = *Euripidis fabulae*, edidit J. Diggle (3 voll.), Oxford 1981-1994.
- Dindorf 1869 = *Poetarum scaenicorum Graecorum Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis fabulae superstites et perditarum fragmenta*, ex recensione et cum prolegomenis G. Dindorfii, Leipzig 1869⁵ (ed. quinta correctior).
- Di Marco 1993 = M. Di Marco, "Dioniso e Orfeo nelle *Bassaridi* di Eschilo", in A. Masaracchia (ed.), *Orfeo e l'orfismo: atti del seminario nazionale (Roma - Perugia 1985-1991)*, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 4, 1993, pp. 101-153.
- Dodds 1960 = *Euripides. Bacchae*, edited with introduction and commentary by E. R. Dodds, Oxford 1960² (1944¹).
- Erbse 1969-1988 = *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (scholia vetera)*, recensuit H. Erbse (7 voll.), Berlin 1969-1988.
- Farmer 2017 = M. C. Farmer, *Tragedy on the Comic Stage*, New York 2017.
- Ferrari 2018 = *Omero. Iliade*, traduzione e commento a cura di F. Ferrari, Milano 2018.
- Fritzsche 1838 = *Aristophanis Thesmophoriazusae*, emendavit et interpretatus est F. V. Fritzsche, Leipzig 1838.
- Garvie 2001 = A. F. Garvie, "Aeschylus: When to Emend and When not to Emend", *Lexis* 19, 2001, pp. 1-14.
- Gigli Piccardi 2003 = *Nonno di Panopoli. Dionisiache*, introduzione, traduzione e commento a cura di D. Gigli Piccardi, Milano 2003.
- Guidorizzi 2020 = *Euripide. Baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, Milano 2020.
- Haupt 1896 = M. Haupt, *Commentationes archaeologicae in Aeschylum*, Halle 1896.
- Hermann 1831 = G. Hermann, *De Aeschyli Lycurgia dissertatio*, Leipzig 1831 (= *Opusc.* V 3-30).
- van Herwerden 1878-1879 = N. van Herwerden, "Emendationes Aeschyleae", *Philologus* Suppl. 10, 1878-1879, pp. 119-163.
- Horsfall 2006 = N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 3: a Commentary*, Leiden, Boston 2006.
- Hunter 1983 = *Eubulus: the Fragments*, edited with a commentary by R. L.

- Hunter, Cambridge 1983.
- Jeanmaire 1939 = H. Jeanmaire, *Couroi et courètes: essai sur l'éducation Spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille 1939.
- Jebb 1900 = *Sophocles. The plays and the fragments*, III: *Antigone*, with critical notes, commentary, and translation in English prose by Sir R. Jebb, Cambridge, 1900³.
- Kamerbeek 1978 = *The Plays of Sophocles. Commentaries*, III: *The Antigone*, edited by J. C. Kamerbeek, Leiden 1978.
- Kannicht 1957 = R. Kannicht, "Zu Aesch. fr. 23 und Trag. Adesp. fr. 144 N.²", *Hermes* 85, 1957, pp. 285-291.
- Kannicht, Snell 1981 = R. Kannicht, B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF - vol. 2), *Fragmenta adespota, testimonia volumini 1 addenda, indices ad volumina 1 et 2*, Göttingen 1981.
- Kassel, Austin 1983 = R. Kassel, C. Austin, *Poetae Comici Graeci (PCG)*, IV: *Aristophan - Crobylus*, Berlin, New York 1983.
- Kirk 1990 = G. S. Kirk, *The Iliad: a Commentary*, II: *Books 5-8*, Cambridge, 1990.
- Leaf 1900-1902 = *The Iliad*, edited with apparatus criticus, prolegomena, notes and appendices by W. Leaf (2 voll.), London 1900-1902².
- van Leuween 1904 = *Aristophanis Thesmophoriazusae, cum prolegomenis et commentariis* edidit J. van Leuween, Leiden 1904.
- Libran Moreno 2002 = M. Libran-Moreno, "La σκηνή en los fragmentos trágicos anteriores a la Orestía", *Myrtia* 17, 2002, pp. 57-85.
- Linforth 1931 = I. M. Linforth, "Two notes on the legend of Orpheus", *Transactions of the American Philological Association* 62, 1931, pp. 5-17.
- Lloyd-Jones, Wilson 1990 = *Sophoclis fabulae, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt* H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson, Oxford 1990.
- Lobel, Roberts, Wegener 1941 = E. Lobel, C. H. Roberts, E. P. Wegener, *The Oxyrhynchus Papyri. Part XVIII* (edited with translation and notes), London 1941.
- Lobel, Wegener, Roberts 1952 = E. Lobel, E. P. Wegener, C. H. Roberts, *The Oxyrhynchus Papyri. Part XX* (edited with translation and notes), London 1952.
- Lucas De Dios 2008 = *Esquilo. Fragmentos, testimonios*, introducciones, traducción y notas de J. M. Lucas De Dios, Madrid 2008.
- Maass 1898 = *Commentariorum in Aratum reliquiae*, collegit, recensuit, prolegomenis indicibusque instruxit E. Maass, Berlin 1898.
- Mastromarco, Totaro 2006 = G. Mastromarco, P. Totaro (a cura di), *Aristofane. Commedie*, II, Torino 2006.
- Mette 1959 = H. J. Mette, *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959.

- Mette 1963 = H. J. Mette, *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963.
- Murray 1940 = G. Murray, *Aeschylus: the Creator of Tragedy*, Oxford 1940.
- Nauck 1889 = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TGF), Leipzig 1889² (1856¹); supplementum continens nova fragmenta Euripidea et adespota apud scriptores veteres reperta adiecit B. Snell, Hildesheim 1964.
- Olivieri 1897 = *Pseudo-Eratosthenis Catasterismi*, recensuit A. Olivieri (*Mythographi Graeci*, III.1), Leipzig 1897.
- Oswiecimski 1964 = S. Oświecimski, "Quo tempore Aeschyli Lycurgia primum acta sit", *Eos* 54, 1964, pp. 33-43.
- Page 1962 = *Poetae Melici Graeci* (PMG): *Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias, carmina popularia et convivalia quaeque adespota feruntur*, edidit D. L. Page, Oxford 1962.
- Palumbo 1966 = B. M. Palumbo Stracca, "Eschilo, fr. 23 N².", *Rivista di Filologia e Istruzione Classica* 94, 1966, pp. 407-413.
- Pàmias i Massana, Zucker 2013 = *Ératosthène de Cyrène. Catastérismes*, édition critique par J. Pàmias i Massana; traduction par A. Zucker; introduction et notes par J. Pàmias i Massana et A. Zucker, Paris 2013.
- Papageorgius 1888 = *Scholia in Sophoclis tragoedias vetera*, e codice Laurentiano denuo collato edidit et commentario critico instruxit indicesque adiecit P. N. Papageorgius, Leipzig 1888.
- Papathomopoulos 2010 = *Apollodori Bibliotheca*. Post Richardum Wagnerum recognita; edidit M. Papathomopoulos, Athenarum 2010.
- Paratore, Canali 1978-1983 = *Virgilio. Eneide*, testo critico e commento a cura di E. Paratore, trad. it. a cura di L. Canali (6 voll.), Milano 1978-1983.
- Pickard-Cambridge 1946 = A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens*, Oxford 1946.
- Pohlenz 1961 = M. Pohlenz, *Die Griechische Tragödie*, Göttingen 1956²; trad. it. a cura di M. Bellincioni (2 voll.), Brescia 1961.
- Radt 1985 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), III: *Aeschylus*, Göttingen 1985.
- Radt 1999 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), IV: *Sophocles* (F 730 a-g edidit R. Kannicht), Göttingen 1999² (1977¹).
- Rau 1967 = P. Rau, *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, *Zetemata* 45, München 1967.
- Regtuit 2007 = *Scholia in Aristophanis Thesmophoriazusas et Ecclesiazusas*. Pars III, fasc. 2/3, edidit R. F. Regtuit, Groningen 2007.
- Rehm 1899 = A. Rehm, *Eratosthenis Catasterismorum fragmenta Vaticana*, Ansbach 1899.
- Robert 1878 = *Eratosthenis Catasterismorum reliquiae*, recensuit C. Robert, accedunt prolegomena et epimetra tria, Berlin 1878.

- van de Sande-Bachuyzen 1877 = *De parodia in comoediis Aristophanis, locos ubi Aristophanes verbis epicorum, lyricorum, tragicorum utitur, collegit et illustravit* W. H. van de Sande-Bachuyzen, Utrecht 1877.
- Smyth 1926 = *Aeschylus, with an English translation by H. W. Smyth, II: Agamemnon, Libation-Bearers, Eumenides, Fragments*, London, New York 1926.
- Snell 1971 = B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), I: Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum*, Göttingen 1971.
- Sommerstein 2002 = A. H. Sommerstein, "The titles of Greek dramas", *Seminari Romani di cultura greca* 5, 2002, pp. 1-16 (ristampato con aggiornamenti in Sommerstein 2010a, pp. 11-29).
- Sommerstein 2008 = *Aeschylus. Fragments, III*, edited and translated by A. H. Sommerstein. Cambridge (Mass.), London 2008.
- Sommerstein 2010a = A. H. Sommerstein, *The Tangled Ways of Zeus and Other Studies in and around Greek Tragedy*, Oxford 2010.
- Sommerstein 2010b = A. H. Sommerstein, *Aeschylean Tragedy*, London 2010² (1996¹).
- Sommerstein 2010c = A. H. Sommerstein, "Notes on Aeschylean fragments", *Prometheus* 36.3, 2010, pp. 193-212.
- Sommerstein 2013 = A. H. Sommerstein, "Aeschylus' *Semele* and its Companion Plays", in G. Bastianini, A. Casanova (edd.), *I papiri di Eschilo e di Sofocle*, Firenze 2013, pp. 81-94.
- Susanetti 2012 = *Sofocle. Antigone*, introduzione, traduzione e commento a cura di D. Susanetti, Roma 2012.
- Taplin 1977 = O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus: the Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.
- van Thiel 2014 = *Scholia D in Iliadem*, proecdosis aucta et correctior secundum codices manu scriptos, edita ab H. van Thiel, Köln 2014.
- Totaro 2017 = P. Totaro, "Eschilo, *P.Oxy.* 2164, fr. 1, 16-17", in F. Conti Bizzarro, G. Massimilla, G. Matino (edd.), *Philoï logoi. Giornate di studio su Antico, Tardoantico e Bizantino dedicate a Ugo Criscuolo*, Napoli 2017, pp. 17-33.
- Tsagalis 2017 = C. Tsagalis, *Early Greek Epic Fragments, I*, Berlin 2017.
- Usener, Radermacher 1899-1929 = *Dionysii Halicarnasei opuscula*, ediderunt H. Usener et L. Radermacher (2 voll.), Leipzig 1899-1929.
- van der Valk 1971-1995 = *Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*, ad fidem codicis Laurentiani editi; curavit M. van der Valk (5 voll.), Leiden 1971-1995.
- Viré 1992 = *Hygini De Astronomia*, edidit G. Viré, Stuttgart-Leipzig 1992.
- Wecklein 1885-1893 = *Aeschyli fabulae, cum lectionibus et scholiis Medicei et*

- in Agamemnonem codicis Florentini ab Hieronimo Vitelli denuo collatis, edidit N. Wecklein, Berlin 1885-1893.
- Welcker 1826 = F. G. Welcker, *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschylische Trilogie, nebst einer Abhandlung über die Satyrspiel*, Frankfurt a.M. 1826.
- West 1990a = *Aeschyli tragoedia cum incerti poetae Prometheo*, edidit M. L. West, Stuttgart, Leipzig 1990.
- West 1990b = M. L. West, *Studies in Aeschylus*, Stuttgart 1990.
- West 1998-2000 = *Homeri Ilias*, recensuit et testimonia congressit M. L. West (2 voll.), Stuttgart 1998-2000.
- Wilamowitz 1914 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin 1914.
- Wilamowitz 1921 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.
- Wilamowitz 1929 = U. von Wilamowitz-Moellendorff, "Lesefrüchte 249-266", *Hermes* 64, 1929, pp. 458-490 (= KS IV 476-508).
- Xanthakis-Karamanos 2012 = G. Xanthakis-Karamanos, "The 'Dionysiac' Plays of Aeschylus and Euripides' *Bacchae*: reaffirming Traditional Cult in Late Fifth Century", in A. Markantonatos – B. Zimmermann (edd.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin-Boston 2012, pp. 323-342.

L'ira di Achille nei *Mirmidoni* di Eschilo

Daniela Immacolata Cagnazzo

Università degli Studi di Bari "A. Moro"

ABSTRACT: As Watkins (1977, p. 187) pointed out, μῆνις is not only *Iliad's incipit*, but also the first word of all European literature. However, if in the epic poem the anger of Achilles characterizes the plot and causes a furious revenge with the absence of the hero from the battlefield; in the *Myrmidons* of Aeschylus, the iliadic topic is filtered through the stylistic choice of character's silence. In a theater of the word, therefore, the silent becomes the expression of angry feeling. The aim of this paper is a reconstruction of the Achilles' character in *Myrmidons* from the surviving fragments (fr. 131-142 Radt). Aeschylus recast — as I will argue — the angry hero, who asserts his superiority and nobility thanks the silence technique.

1. Le connotazioni dell'ira di Achille nell'*Iliade*.

È significativo che il proemio dell'*Iliade* inizi con la parola μῆνις (cf. v. 1: Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος)¹, a evidenziare, sin da subito, il tema cardine della trama epica, in cui le vicende dell'ultimo anno della guerra iliadica sono condizionate dal sentimento iracondo di Achille, oltraggiato da Agamennone a causa della schiava Briseide. Del resto, cosa potrebbe spingere degli uomini a stringere d'assedio la città di Ilio, bramando di uccidersi a vicenda, se non un sentimento come l'ira? La caratterizzazione dei personaggi nel mondo epico dell'*Iliade*, dunque, sembra trascendere dal motivo della rabbia, che non qualifica soltanto gli eroi², ma anche gli dèi³. Dalla violazione della τμή, alla

¹ Vd. Watkins 1977, p. 187.

² Cf. e.g. Paride: 3.245, Deifobo: 13.517, Achille: 1.181.

³ Cf. e.g. Afrodite: 14.191, Apollo: 10.157, Zeus: 16.449.

colpa di ὕβρις, sino alla punizione divina, tutte le azioni sono guidate da questo sentimento⁴.

Nel solo I canto si contano 13 parole diverse per indicare lo stato d'ira: μῆνις, χόλος, κότος, χάομαι, ὀδύσσομαι, μένος, ἔχθος, μισέω, ἀλαστέω, σκύζομαι, ἄγαμαι, νέμεσις, χαλεπαίνω. Tra le varie forme presenti nell'intero poema, μῆνις non viene mai adoperata dai parlanti per indicare il proprio sentimento; e soltanto κότος, χόλος e ὄπις hanno lo stesso valore semantico, ponendosi strettamente in relazione con le nozioni di ὕβρις, δίκη, τιμή. Difatti, secondo Voegelin (1956, p. 89), il χόλος sarebbe assimilabile all'*inimicitia* dei Romani, dal momento che non coinvolge la caratterizzazione di un personaggio solamente a livello emozionale, ma ne regola lo *status* e i costumi. È senz'altro un'osservazione degna di nota, sebbene tale valore si adatti meglio al concetto di μῆνις più che di χόλος. L'ira investe, dunque, non solo il campo morale, ma anche sociale, culturale e politico⁵: è un sistema relazionale di azioni dirette, destinato a manifestarsi, indipendentemente dal personaggio, attraverso la parola e, in seguito, attraverso le armi. Pertanto, è il sentimento violento a guidare la vendetta per l'offesa e l'oltraggio subiti, che non possono restare impuniti.

Nel *background* acheo del κότος, che porta alla spedizione antitiroiana⁶, la figura del Pelide si muove tra μῆνις e χόλος. Trascurando i precipui aspetti della caratterizzazione dell'ira di Achille, secondo le dinamiche dei diversi rapporti e dei singoli eventi, è possibile individuare sommariamente due macrotipologie:

1) la μῆνις, dagli esordi dal proemio sino al XV canto, con un intermezzo di appianamento fra l'XI e il XIV canto;

2) il χόλος dal XVI sino alla fine del poema.

La prima tipologia, la μῆνις, solitamente riferita alla divinità, è una forza inarrestabile e pericolosa in grado di generare una violenta vendetta come risposta alla trasgressione di un ordine o di un torto subito⁷. In particolare, se l'ira della divinità ha il compito di mantenere rigorosamente stabile la gerarchia dèi-uomini, attraverso la punizione della ὕβρις di quanti sfidano gli abitanti dell'Olimpo, il sentimento iracondo dell'eroe mantiene lo stesso valore sacrale, poiché deve essere garantita la conservazione del proprio *status* eroico e l'or-

⁴ Codino 1965, p. 143, allude alla società omerica come alla società della rabbia.

⁵ Vd. MacCary 1982; Holway 1989.

⁶ Si ipotizza che il lemma derivi dalla radice indoeuropea *koi-/*ko- ed esprima l'idea di qualcosa di acuminato. La parola, dunque, rinvia al rancore che si cova dentro l'animo e che punge dentro di sé. Secondo le parole di Calcante, nel I canto dell'*Iliade* (vv. 78-83), sarebbe un'ira duratura e tenace, che non scompare e non si appaga se non nel momento della vendetta.

⁷ Vd. Giordano 2010, p. 117.

dine naturale delle cose⁸. A tal proposito, Considine (1985, p. 144) è del parere che il vocabolo abbia un'accezione eroico-divina⁹ e sia da porre in relazione con la *μανία*, che indica non solo la follia, ma anche l'invasamento da parte di una divinità¹⁰: l'essere posseduto è un essere fuori di sé e indica, di conseguenza, l'essere irato. Non sarebbe forse un caso se nel poema il termine connota, oltre che gli dèi (cf. 5.34, 444), Agamennone (in soli due luoghi, per cui cf. 1.123, 247) e Achille, la cui posizione non è certamente ascrivibile a quella di un comune mortale.

È questo tipo d'ira che corrode l'animo di Achille per il ratto di Briseide e per l'oltraggio di Agamennone. Il dolore iroso è inizialmente riconosciuto come giusto e non biasimevole da parte degli altri eroi achei (cf. 9.523), poiché se la donna simboleggia l'onore del Pelide (cf. 1.185, 9.111), questa va vendicata e la collera può essere giustificata (cf. 1.506-507, 9.648)¹¹. Tuttavia, il persistere della condizione (portata all'estremo con il rifiuto dell'aiuto in guerra¹², la volontà del ritorno a Ftia¹³, la negazione dei doni di Agamennone¹⁴) determina la riqualificazione degli atteggiamenti e del carattere di Achille, considerato superbo (cf. 9.699) e ἄγριος (cf. 9.629)¹⁵. Difatti, non accettare i doni di riparazione inviati dall'Atride significa infrangere i legami che vincolano gli ἑταῖροι e macchiarsi di ὑβρις¹⁶. Soltanto l'attesa del ritorno di Patroclo, andato a combattere in sua vece, e la paura per la sua sorte mitigano il sentimento d'ira di Achille (cf. 15.138), che decide, infine, di accettare la restituzione della schiava e gli splendidi doni degli Achei (cf. 16.55-86), accompagnati, però, dal corpo privo di vita di Patroclo¹⁷.

Se la μῆνις coinvolge le istituzioni, il χόλος, pur indicando una potenza non dissimile, è un sentimento di rabbia astratto e privato che coinvolge sia gli

⁸ Vd. Cordano 1998.

⁹ A parere dello studioso (Considine 1966, p. 21), «μῆνις is not pre-eminently a term for divin wrath, but a solemn epic term for any wrath, divine or human [...] μῆνις is not a religious term simply in the sense that it is characteristically used of divine subjects, it is a word belonging to the field of numinous and expressing the characteristic response of offended deity to human presumption».

¹⁰ Per Considine (1985, p. 59) μῆνις potrebbe ricollegarsi alla radice indoeuropea *man/*men, che esprime l'idea della follia e dell'eccitamento mentale, associandosi a un'ampia gamma di parole quali μαινομαι ("essere folle"), μανία ("follia"), μάντις ("indovino") e μαινάς ("menade"). Vd. Considine 1986.

¹¹ Vd. Finley 1978, pp. 65-72, 135-141.

¹² Cf. *Il.* 9.315-317.

¹³ Cf. *Il.* 9.354-363.

¹⁴ Cf. *Il.* 9.497-498.

¹⁵ Vd. Schnapp-Gourbeillon 1981, pp. 86-89.

¹⁶ Vd. Ciani 1988, pp. 20-21.

¹⁷ Sulla figura di Patroclo come capro espiatorio per il ritorno di Achille in guerra, vd. Cavallini 2009.

dèi sia i mortali ed è più frequentemente adoperato nel poema rispetto ad altri lemmi indicanti la rabbia. Il *χόλος* è malleabile, soggetto agli umori e alle azioni umane, non mira a un *τέλος*, come il *κότος*, ma si inserisce in un lasso temporale che si conclude solo attraverso un'azione svolta in prima persona, spesso con la morte di chi l'ha provocato¹⁸. Interessante e controversa è l'etimologia del lemma, in cui si riconosce una radice indoeuropea **ghel-* (vd. *DELG s.v.*), estremamente produttiva in greco e da cui trae origine *χλωρός*, nome riferito al colore "giallo-verde", passato poi a qualificare la "bile" nello stomaco, sede di alcune sensazioni fisiche e psichiche come la rabbia. *Χόλος* indica, pertanto, lo scoppio di collera aspra e amara, che, producendo un travaso di secrezione biliare, provoca dolore fisico¹⁹.

Con il XVI canto, questa tipologia sostituisce la *μῆνις*, e il soggetto contro cui la rabbia viene riversata non è più Agamennone, bensì Ettore. Si tratta, dunque, di un'ira che nasce dal dolore non dall'onore ferito. Dell'ira passata rimane, oltre all'ardore della vendetta che si moltiplica e infuria selvaggia, la trasgressione di ogni norma (cf. 21.214, 221, 314), che porta l'eroe a fare scempio del cadavere del nemico Ettore (cf. 24.40-54, 113-115) senza trovar pace²⁰. In Achille la prima forma d'ira è già scemata quando nel XVIII canto (vv. 107-109) la depreca, riconoscendovi una furia che spinge anche i più saggi all'errore. Adesso, è il *χόλος* a farsi strada, seguendo un percorso di vendetta strettamente personale (cf. 18.102-105), che riporta l'eroe sul campo di battaglia, prima abbandonato per la *μῆνις*, col solo scopo di uccidere l'omicida di Patroclo, non di porre fine alla guerra. Anche quando il motivo ritornerà in 19.65-67 per introdurre il tema del perdono²¹, la deposizione della collera sarà soltanto nei confronti di Agamennone²², non di Ettore, verso cui si spegnerà solo una volta morto. Nel passaggio al XXIV canto, l'accumulo di *χόλος*, dirottato sul cadavere dell'eroe troiano, conduce la figura di Achille a due punti nevralgici: la morte della sua sfera più umana, nonostante il pieno reintegro nella comunità durante i giochi funebri in onore di Patroclo, narrati nel XXIII canto; e la violazione dell'ordine di Zeus a rinunciare alla collera. Soltanto l'intervento della madre Teti (cf. 24.139-140) e il confronto con un padre gemente (cf. 24.470-580), permettono ad Achille, mediante la comprensione del sé, di uscire dal ciclo della violenza e di abbandonare il *χόλος*, accettando il riscatto del corpo di Ettore offerto da Priamo (cf. 24.582-590).

¹⁸ Si veda quanto riferisce Calcante nel discorso (1.78-83) sulle differenze fra *χόλος* e *κότος* che è tipica del βασιλεύς.

¹⁹ Vd. Volteggio 2003.

²⁰ Vd. Ciani 1974, pp. 124-125.

²¹ Vd. Kim 2000.

²² Vd. Zubiria 2014.

È, dunque, evidente come in una società vincolata a norme e procedure consuetudinarie, la trasgressione di una di esse produca effetti e reazioni violente, che necessitano della potenza dell'ira per essere ristabilite. Achille non è un eroe che usa l'arte della guerra per esprimere una ferocia immotivata, ma è un re, vittima dei soprusi e degli eventi²³, di cui l'ira è naturale conseguenza.

2. La figura di Achille in tragedia.

La monumentalità dell'*Iliade* era pienamente sentita nell'Atene di V secolo a.C.²⁴ e gli effetti erano visibili nella ricezione della figura d'Achille²⁵ nella letteratura²⁶ e nell'arte²⁷. In ambito tragico, dove si attingeva a piene mani alla tradizione mitologica, l'eroismo, la personalità e le vicende personali di Achille offrivano un ventaglio ideale per la rappresentazione di un personaggio complesso, che si poteva facilmente adattare agli intrecci drammatici secondo le necessità.

Si registrano all'incirca 75 drammi, sufficientemente documentati, dedicati ad Achille ad opera dei tragici maggiori e minori²⁸. Fra di essi soltanto Eschilo sembra desumere gli episodi biografici dell'eroe dalla tradizione più strettamente iliadica, portandoli in scena all'interno della trilogia *Achilleide*²⁹, laddove gli altri poeti prestano maggiore attenzione alla drammatizzazione di eventi precedenti o successivi alla guerra troiana. Non sappiamo quando i drammi dell'*Achilleide* vennero rappresentati, ma bisogna credere che vadano datati agli inizi della carriera di Eschilo, il cui esordio viene fissato nei primi anni del V secolo a.C. A sostegno di una datazione alta, Sommerstein (2008, p. 135) ipotizza che grazie ad essa Eschilo ottenne la prima vittoria nel 484 a.C. (cf. Aesch. T 54a Radt), sebbene numerosi dubbi permangono a riguardo. Nella trilogia eschilea, il re di Ftia mostra ancora la complessità e la problematicità che emerge dal racconto omerico. Infatti, Eschilo recupera gli aspetti dell'individualismo e della potenza del personaggio iliadico, e predilige il profilo più strettamente eroico, che, invece, negli altri autori finisce con l'essere solamente sfiorato o preannunciato a favore di una rappresentazione più intima o immatura di un giovane

²³ Vd. Ercolani 2011, p. 233.

²⁴ Cf. Athen. 603e.

²⁵ Si ricordi che ad Achille era stato istituito anche un culto, per cui vd. Stansbury-O'Donnell 1990, p. 231; Castriota 1992, pp. 89-95.

²⁶ Vd. Hobbs 2000, pp. 176-219. Per una rassegna dei riferimenti letterari su Achille, vd. Michelakis 2002, pp. 8-10.

²⁷ Vd. Kemp-Lindemann 1975; Kossatz-Deissmann 1981; Knittlmayer 1997.

²⁸ Si vedano i dati raccolti da Michelakis 2002, pp.13-16.

²⁹ Ulteriori riferimenti ad Achille in Eschilo dovevano esservi ne *Il giudizio delle Armi* (fr. 174-178 Radt), nell'*Ifigenia* (fr. 94 Radt), nel *Memnone* (fr. 127-130 Radt), nel *Telefo* (fr. 238-240 Radt), nella *Psychostasia* (fr. 279-280a Radt).

eroe³⁰.

Per lo scheletro della struttura drammatica dell'*Achilleide*³¹, formata, secondo quanto attestato dal *Catalogo* (cf. T 78 Go Radt), dai *Mirmidoni*, dalle *Nereidi*³², dai *Frigi ovvero Il riscatto di Ettore*, Eschilo desume il materiale dall'*Iliade*³³. Gli effetti della trasposizione scenica, invero, consentono di introdurre elementi di novità e di prestare maggiore attenzione ad alcune particolarità e caratteristiche dei personaggi, garantendo l'esclusiva originalità della trama. Il personaggio di Achille della trilogia, infatti, conserva la rabbia del personaggio omerico, e l'origine della motivazione del suo ritiro dal combattimento è la medesima del poema; simile è anche la decisione di inviare un'ambasceria per convincerlo a tornare sul campo di battaglia. Tuttavia, il suo diniego alla guerra sembra essere più intenso e ostinato nella tragedia, dove è accompagnato da un silenzio pesante e provocatorio, che porta gli Achei a minacciarlo di lapidazione.

Nei *Mirmidoni* (fr. 131-142 Radt), primo dramma della trilogia e fra i drammi frammentari eschilei meglio conservati, gli eventi sono narrati a partire dai canti IX, XV-XVI, XVIII dell'*Iliade*. Qui, la scena, incentrata sulla figura di un Achille irato e silente – elemento nuovo rispetto al poema –, attesta l'invio di un'ambasceria presso la tenda dell'eroe (fr. 131-132c Radt), che rifiuta di accogliere le proposte degli Achei, le cui navi rischiano di essere bruciate dai Troiani (fr. 133-134 Radt); sarà soltanto la morte di Patroclo (fr. 135-138 Radt) a riportare Achille nel vivo del combattimento (fr. 140 Radt).

Le *Nereidi* (fr. 149a-154 Radt), la cui posizione nella trilogia è incerta, erano basate sui canti XVII-XXIII dell'*Iliade*. Dovevano verosimilmente portare in scena l'arrivo di Teti e delle Nereidi per consegnare le nuove armi forgiate da Efesto ad Achille, oramai convinto di ritornare in guerra contro i Troiani.

I *Frigi ovvero Il riscatto di Ettore* (fr. 263-272 Radt) vedono la presenza di personaggi quali Achille, Hermes, Priamo e il Coro di Frigi. Probabilmente l'azione si svolgeva fuori o all'interno della tenda d'Achille, dove Priamo si recava

³⁰ Si pensi a *Gli amanti di Achille* di Sofocle (fr. 149-157a Radt²) o all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide.

³¹ Per una ricostruzione della trilogia, vd. Croiset 1894, p. 151; Laurent 1898, p. 185; Schadewaldt 1936, p. 25; Sechan 1926, p. 114; Mette 1959, p. 70; Mette 1963, p. 112; Barabino 1956, p. 57; Döhle 1967; Massei 1969, p. 159; Trendall, Webster 1971, p. 54; Kossatz-Deissmann 1978, p. 10; Gantz 1980, p. 145; Ferrari 1982, p. 21; Döhle 1983, p. 161; Garzya 1995, p. 47; Moreau 1996, p. 6; Sommerstein 2008, p. 338; West 2000, pp. 340-343; Michelakis 2002, p. 22; Lucas De Dios 2008, p. 433.

³² West 2000, pp. 340-343, è dell'opinione che fossero le *Nereidi* a chiudere la trilogia, poiché incentrate sulla morte di Achille, sebbene la maggior parte della critica opta per i *Frigi ovvero Il riscatto di Ettore*. L'*Achilleide* era seguito da un dramma satiresco, i *Talamopoiioi* (fr. 78 Radt) ovvero i *Propompoi* (fr. 209a Radt): il primo dramma sarebbe ambientato a Troia e il titolo deriverebbe dal riferimento al talamo di Paride ed Elena; invece, del secondo dramma si è salvato soltanto un lemma, δῦτολοι, rendendo impossibile la ricostruzione della trama.

³³ Su Eschilo imitatore di Omero, vd. Moreau 1996, pp. 3-6; per ulteriori indicazioni bibliografiche, vd. Kraias 2011; Stama 2015.

per chiedere la restituzione del corpo di Ettore, secondo il modello desunto dal XXIV canto dell'*Iliade*. Non è da escludere l'eventuale presenza di Andromaca, che si rivolgeva supplice con il figlioletto nei confronti di un Achille reticente e dolente³⁴, a sua volta, per la perdita di Patroclo³⁵.

L'intreccio tragico della trilogia, dunque, conserva l'impianto epico, ma la caratterizzazione iliadica di un Achille pieno d'ira ricorre solamente nel primo dramma. L'analisi dei frammenti dei *Mirmidoni* consentirà di evidenziare gli elementi d'intertestualità fra i due generi e gli effetti originali della specificità della scena tragica, in cui il sentimento iroso consiste, soprattutto, nel silenzio di Achille.

3. Il silenzio irato dell'Achille eschileo.

Rispetto all'*Iliade*, in cui si dava voce alle ragioni del conflitto fra Agamennone e Achille, che ne scatenava la furia irosa, i *Mirmidoni* iniziano in *medias res*. Il fr. 131.1-4 Radt, affidato alla voce del Coro, introduce gli antefatti della vicenda e spiega agli spettatori le ragioni dell'ambasceria presso la tenda di Achille.

ῥάδε μὲν λεύσσεις, φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ,
δοριλ[υμάντους Δαναῶν μόχθους,] 2
οὓς σὺ π[ροπιν εἴσω]
κλισία[ς]

Queste cose tu vedi, o illustre Achille,
le pene dei Danai uccisi dalle lance, 2
che tu tradisci, standotene seduto
in una tenda

Il ritiro dal campo di battaglia viene presentato dal Coro eschileo³⁶ in toni che decostruiscono l'immaginario eroico di Achille. Emerge, così, una figura de-

³⁴ Cf. Aesch. T 1.20 Radt ἐν δὲ τοῖς Ἑκτορος Λυτροῖς Ἀχιλλεὺς ὁμοίως ἐγκεκαλυμμένος, οὐ φθέγγεται πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἐπιμὴν ἀμοιβαῖα, "ne *Il riscatto di Ettore*, allo stesso modo, Achille ha il capo velato e non parla, fatta eccezione per un breve scambio di battute all'inizio con Hermes". Sul passo del *bios* eschileo, vd. Frassoni 2013, p. 100.

³⁵ Sul dolore di Achille nei *Frigi*, si veda quanto riportato da Athen. 13.601a-b οὕτω δ' ἐναγώνιος ἦν ἡ περὶ τὰ ἐρωτικά πραγματεία, καὶ οὐδεὶς ἠγεῖτο φορτικούς τοὺς ἐρωτικούς, ὥστε καὶ Αἰσχύλος μέγας ὦν ποιητὴς καὶ Σοφοκλῆς ἦγον εἰς τὰ θεάτρα διὰ τῶν τραγωδιῶν τοὺς ἐρωτας, ὁ μὲν τὸν Ἀχιλλεῶς πρὸς Πάτροκλον, ὁ δ' ἐντὶ Νιόβῃ τὸν τῶν παιδῶν, "così veemente era la trattazione riguardante le faccende d'amore, e nessuno riteneva volgari gli amanti, che sia Eschilo, che era un grande poeta, sia Sofocle portarono a teatro nelle tragedie gli amori, l'uno di Achille per Patroclo, l'altro di Niobe per i figli".

³⁶ Sull'identità di coloro che compiono l'ambasceria presso la tenda del Pelide vd. Cagnazzo 2019, pp. 36-37 con relativa bibliografia.

potenziata delle proprie qualità eroiche, quali la lealtà e l'azione gloriosa, poiché non solo tradisce i compagni, violando i patti d'amicizia che lo legano all'intervento in guerra, ma trascorre anche il suo tempo seduto nella tenda (cf. **132a Radt fr. 8.3-4), in una posizione che demistifica le connotazioni tipiche dell'eroe. La tenda, infatti, evocata anche nell'*Iliade* (cf. 1.185, 322, 341, 391; 9.107) durante il conflitto fra Achille e Agamennone, è il luogo dove il guerriero trova ristoro per una breve durata, ma mai il luogo dove sosta a oltranza³⁷. A ciò, si deve aggiungere il rifiuto di intrattenere un dialogo con gli ambasciatori e la mancanza di gestualità che lo relegano all'immobilismo, secondo quanto ricordato da Aristofane nelle *Rane* (vv. 911-913 ed. Wilson):

πρώτιστα μὲν γὰρ ἓνα τιν' ἄν καθῖσεν ἐγκαλύψας
Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην, τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,
πρόσρημα τῆς τραγωδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.

Per prima cosa metteva a sedere un personaggio tutto velato,
un Achille o una Niobe, non mostrandone neppure la faccia
– pura apparenza di una tragedia – che non grugnivano neanche una parola.

Un'allusione che, secondo gli *scholia vetera* alle *Rane*³⁸, sarebbe da ricondurre non solo ai *Frigi*, dove pure Achille era portato in scena silente, ma anche ai *Mirmidoni*:

911b. (β.) εἰκὸς τὸν ἐν τοῖς 'Φρυξίν' Ἀχιλλέα ἢ "Ἐκτορος λύτροις" [VEBarb(Ald)], **912.** ἢ τὸν ἐν 'Μυρμιδόσιν', ὃς μέχρι τριῶν ἡμερῶν οὐδὲν φθέγγεται [VEBarb(Ald)].

911b. (β.) È verosimile che sia Achille nei *Frigi* ovvero *Il riscatto di Ettore* [VEBarb(Ald)], **912.** o nei *Mirmidoni*, il quale per tre giorni non disse niente [VEBarb(Ald)].

Pur trascurando, in questa sede, i problemi ecdotici posti dal passo aristofaneo e dagli *scholia* ad esso relativi³⁹, si può affermare che le fonti indirette⁴⁰ restituiscono un ulteriore tassello per la ricostruzione del profilo di Achille, il cui silenzio diventa espediente scenico per l'esternazione dell'ira. Si veda, a ri-

³⁷ Cf. *Il.* 13.240-273.

³⁸ *Scholl. vet. et rec. in Ar. Ra.* 911b-912 (p. 117 Chantrý).

³⁹ Vd. Bergk 1883, pp. 483-484; Taplin 1972, pp. 63-68; Ferrari 1982, p. 65; Garzya 1995, pp. 48-49; Hadjicosti 2007, p. 102.

⁴⁰ Difficile ricondurre *schol.* [B*NcP*SjWXcYa] ad A. *Pr.* 437a (p. 139 Herington) all'episodio dei *Mirmidoni*: il silenzio citato dallo scoliasta farebbe, infatti, riferimento non ad Achille, bensì all'ambasceria di Taltibio ed Euribate, timorosi di fronte all'eroe irato, che viene narrata in *Il.* 1.320-332. Diversamente ritengono Di Benedetto 1967, p. 375 n. 6, e Taplin 1972, p. 65.

guardo, quanto scrive Eustazio a commento del v. 115 del XXIII canto dell'*Odissea* (p. 1940.65ss.)⁴¹:

καὶ γὰρ τοὶ παρὰ Αἰσχύλῳ κάθηνται πρὸς ὄψωπα σιωπῶντα ἔφ' ἰκανὸν κατὰ σχῆμα ἢ πένθους ἢ θαυμασμοῦ ἢ τινος ἑτεροίου πάθους. καὶ ἔοικεν ἢ τραγωδία ἐντεῦθεν λαβοῦσα τὰ τοιαῦτα σοφίζεσθαι.

e, infatti, nelle rappresentazioni di Eschilo se ne stanno lì seduti personaggi che restano in silenzio per un bel pezzo, in atteggiamento o di dolore o di stupore o di qualche altro sentimento. E la tragedia sembra, avendo preso di lì tali cose, essere fatta ad arte.

L'immobilismo silente di alcuni personaggi, quali Achille, Niobe, Prometeo e Atossa, è espediente scenico, tipicamente eschileo, per evidenziare sentimenti altrimenti inesprimibili e per rendere più verosimili espressioni e tratti peculiari dei singoli caratteri⁴².

L'atteggiamento del Pelide trova, altresì, spazio negli schemi iconografici ricorrenti nella produzione vascolare della prima metà del V secolo a.C., forse influenzati proprio dall'*Achilleide* di Eschilo⁴³. Di particolare interesse la posa di Achille: l'eroe è raffigurato seduto su uno sgabello, con lo sguardo rivolto verso il basso senza alzare il viso verso il proprio interlocutore, mentre si porta la mano alla fronte, con il corpo avvolto in un mantello che, a volte, ne copre il viso; e le armi appese alla tenda⁴⁴. A titolo esemplificato, si veda l'*hydria* di Berlino (cf. Berlin, *Antikensammlung*, inv. F 2176), in cui compare Achille velato, seduto su uno sgabello e lo sguardo fisso a terra; di fronte vi è Odisseo, che lascia intravedere il corpo nudo dal mantello aperto, con accanto Fenice, che regge nella mano destra un bastone, mentre il braccio sinistro è alzato nell'atto di richiamare l'attenzione su di sé per parlare ad Achille.

⁴¹ Per un'analisi del silenzio in Omero, vd. Montiglio 1993.

⁴² Si legga anche Eust. *ad Hom. Il.* 24.162 (p. 1343.60ss. [= IV, 188.13-18 van der Valk]) ἄξιαν οὐχ ποιητῆς τῷ γέροντι περιθεῖναι, καλύπτει αὐτόν, καὶ οὐ μόνον ζιγῶντα ποιεῖ, ἀλλὰ καὶ μηδὲ βλεπόμενον. ἐντεῦθεν φασιν, ὁ Σικυώνιος γραφεὺς Σημάνθης τὴν ἐν Αὐλίδι γράφων σφραγὴν τῆς Ἰφιγενείας ἐκάλυψε τὸν Ἀγαμέμνονα, ὅπερ καὶ Αἰσχύλος μμησάμενος τὴν τε Νιόβη καὶ ἄλλα πρόσωπα ὁμοίως ἐσχμηάτιζε, σκωπτόμενος μὲν ὑπὸ τοῦ Κωμικοῦ, ἐπαινούμενος δὲ ἄλλως διὰ τὸ τῆς μμνήσεως ἀξιοχρεῶν, "il poeta non trovando conveniente alcuna espressione per l'affanno grandissimo del vecchio [*scil.* Priamo], lo coprì, e non solo lo fece silente, ma anche lo rese invisibile allo sguardo altrui. Di qui, dicono, il pittore Semante [*corr.* Timante] di Sicione, dipingendo il sacrificio di Ifigenia in Aulide, raffigurò Agamennone velato. Come anche Eschilo, imitandolo, rappresentò in modo simile la Niobe e altri personaggi, ed essendo così deriso dal Comico [*scil.* Aristofane], ma lodato altrimenti per la corrispondenza mimetica".

⁴³ Vd. LIMC I.1, figg. 439-454.

⁴⁴ Vd. Taplin 1972, pp. 70-71; Kossatz-Deissmann 1978, pp. 10-13; Kossatz-Deissmann 1981, pp. 113-114; Knittlmayer 1997, pp. 22-45; Michelakis 2002, pp. 31-37; Totaro 2010, pp. 161-162.

È, dunque, evidente che ciò resta dell'Achille omerico è, oltre la μῆνις, la ὕβρις intollerabile, rese entrambe ancor più esacerbate dal rifiuto della comunicazione verbale. Il silenzio, infatti, non pone Achille in una posizione di subordine, consueta a chi non usa il linguaggio⁴⁵, ma di superiorità. L'eroe non riveste propriamente i panni di un personaggio muto, ruolo tipico di schiavi e comparse⁴⁶, ma egli, in quanto protagonista, sceglie consapevolmente di tacere per manifestare tutta la propria potenza⁴⁷. La decisione di non avvalersi della parola si pone così sullo stesso piano della negazione di imbracciare le armi, e trasforma la non verbalità in uno strumento di provocazione e distruzione.

La scena tragica eschilea riprende il modello dell'ambasceria epica, attestata nel IX canto dell'*Iliade* (vv. 185-189):

Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην,
τὸν δ' εὔρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ
καλῇ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν,
τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας·
τῆ ὄ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν

Giunsero alle tende e alle navi dei Mirmidoni,
e lo trovarono intento a godere la cetra armoniosa,
bella, ben lavorata, e la traversa in alto era in argento,
predata da lui nel saccheggio, quando abbatté la città di Etione:
rallegrava con questa il suo cuore e cantava gesta d'eroi.

Nei versi iliadici, l'eroe di Ftia si palesa agli occhi di Fenice, Odisseo, Aiace, Odio ed Euribate mentre siede davanti alla tenda con accanto Patroclo silente (vv. 190-191), ignorandoli, poiché intento a suonare la cetra. Soltanto, in un secondo momento, si alza per riceverli all'interno della tenda, facendo dei sacrifici e offrendo loro del cibo (vv. 200-221). Tuttavia, a differenza del passo tragico, Achille non si mostra reticente né ignora il discorso di Odisseo, cui risponde con toni accesi (cf. vv. 308-429), esponendo la volontà di lasciare Ilio. Vani sono anche i discorsi successivi, sia di Fenice (cf. vv. 434-605), che punta a far leva sul lato emozionale dell'eroe cercando di mitigarne l'ira, sia di Aiace (cf. vv. 624-642), che si limita a consigliare di andar via. Sembra, dunque, che Eschilo trasponga il silente immobilismo del Patroclo omerico nel personaggio di Achille.

L'eroe eschileo non appare più corazzato nella propria irremovibile superiorità, in grado di replicare senza tentennamenti alle proposte dell'ambasceria, ma impone a se stesso una condizione di semi-coscienza, di «death-like» (Michelakis 2002, p. 39), di estraneità alla realtà. Si tratta, verosimilmente, di

⁴⁵ Vd. Taplin 1972, pp. 77-97; Montiglio 2000, *passim*.

⁴⁶ Per uno studio generale sui personaggi muti, vd. Montiglio 2000, pp. 116-117, 190, 192, 203. La frequenza di tali ruoli è amplissima in Euripide, per cui vd. Stanley-Porter 1973.

⁴⁷ Sulla differenza fra silenzi eschilei e silenzi di Eschilo, vd. Taplin 1972, pp. 57-97.

un modo che decostruisce la tipologia eroica convenzionalmente rappresentata dall'Achille omerico. La tragedia porta in scena l'affermazione del sé, il volersi negare alla collettività, l'incomunicabilità fra l'io e gli altri. La ribellione irosa di Achille non è più rappresentata soltanto attraverso l'allontanamento dal campo di battaglia, ma anche attraverso la prospettiva del silenzio, che simboleggia il rifiuto alla *performance*. Accanto ad essa, l'immobilismo pone maggiormente in risalto la decisione del singolo che si oppone alla necessità dei tanti in una sorta di sfida: nel teatro eschileo, infatti, la τιμή epica (cf. *Il.* 9.245, 302, 603) non può esser accettata se si oppone al bene collettivo. L'uomo dell'Atene del V secolo a.C. deve sottostare al volere dell'autorità politica statale, servire la πόλις prima come soldato semplice e infine come stratego; riveste, così, un ruolo che comporta obblighi e responsabilità, la cui non osservanza determina una giusta punizione. Nei *Mirmidoni*, il disagio psicologico e interiore «non è più soltanto dell'eroe, è della comunità, la quale si sente tradita ed è pronta a ricorrere alla pena che spetta ai disertori, così come proclama Eteocle nei *Sette* (196ss.)» (Garzya 1995, p. 50). Pertanto, il rifiuto di Achille di qualsiasi tipo di approccio dimostra non solo la sua ira, ma anche il suo essere aristocraticamente solitario, che porta gli Achei – se si dovesse accettare l'attribuzione del fr. **132c Radt – a voler punire con il linciaggio ciò che interpretano come tradimento⁴⁸.

A provocare la rottura del silenzio di Achille sarà Fenice, che con l'eroe ha un legame affettivo poiché un tempo suo tutore. Il dialogo fra i due, però, non è immediato: Fenice sembra aver a lungo tentato di instaurare una conversazione con tutti i mezzi a sua disposizione (cf. fr. **132b.3-5 Radt):

. ἐπὶ δὴν | οἴοκ ἔχω σο[
]πεσεισαπ|α|σαγ ἠνίαγ [
].. δ' Ἀχιλλεῦ | π|ρᾶσσ' ὄπη [
5

non posseggo più altra risorsa[...]
 ho fatto tutto il possibile [...]
 ma tu Achille fa' quello che vuoi [...]
5

Solo a questo punto, Achille scioglie il suo silenzio (cf. fr. **132b.6-9 Radt):

Φοῖ]νιξ γεραίε, τῶν | ἐμῶν φρε[νῶν

⁴⁸ Michelakis 2002, pp. 24-26, ravvisa nella pena della lapidazione una trasposizione della pratica dell'ostracismo, che proprio durante le guerre persiane diventa frequente ad Atene, come strumento per allontanare il timore della tirannide e del tradimento: le pietre scagliate contro il condannato a morte sono i cocci (*ostraka*) sui quali i cittadini ateniesi scrivevano i nomi di coloro che desideravano condannare all'ostracismo. «When Achilles is charged with treason because of his hatred of the leader of the expeditions, a hatred which grants the Trojans glory on the battlefield and threatens his Greek community, a parallel suggests itself with the historical individuals whose names we find on ostraca» (Michelakis 2002, p. 25).

πολ]λῶν ἀκούων |δ|υστόμων λ[
 πά]αι ζιωπῶ κφῖδ|εγ [.]στ.μ[
] ἀντέλεξα. 8

vecchio Fenice, caro al mio cuore,
 mentre ascoltavo molti discorsi duri
 a lungo sono stato in silenzio senza
 replicare. 8

L'eroe rimarca la precedente scelta di restare silente, esprimendo un tono di emozione (v. 6: "caro al mio cuore") verso Fenice e ricordando la durezza dei discorsi degli altri Achei dell'ambasceria, contro i quali egli ha preferito tacere per orgogliosa rabbia. La scena è ripresa, in parte, da Aristofane ai vv. 923-926 delle *Rane*, in cui si porta all'iperbole la presa di parole di Achille, e forse anche di Niobe:

κάπειτ' ἐπειδὴ ταῦτα ληρήσειε καὶ τὸ δράμα
 ἤδη μεσοίη, ῥήματ' ἄν βόεια δώδεκ' εἶπεν,
 ὄφρῦς ἔχοντα καὶ λόφους, δειν' ἄττα μορμορωπά,
 ἄγνωτα τοῖς θεωμένοις. 925

e poi, quando ebbe finito con quelle sciocchezze e il dramma
 era già a metà, pronunciava una dozzina di parole grosse come buoi,
 con cipiglio e creste, spaventosi spaventapasseri
 di cui il pubblico 925
 non aveva mai sentito parlare.

Il gioco parodico attuato dall'Euripide aristofaneo è volto a esasperare la rottura del silenzio d'Achille, il quale utilizza le parole come armi da guerra, pronte a rompere la barriera della reticenza e a disarmare gli uomini dell'ambasceria. Achille recupera la parola con toni feroci che si addicono al suo *status* di eroe, probabilmente coniando dei neologismi, di cui non resta alcuna traccia nei frammenti eschilei. È, inoltre, indubbio che egli conservi nel linguaggio verbale il precedente tratto della rabbia.

Il cedere alla forza della comunicazione, a discapito del silenzio, con cui è presentato inizialmente sulla scena, non è dovuto alla fine della μῆνις, ma a due cause principali: la prima, legata all'aspetto drammaturgico, è la necessità dell'evolversi dell'azione e dell'avanzare della trama; la seconda, limitata all'aspetto psicologico del personaggio, è l'impossibilità di negare la parola a una persona cara come il proprio tutore. In una prospettiva agonistica del singolo contro la collettività, il silenzio, inizialmente espressione del rapporto di forza di Achille contro gli altri personaggi, può essere interrotto soltanto attraverso il riconoscimento di un pari, quali il tutore Fenice.

Il ritorno alla verbalità non sembra, però, risolvere completamente i conflitti interni del campo acheo. Difatti, il discorso enfaticamente contrito di Achille (cf. fr. **132c.7-14 Radt) rimarca la propria rabbia contro il tentativo dell'esercito di delegittimare il suo codice di vendetta e il suo diritto di essere una fonte autorevole, capace di infliggere dolore⁴⁹.

Ἰδ' Ἀχαιῶν χεῖρ' ἐφορμήσω δορὶ
 ...] ὤσαν ὀργῆν ποιμένος κακοῦ διαί
 ...] περ εἷς ὢν, ὡς λέγουσι σύμμαχοι
] ν τοσαύτην ἔκτισ' οὐ παρῶν μάχῃ 10
] μ' ἐγὼ τὰ πάντ' Ἀχαιϊκῶ στρατῶ
] ἀφείναι τοῦπος οὐκ αἰδῶς μ' ἔχει
] τοιούτ[ο]υς εὐγενεστέρους ἐμοῦ
] γ...οι καὶ στρατοῦ τὰ βέλτατα.

] degli Achei, ecciterò la mia mano che brandisce la lancia
] arrabbiato a causa di un indegno pastore del suo popolo?
] mentre sono solo, come dicono i miei compagni,
 ho provocato una così grande disfatta allontanatomi
 dalla battaglia. 10

] sono tutto per l'esercito acheo.
] non è vergognoso astenersi dal dire ciò.
] uomini del genere, capi più nobili di me
] e migliori dell'esercito?

Da tali parole si rileva che lo scontro epico Achille-Agamennone è stato sostituito dal conflitto irrisolvibile fra il Pelide e il gruppo degli eroi achei. Per quanto possa essere rispettoso di Fenice, Achille è ancora un generale irato e arrogante che non ha risolto il problema dell'onore violato dagli altri Achei.

I restanti frammenti non restituiscono, purtroppo, la risoluzione dell'ira del personaggio, ma denotano, di certo, un cambiamento nella rappresentazione della figura dell'eroe con l'introduzione di un nuovo tema: l'omoerotismo⁵⁰. Il fr. *134a Radt, tramandato dal *Simposio* platonico (cf. 180a) descrive l'esplicita natura del rapporto fra Achille e Patroclo: contrariamente al poema epico, infatti, l'eroe riconosce l'amore carnale per l'amico⁵¹. La morte del giovane si consuma sul campo di battaglia, a sèguito dell'incendio delle navi achee (cf. fr. 134 Radt), con indosso l'armatura del suo *erastes*. L'arrivo del cadavere in scena, anticipato dalla notizia portata da Antiloco, dà avvio al soliloquio di Achille denso di lamenti pieni di *pathos* (cf. fr. 135-137 Radt), nel ricordo degli ultimi momenti

⁴⁹ Su tale aspetto della tragedia, vd. Deschamps 2010, pp. 195-196.

⁵⁰ Per un'analisi degli aspetti del rapporto omoerotico fra i due personaggi tragici, vd. Hadjicosti 2007, pp. 123-129.

⁵¹ Vd. Moreau 1995, pp. 16-20.

trascorsi assieme e nella colpa di non aver dissuaso l'*eromenos* dall'andare a combattere. Il dolore distoglie il personaggio dal sentimento d'ira per l'offesa inizialmente subita e riconosce di essere stato la cagione della sua stessa sofferenza (fr. 139 Radt):

ὧδ' ἐστὶ μύθων τῶν Λιβυστικῶν κλέος,
 πληγέντ' ἀτράκτω τοξικῶ τὸν αἰετὸν
 εἰπεῖν ἰδόντα μηχανὴν περῶματος·
 'τάδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων, ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν περοῖς
 ἀλισκόμεσθα'. 5

Questo è ciò che dice il racconto dei Libici:
 l'aquila, trafitta da un dardo avvelenato,
 disse, vedendo quel congegno alato:
 'Questi mali non vengono da altri, ma per le nostre stesse ali
 siamo catturate'. 5

Il disegno epico è arricchito da Eschilo col passaggio sul rapporto omoerotico interrotto dalla morte e con l'indugiare sul disfacimento emotivo di Achille, il cui lamento funebre ricorda quello delle donne per i mariti e i figli⁵². Il dramma, il cui finale non ci è pervenuto⁵³, doveva probabilmente preparare il terreno al ritorno in battaglia dell'eroe per consumare la vendetta contro l'uccisore del proprio amato. L'ira contro Agamennone si mutava così nell'ira contro Ettore, portata in scena probabilmente nei due drammi successivi della trilogia, *Nereidi* e *Frigi*.

4. Conclusioni.

L'azione drammatica dei *Mirmidoni* si presenta strutturalmente affine al racconto epico: il tema conduttore resta l'ira di Achille, la cui modalità di rappresentazione costituisce, però, un elemento di novità. La μῆνις non è più contrassegnata dai valori etici dell'epoca arcaica, ma è inserita nelle pratiche dell'Atene del V secolo a.C. L'Achille eschileo amplifica la situazione di crisi fra il suo sé e gli altri. Egli non è più soltanto l'eroe omerico che deve difendere il proprio onore violato da un altro eroe, bensì il singolo che si scontra con la collettività. Achille, infatti, non si allontana soltanto dal campo di battaglia, ma rifiuta qualsiasi forma di contatto con gli altri Achei. La tecnica del silenzio, esacerbata dall'immobilismo, condiziona i rapporti sulla scena fra i personaggi ed esaspera

⁵² Vd. Hadjicosti 2007, pp. 130-136.

⁵³ Secondo Garzya 1995, p. 54, la tragedia si concludeva con un *threnos* intonato dal Coro per Patroclo o con la comparsa di Teti per consolare il figlio.

la ribellione del protagonista, che monopolizza, pur tacendo, l'azione drammatica. Nei *Mirmidoni* l'ira silenziosa trasforma il personaggio in un anti-eroe epico: l'Achille eschileo esige una vendetta che si staglia sul piano collettivo oltre che personale, sicché il guerriero più forte preferisce anteporre il proprio sentimento al bene dell'intero esercito e rifiuta categoricamente di combattere. Il protagonista del dramma è oramai lontano dall'eroe epico che utilizza l'azione militare e l'abilità di parola. Dimostra, invece, una profonda attitudine alla passività: l'incomunicabilità e l'immobilismo teatralizzano la decostruzione della figura omerica a favore della raffigurazione di un personaggio profondamente tragico, che non difende il suo onore, quanto piuttosto quel che ritiene giusto, rischiando persino la lapidazione per alto tradimento. Eschilo, dunque, intensifica il modello epico della $\mu\eta\eta\iota\varsigma$ attraverso l'uso della tecnica del silenzio e introduce l'elemento originale della relazione più intima e carnale fra Patroclo e Achille. In tal modo, è ridefinito l'eroismo del personaggio, che predilige affermare la forza personale e la propria autorevolezza rispetto all'interesse comune: il muro di ostinata incomunicabilità, che alza fra sé e gli altri, assente nel poema iliadico, potrà essere abbassato definitivamente soltanto nel momento in cui ravviserà la colpa della propria tracotanza davanti al cadavere dell'amato Patroclo.

Bibliografia.

- Barabino 1956 = G. Barabino, "I 'Myrmidones' di Accio", in *Ἀντίδωρον Hugoni Enrico Pauli Oblatum. Pubblicazioni dell'Istituto di Filologia dell'Università di Genova* 8, Genova 1956, pp. 57-72.
- Bergk 1883 = T. Bergk, "I. Die Myrmidonen des Aeschylus", *Hermes* 18, 1883, pp. 481-487.
- Cagnazzo 2019 = D.I. Cagnazzo, "P.Oxy. 2163 fr. 1: interpretazioni sceniche sul silenzio di Achille", *Graeco-Latina Brunensia* 24.1, 2019, pp. 29-39.
- Castriota 1992 = D. Castriota, *Mythos, Ethos, and Actuality: Official Art in Fifth-Century B.C. Athens*, Madison (Wisc.) 1992.
- Cavallini 2009 = E. Cavallini, "Patroclo 'capro espiatorio': osservazioni sul libro XVI dell'Iliade", *Mythos* 3, 2009, pp. 117-130.
- Chantry 1999 = M. Chantry (ed.), *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum, fasc. I^a: Scholia vetera in Aristophanis Ranas*, Groningen 1999.
- Chantry 2001 = M. Chantry (ed.), *Scholia in Thesmophoriazusas; Ranas; Ecclesiazusas et Plutum, fasc. I^b: Scholia recentiora in Aristophanis Ranas*, Groningen 2001.
- Ciani 1974 = M.G. Ciani, "Destini di morte (gli eroi dell'Iliade)", *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 16, 1974, pp. 115-130.

- Ciani 1988 = Omero. *L'ira di Achille (Iliade I)*, M. G. Ciani (ed.), E. Avezzù (comm. di), Venezia 1988.
- Codino 1965 = F. Codino, *Introduzione a Omero*, Torino 1965.
- Considine 1966 = P. Considine, "Some Homeric Terms for Anger", *Acta Classica: Proceedings of the Classical Association of South Africa* 9, 1966, pp. 15-25.
- Considine 1969 = P. Considine, "The Theme of Divine Wrath in Ancient East Mediterranean Literature", *Studi micenei ed egeo-anatolici* 8, 1969, pp. 85-159.
- Considine 1985 = P. Considine, "The Indo-European Origin Of Greek Mēnis 'Wrath'", *Transactions of the Philological Society* 83, 1985, pp. 144-170.
- Considine 1986 = P. Considine, "The Etymology of menis", in J. H. Betts, J. T. Hooker, J. R. Green (eds.), *Studies in Honour of T. B. L. Webster*, Bristol 1986, I, pp. 53-64.
- Cordano 1998 = F. Cordano, "Achille desiste dall'ira", in M. Sordi (ed.), *Responsabilità, perdono e vendetta nel mondo antico*, Milano 1998, pp. 3-8.
- Croiset 1894 = M. Croiset, "Eschyle imitateur d'Homere", *Revue des études grecques* 7, 1894, pp. 151-180.
- DELG = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, 2 voll., Paris 1968.
- Deschamps 2010 = H. Deschamps, "Achille d'Homère à Eschyle. Transposition d'un héros épique sur la scène tragique", *Gaia* 13, 2010, pp. 177-204.
- Di Benedetto 1967 = V. Di Benedetto, "Il silenzio di Achille nei 'Mirmidoni' di Eschilo", *Maia* 19, 1967, pp. 373-386 (= R. Di Donato (ed.), *Il richiamo del testo. Contributi di filologia e letteratura*, Pisa 2007, III, pp. 1173-1189).
- Döhle 1967 = B. Döhle, "Die 'Achilleis' des Aischlos in ihrer auswirkung auf die attische Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts", *Klio* 49, 1967, pp. 63-149.
- Döhle 1983 = B. Döhle, "Die Achilleis des Aischylos", in H. Kuch (ed.), *Die griechische Tragodie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*, Berlin 1983, pp. 161-172.
- Ercolani 2011 = A. Ercolani, "Rec. Omero. *Iliade, libro I: la peste - l'ira*, M. Giordano (ed.), G. Cerri (trad. di), Roma 2010", in *Annali Online di Lettere - Ferrara* 1-2, 2011, pp. 233-239.
- Ferrari 1982 = L. Ferrari, *I drammi perduti di Eschilo*, Palermo 1982².
- Finley 1978 = M. I. Finley, *Il mondo di Odisseo*, Bari 1978.
- Frasconi 2013 = M. Frasoni (ed.), *Vita Aeschyli*, Lecce 2013.
- Gantz 1980 = T. Gantz, "The Aeschylean tetralogy: prolegomena", *Rheinisches Museum* 123, 1980, pp. 287-304.
- Garzya 1995 = A. Garzya, "Sui frammenti dei Mirmidoni di Eschilo", in J.A. López Férez (ed.), *II: De Homero a Libanio. Estudios actuales sobre textos griegos*, Madrid 1995, pp. 41-56 (= in *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli 1997, pp. 176-190).

- Giordano 2010 = Omero. *Iliade, libro I: la peste – l'ira*, M Giordano (ed.), G. Cerri (trad. di), Roma 2010.
- Hadjicosti 2007 = I. Hadjicosti, *Aischylos and the Trojan Cycle. The lost tragedies*, PhD diss., London 2007.
- Herington 1972 = C. J. Herington (ed.), *The Older Scholia on the 'Prometheus Bound'*, Lugduni Batavorum 1972.
- Hobbs 2000 = A. Hobbs, *Plato and the Hero: Courage, Manliness, and the Impersonal Good*, Cambridge 2000.
- Holway 1989 = R. K. Holway, *Poetry and Political Thought in Archaic Greece: The Iliad, The Theogony and Political Life*, PhD diss., Berkeley 1989.
- Kemp-Lindemann 1975 = D. Kemp-Lindemann, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst*, Bern 1975.
- Kim 2000 = J. Kim, *The Pity of Achilles. Oral Style and the Unity of the Iliad*, Lanham 2000.
- Kirk 1985 = G. S. Kirk, *The Iliad: A Commentary, I: Books 1-4*, Cambridge 1985.
- Knittlmayer 1997 = B. Knittlmayer, *Die attische Aristokratie und Ihre Helden: Darstellungen des Trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jahrhundert v.Chr.*, Heidelberg 1997.
- Kossatz-Deissmann 1978 = A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz 1978.
- Kossatz-Deissmann 1981 = A. Kossatz-Deissmann, "Achilleus", in *LIMC* I.1, pp. 37-200.
- Kraias 2011 = G. Kraias, *Epische Szenen in Tragischem Kontext: Untersuchung zu den Homer-bezogen bei Aischylos*, Berlin 2011.
- LIMC* = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I.1-VII.2, Zürich, München 1981-1998; VII.1-2, Zürich, Düsseldorf 1997-1999.
- Laurent 1898 = M. Laurent, "L'Achille voile dans les peintures des vases grecs", *Revue archéologique* 33, 1898, pp. 153-86.
- Lucas De Dios 2008 = J. M. Lucas De Dios (ed.), *Esquilo. Fragmentos – Testimonios. Introducciones, traducción y notas*, Madrid 2008.
- MacCary 1982 = W. T. MacCary, *Childlike Achilles: Ontogeny and Phvlogenv in the Iliad*, New York 1982.
- Massei 1969 = L. Massei, "Problemi figurative di episodi epici", *Studi Classici e Orientali* 18, pp. 148-77.
- Mette 1959 = H. J. Mette (ed.), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959.
- Mette 1963 = H. J. Mette, *Der verlorene Aischylos*, Berlin 1963.
- Michelakis 2002 = P. Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Oxford 2002.
- Montiglio 1993 = S. Montiglio, "La menace du silence pour le héros de Iliade", *Métis* 8, 1993, pp. 161-186.

- Montiglio 2000 = S. Montiglio, *Silence in the Land of Logos*, Princeton 2000.
- Moreau 1996 = A. Moreau, "Eschyle et les tranches des repas d'Homère: la trilogie d'Achille", in A. Moreau (ed.), *Panorama du theater antique: d'Eschyle aud dramaturges d'Amérique Latine*, Cahiers du GITA 9, Montpellier 1996, pp. 1-29.
- Radt 1985 = S. L. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, III: *Aeschylus*, Göttingen 1985.
- Schadewaldt 1936 = W. Schadewaldt, "Aischylos 'Achilleis'", *Hermes* 71, 1936, pp. 25-69 (= *Hellas und Hesperion. Gesammelte Schriften ur Antike und zur neueren Literatur in zwei Bänden*, Zürich, Stuttgart 1960, I, pp. 166-211).
- Schnapp-Gourbeillon 1981 = A. Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris 1981.
- Séchan 1926 = L. Séchan, *Etudes sur la tragedie grecque dans ses rapports avec la ceramique*, Paris 1926.
- Sommerstein 2008 = A. H. Sommerstein (ed.), *Aeschylus*, III: *Fragments*, Cambridge, London, 2008.
- Stama 2015 = F. Stama, "Il riscatto del corpo di Ettore: una rivisitazione 'mercantesca' in Eschilo", *Lexis* 33, 2015, pp. 71-79.
- Stanley-Porter 1973 = D. P. Stanley-Porter, "Mute Actors in the Tragedy of Euripides", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 20, 1973, pp. 68-93.
- Stansbury-O'Donnell 1990 = M. D Stansbury-O'Donnell, "'Polygnotos' Nekyia: A Reconstruction and Analysis", *American Journal of Archeology* 94, 1990, pp. 213-235.
- Taplin 1972 = O. Taplin, "Aeschylean silences and silences in Aeschylus", *Harvard Studies in Classical Philology* 76, 1972, pp. 57-97.
- Totaro 2010 = P. Totaro, "Su alcune citazioni eschilee nelle 'Rane' di Aristofane: 'Mirmidoni'; 'Agamennone' 104", *Lexis* 28, 2010, pp. 155-169.
- Trendall, Webster 1971 = A. D. Trendall, T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971.
- Van der Valk 1971-1987 = M. Van der Valk (ed.), *Eustathii archiepiscopi Tessalonicensis commentarii ad Homerii Iliadem pertinentes*, Leiden 1971-1987.
- Voegelin 1956 = E. Voegelin, *The World of the Polis, 2: Order and History*, Baton Rouge 1956.
- Voltaggio 2003 = F. Voltaggio, *Galeno. Trattato sulla bile nera*, Torino 2003.
- Watkins 1977 = C. Watkins, "A propos de Menis", *Bulletin de la Société de linguistique de Paris* 72, 1977, pp. 187-209.
- West 2000 = M.L. West, "'Iliad' and 'Aethiopsis' on the Stage: Aeschylus and Son", *Classical Quarterly* 50, 2000, pp. 338-352.

- Wilson 2007 = N.G. Wilson (ed.), *Aristophanis fabulae*, II, Oxonii 2007.
Zubiria 2014 = M. Zubiria, "La deposición de la cólera' A propósito de la composición del canto XIX de la *Ilíada*", *Myrtia* 29, 2014, pp. 11-34.

Veleni mortali, corpi guasti e rancori divoranti: alcune riflessioni sulla ὀργή ἀθάνατος di Filottete e di altri personaggi tragici

Silvia Onori

Università di Cassino e del Lazio Meridionale

ABSTRACT: According to the sententious fr. 251 K.A. it is necessary that man, as a mortal being, conceives thoughts and feelings suitable for his own nature and not as immortal. So, is it impossible for mortal man to feel immortal anger? Starting from fr. 799 Kannicht – “anyone who is sensible must not feel immortal anger” – the paper aims to investigate the enduring, persistent and corrosive shape of anger, resentment. Focusing on Sophoclean Philoctetes and on Euripidean Hecuba and Hermione, the analysis will try to show that, sometimes, the resentment of the tragic characters on stage arises, develops and remains hidden in their wounds or bodily deficiencies – both tangible (like the disgusting wound of Philoctetes) and metaphorical (like the loss of the children suffered by Hecuba or Hermione’s sterility). Finally, the paper aims to examine how the relationship between body pain, the wildness of the angry character and the harboured resentment is staged in the Greek tragic theater through the different selected examples.

Secondo una sentenza attribuita a Epicarmo¹ è necessario che l’uomo, in quanto essere mortale, concepisca pensieri o nutra sentimenti pertinenti alla sua stessa natura e non, quindi, immortali, destinati a non cessare mai. Forse, fra tutte le emozioni umane, l’ira è quella capace di estinguersi prima: infatti, che ribollendo dentro come fuoco la rabbia esplode improvvisamente in un eccesso per poi attenuarsi in tutta rapidità è opinione diffusa e già condivisa dagli antichi. In particolare, nella produzione drammatica dei tragici attici se ne possono rintracciare alcuni interessanti esempi: si vedano i vv. 707-708 dei *Sette contro Tebe* di Eschilo, [...] ἴσως ἂν ἔλθοι θελεμωτέρῳ / πνεύματι· νῦν δ’ ἔτι ζεῖ, in cui il coro consiglia saggiamente a Eteocle “domani, forse, potrebbe diventare più

¹ Restituita dal fr. 251 K.-A. che recita θνατὰ χρηὶ τὸν θνατὸν, οὐκ ἀθάνατα τὸν θνατὸν φρονεῖν, “Chi è mortale deve concepire pensieri mortali, non immortali”. È da precisare inoltre che, dove non altrimenti indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

mite quel soffio che oggi è ancora infuocato”²; oppure i vv. 433-441 dell’*Edipo a Colono* di Sofocle, in cui appare manifesta la sequenzialità delle due fasi, l’immediato ribollire della rabbia e il suo progressivo acquietamento: [...] ἐπεὶ τοὶ τὴν μὲν αὐτίχ’ ἡμέραν, / ὀπηνίκ’ ἔξει θυμός [...], / χρόνῳ δ’, ὅτ’ ἤδη πᾶς ὁ μόχθος ἦν πέπων, / κάμάνθανον τὸν θυμὸν ἐκδραμόντα μοι / μεῖζω κολαστὴν τῶν πρὶν ἡμαρτημένων [...], “[...] quando, sul momento, il mio animo ribolliva [...], in un secondo tempo, invece, quando ormai il mio immenso dolore si era acquietato e cominciai a rendermi conto che la mia furia, erompendo, mi aveva spinto a castigare troppo duramente i miei antichi errori [...]”³.

Dunque, che l’ira si presentasse già agli antichi come *brevis furor*, un momento di follia di breve durata, è cosa nota⁴: pertanto, è impossibile per l’uomo mortale provare una rabbia immortale⁵? Partendo dalla γνώμη contenuta nel fr. 799 Kannicht del *Filottete* euripideo⁶ – secondo la quale, data la natura mortale del corpo umano, è opportuno che chiunque sia dotato di senno e di moderazione (ὄστις σωφρονεῖν ἐπίσταται) non covi un’ira perenne (τὴν ὀργὴν ἀθάνατον) – la disamina qui proposta intende indagare la forma più duratura, persistente e corrosiva della rabbia, il rancore, etimologicamente inteso come “qualcosa di guasto, andato a male, marcito”.

In particolare, riflettendo sul personaggio sofocleo di Filottete e su quelli euripidei di Ecuba e di Ermione, si tenterà di dimostrare che, talvolta, il rancore dei personaggi tragici in scena si origina, si sviluppa e rimanga poi annidato nelle loro ferite o mancanze corporee, sia che esse siano tangibili come la ferita fetida e inguaribile di Filottete, sia che invece si rivelino metaforiche, come la perdita dei figli subita da Ecuba – figli che sono il frutto maturo di un corpo oramai

² Il testo qui citato è quello edito da Page 1972, mentre la traduzione italiana è quella di Ieranò 1997, p. 115.

³ Il testo qui citato è quello edito da Dain, Mazon 1960, mentre la traduzione italiana è di Ferrari 2007, p. 307.

⁴ Sulla fortuna del τόπος proverbiale *ira brevis furor est*, sentenza attestata in Hor. *Ep.* 1.2.62, che connette il motivo dell’ira come inizio della pazzia a quello dell’esigua durata della rabbia, si veda Tosi 2017², pp. 1583-1585 n. 2304.

⁵ Da ricordare come esempio di ‘rabbia immortale’, ancora vivida persino dopo la morte stessa dell’eroe rancoroso, il caso del risentimento di Aiace nei confronti di Odisseo per le armi di Achille in Hom. *Od.* 11.553-555 Αἶαν, παῖ Τελαμώνος ἀμύμονος, οὐκ ἄρ’ ἐμελλες / οὐδὲ θανῶν λήσεσθαι ἐμοὶ χόλου εἶνεκα τευχέων / οὐλομένων; τὰ δὲ πῆμα θεοὶ θέσαν Ἀργείοισι, “Aiace, figlio del grande Telamone, e così neanche da morto avresti scordato il rancore contro di me per le armi funeste? Una disgrazia le resero i numi degli Argivi”.

⁶ Il cui testo recita ὥσπερ δὲ θνητὸν καὶ τὸ σῶμ’ ἡμῶν ἔφν, / οὕτω προσήκει μηδὲ τὴν ὀργὴν ἔχειν / ἀθάνατον ὄστις σωφρονεῖν ἐπίσταται, “Come il nostro corpo è nato mortale, allo stesso modo chiunque conosca moderazione non deve covare una rabbia immortale”. È interessante osservare che il medesimo nesso (ὀργὴν ἀθάνατον) sia individuabile anche in un frammento di autore sconosciuto, l’adespoto 79 Snell ἀθάνατον ὀργὴν μὴ φύλασσε θνητὸς ὢν, “Sei un essere mortale, non provare una rabbia immortale”.

invecchiato e deterioratosi – oppure la sterilità, da cui è affetto l’utero giovane ma già avariato di Ermione.

Di considerevole interesse, inoltre, è rilevare che dalle medesime ferite il corpo del personaggio rancoroso venga alterato fino a inselvatichirsi: a) Filottete assume i tratti del serpente che lo ha morso: striscia a terra (*Soph. Phil.* 294) e maledice i Greci sputando parole avvelenate di rancore (vv. 1140-1142); b) il temperamento irascibile e l’aggressività verbale di Ermione sono considerati da Andromaca più ferini e pericolosi del veleno delle vipere e del fuoco (*Eur. Andr.* 269-273); c) nonostante, a differenza degli altri casi, il μέγας χόλος di Ecuba venga presto sfogato nella vendetta dell’accecamento di Polimestore (*Eur. Hec.* 1118), sembra quasi che l’estrema conseguenza del suo rancore sia la futura metamorfosi in cagna rabida dagli occhi fiammeggianti.

Dunque, a partire da tali premesse ci si propone di esaminare come la relazione esistente fra logoramento del corpo, inselvatichimento del personaggio irato e rancore covato sia trattata sulla scena nel teatro tragico greco attraverso i differenti esempi selezionati.

1. Un’ira inestinguibile per una ferita vorace: il caso di Filottete.

L’antefatto della tragedia di Sofocle è noto: tutto ha origine dal morso di un serpente, custode dell’altare di Apollo sull’isola di Crise⁷. Il veleno della vipera che ha infettato il corpo di Filottete, compromettendo la funzionalità prima del solo piede poi degli interi arti, e il successivo abbandono sull’isola di Lemno da parte dei Greci incuranti hanno generato in Filottete un’ira ἀθάνατος, una rabbia senza fine, inestinguibile – come recita il frammento euripideo già citato e come emerge da svariati luoghi della tragedia sofoclea – che, covata in tutti gli anni trascorsi in solitudine sull’isola selvaggia e disabitata, si è tramutata in un rancore divorante da cui sembra trarre nutrimento e, quindi, alimentarsi la stessa piaga incancrenita di Filottete. Si vedano a tal proposito i vv. 311-316 del dramma:

Φι. [...] ἀλλ’ ἀπόλλυμαι τάλας
 ἔτος τόδ’ ἤδη δέκατον ἐν λιμῶ τε καὶ
 κακοῖσι βόσκων τὴν ἀδηφάγον νόσον.
 Τοιαῦτ’ Ἀτρεΐδαί μ’ ἢ τ’ Ὀδυσσεώς βία,
 ὦ παῖ, δεδράκασ’, οἱ Ὀλύμπιοι θεοὶ
 δοῖέν ποτ’ αὐτοῖς ἀντίποιν’ ἐμοῦ παθεῖν. 315

⁷ Le versioni del ferimento di Filottete sono delle più varie: secondo alcuni si ferì da solo con una delle sue frecce avvelenate (cf. *Schol. vet. in Lucanum* 6.354), secondo altri urtò contro un altare (*Hom. Il.* 2.718-25), secondo altri ancora fu morso da un serpente velenoso (questa è la versione seguita da Sofocle nella tragedia). Per una sintesi esauriente delle numerose versioni differenti da quella adottata da Sofocle si veda il contributo di Giuliano 2014, pp. 1-3.

Fi. [...] e io resto qui a consumarmi, sventurato, questo è ormai il decimo anno – nella fame, nelle sofferenze – nutrendo il male che mi divora. Questo mi hanno fatto gli Atridi e il forte Odisseo, o figlio: possano gli dei dell'Olimpo ripagarli un giorno con altrettante pene.⁸

Filottete lotta per la sopravvivenza abbandonato sull'isola di Lemno: le sue carni avvelenate sono divenute cibo per la νόσος ἀδηφάγος (v. 313), “la malattia insaziabile”, definita anche διαβόρος nel prologo (v. 7 νόσῳ διαβόρῳ), quindi “divoratrice”⁹ e infine “selvaggia”, ἄγρια, come una fiera selvatica (v. 173 νόσον ἄγρίαν), che sta pian piano esaurendo qualsiasi risorsa rimasta all'arciere, nutrendosi concretamente delle sue ultime forze fisiche e, non escluderei affatto, simbolicamente del rancore velenoso che dalla ferita al piede si è originato e che continua, con il trascorrere degli anni, a erompere fuori attraverso le maledizioni scagliate da Filottete contro i responsabili della sua sorte sventurata, gli Atridi e Odisseo. Talvolta, le maledizioni lanciate dall'eroe si rivelano così violente da evocare le sagge raccomandazioni del coro. Si vedano ad esempio i vv. 1141-1142:

Xo. εἰπόντος δὲ μὴ φθονεράν
ἐξῶσαι γλώσσας ὀδύναν.

Co. Si deve evitare di cacciar fuori
il pungolo maligno della lingua.¹⁰

Come non a torto osservano i commentatori¹¹, qui l'impiego del verbo ἐξωθέω suggerisce l'applicazione di una forza fisica (letteralmente si dovrebbe

⁸ Il testo qui citato corrisponde a quello edito da Dain, Mazon 1960, e la traduzione italiana è quella di Pattoni 2007, p. 197.

⁹ Il motivo della malattia divoratrice, descritta come qualcosa di altro da sé, una fiera selvaggia che attacca dell'esterno e si ciba delle carni dell'eroe, era verosimilmente presente anche nei drammi perduti di Eschilo e di Euripide relativi al personaggio di Filottete, come si desume dal passo della *Poetica* aristotelica, 1458b 19-25: οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἱαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἔν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέντος, ἀντι κυρίου εἰωθότος γλώτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλόν, τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε “φαγέδαινα, ἢ μου σάρκας ἐσθίει” ποδός, ὁ δὲ ἀντι τοῦ “ἐσθίει” τὸ “θοινᾶται” μετέθηκεν, “Euripide, per esempio, riscrive il trimetro di Eschilo modificando soltanto una parola, cioè sostituendo una glossa al termine appropriato d'uso comune, questo sembra bello, l'altro, invece, piatto. Eschilo aveva scritto infatti nel *Filottete* ‘un cancro che mi mangia le carni del piede’, quello, invece, aveva sostituito ‘banchetta’ a ‘mangia’”.

¹⁰ Il testo qui riportato è quello edito da Dain, Mazon 1960, mentre la traduzione italiana è di Pattoni 2007, p. 261. Sulla scorta di Di Benedetto, Mirto, Pattoni 2007, p. 260 n. 74, segnalo inoltre che l'interpretazione del passo è discussa fra i commentatori: la sentenza proverbiale riferita dal coro potrebbe essere interpretata tanto come il consiglio rivolto a Filottete di non scagliare parole troppo violente e ingiuriose contro Odisseo (questa è l'interpretazione che ho preferito nella mia analisi), quanto come una raccomandazione che il coro rivolge a sé stesso, non volendo aggiungere a quanto già detto parole che possano in qualche maniera ferire l'animo di Filottete.

¹¹ Si vedano in particolar modo le argomentazioni di Schein 2013, p. 297 e i riferimenti bibliografici ulteriori ivi citati.

tradurre “spingere avanti un dolore malvagio dalla lingua”, quindi “urtare con parole rancorose”): la lingua esce dalla bocca di Filottete come se fosse un’arma con cui scagliare colpi. In tal senso, le parole livorose dell’eroe potrebbero quasi rievocare alla mente il veleno del serpente che lo ha morso anni prima: Filottete sputa veleno, un risentimento inacidito proveniente dai recessi più profondi dell’animo, così come lo sputa fuori la piaga che ancora lo corrode (non a caso è definita βαρυβρώς “corrosiva” al v. 695), che imputridisce di marciume gli stracci che la ricoprono (si veda il v. 39 ράκη, βαρείας του νοσηλείας πλέα, “stracci pieni di ripugnante marciume”) e che, infine, riduce Filottete a uno stadio selvaggio, quasi primitivo, di vita¹², costringendolo a strisciare a terra e a trascinarsi a stento (il verbo ἔρω è frequentemente utilizzato ai vv. 207, 294, 701).

L’ulcera di Filottete (ἔλκος, come è indicata al v. 650 e al v. 696) tende difficilmente a cicatrizzarsi, sebbene l’eroe non escluda del tutto che la morte dei suoi nemici possa in qualche modo guarirlo dalla piaga, come se la morte degli Atridi e di Odisseo potesse vendicare, e quindi espiare forse definitivamente, l’ὄργη ἀθάνατος che mai gli lascia pace. Si leggano a tal proposito i vv. 1043-1044:

Φι. [...] εἰ δ’ ἴδοιμ’ ὀλωλότας
τούτους, δοκοῖμ’ ἄν τῆς νόσου πεφευγέναι.

Fi. [...] se li vedessi morti, mi sembrerebbe di essere sfuggito alla mia malattia.¹³

Dunque, non solo il morso del serpente ma anche l’ira implacabile nutrita contro i nemici sono causa dell’inselvaticimento del personaggio: per parafrasare le argomentazioni espresse da Schein nel suo commento alla tragedia sofoclea¹⁴, sino alla fine l’intensa rabbia di Filottete prevale su qualsiasi tentativo di persuasione di Neottolemo e si presenta come la vera risposta ‘selvaggia’ alla solidarietà che il nemico gli sta offrendo.

2. Più rabbiosa e maligna di una vipera sterile: il caso di Ermione.

Un altro personaggio irato che in preda al proprio temperamento aggressivo non presta ascolto alle raccomandazioni di chi si dimostra più saggio è Ermione nell’*Andromaca* di Euripide. Come si può evincere dai vv. 157-158 [...]

¹² Sul possibile parallelo fra l’inselvaticimento del personaggio di Filottete in Sofocle e gli aspetti primitivi del Ciclope omerico si veda in particolare il commento di Schein 2013, pp. 15-16.

¹³ Il testo qui citato è quello edito da Dain, Mazon 1960; la traduzione è quella di Pattoni 2007, p. 253.

¹⁴ Vd. Schein 2013, p. 26: «Philoktetes’ intense anger, hatred, and shame not only prevail over all attempts at rational persuasion, but constitute, at least in the eyes of Neoptolemos, a wilful, ‘savage’ rejection of the human solidarity that Philoktetes had earlier said he lacked and that Neoptolemos had offered him».

στυγοῦμαι δ' ἀνδρὶ φαρμάκοισι σοῖς, / νηδὺς δ' ἀκύμων διὰ σέ μοι διόλλυται, “Con i tuoi filtri mi fai odiare da mio marito e a causa tua il mio ventre appassisce sterile”¹⁵, la sterilità di Ermione costituisce motivo di rancore nei confronti della sua rivale e schiava Andromaca, accusata di aver fatto appassire sterile il ventre della padrona con i suoi filtri magici e, allo stesso tempo, fortemente odiata per essere riuscita dove quella invece ha fallito: al contrario di Ermione, Andromaca si è dimostrata una donna fertile, ha dato un figlio a Neottolemo¹⁶.

La minacciosa irascibilità di Ermione, decisa a sfogare la sua rabbia in un tentativo di vendetta, induce Andromaca a rifugiarsi supplice presso l'altare di Teti; si vedano a tal proposito i vv. 269-273 della tragedia:

Av. [...] δεινὸν δ' ἔρπετων μὲν ἀγρίων
 ἄκη βροτοῖσι θεῶν καταστήσασί τινα 270
 ὃ δ' ἔστ' ἐχίδνης καὶ πυρὸς περαιτέρω,
 οὐδεὶς γυναικὸς φάρμακ' ἐξήρρηκέ πω
 κακῆς· τοσοῦτόν ἐσμεν ἀνθρώποις κακόν.

An. [...] è strano! Un dio ha fornito agli uomini rimedi contro i serpenti feroci, ma contro la donna malvagia – male peggiore dei serpenti e del fuoco – nessuno ha mai trovato un farmaco. Tale calamità siamo noi per gli uomini.¹⁷

Sebbene gli dei abbiano concesso ai mortali rimedi contro i serpenti velenosi, nessuno è stato in grado di trovare un φάρμακον contro le donne maligne, che sono peggiori delle vipere e perfino del fuoco. Come è stato ben osservato da Ogden¹⁸, la correlazione tra i serpenti e il fuoco è legata all'estremo dolore che sia il veleno della vipera che la fiamma del fuoco possono causare all'essere umano. Allo stesso modo, Ermione si presenta più pericolosa di un serpente velenoso che rigetta contro Andromaca un rancore profondo, originatosi dalle deficienze del suo utero giovane ma difettoso rispetto a quello fecondo della rivale, e si dimostra ancora più temibile del fuoco stesso minacciando di bruciare viva Andromaca (v. 257).

3. Metamorfofi canina e rancore permanente: il caso di Ecuba.

Ora, diversamente dai personaggi di Filottete e di Ermione il cui rancore vendicativo rimane sostanzialmente inesplosivo, poiché, a seguito dell'appari-

¹⁵ Il testo qui citato è quello edito da Murray nel 1902, ristampato nel 1966, mentre la traduzione italiana è di Barone 2010, p. 63.

¹⁶ A proposito della bigamia e del rapporto antagonista fra moglie legittima e concubina nell'*Andromaca* di Euripide, vd. il contributo di Vester 2009, pp. 293-305.

¹⁷ La traduzione qui citata è di Barone 2010, p. 73.

¹⁸ Vd. Ogden 2013, pp. 220-221.

zione *ex machina* di Eracle, Filottete viene portato via da Lemno e condotto a Troia, mentre Ermione rinuncia a suoi propositi di vendetta contro Andromaca fuggendo insieme con Oreste alla fine del dramma, il μέγας χόλος di Ecuba, la rabbia furiosa di una madre privata dei figli, trova sfogo nonché soddisfazione nell'accecamento del colpevole e nella resa della stessa crudeltà a lei inflitta: la barbara uccisione della prole.

Che già l'Ecuba omerica fosse animata da un inflessibile desiderio di vendetta contro gli uccisori dei propri figli è cosa nota, come i vv. 212-216 del ventiquattresimo libro dell'*Iliade* dimostrano:

[...] τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχομι
 ἐσθέμεναι προσφῦσα· τότ' ἄντιτα ἔργα γένοιτο
 παιδὸς ἐμοῦ, ἐπεὶ οὐ ἐκακιζόμενόν γε κατέκτα,
 ἀλλὰ πρὸ Τρώων καὶ Τρωϊάδων βαθυκόλπων
 ἔσταότ', οὔτε φόβου μεμνημένον οὔτ' ἀλεωρῆς. 215

[...] ma se potessi il suo fegato
 mordere e divorarlo, sarebbe vendetta pel figlio
 che non m'ha ucciso mentre voltava le spalle
 ma mentre a difesa dei Teucri, delle Troiane alto cinte,
 lottava con lui, immemore di paura e di fuga.¹⁹

Ecuba si dichiara pronta a rinunciare al corpo di Ettore in cambio della possibilità di affondare i denti nel fegato di Achille. Dunque, non sorprende che Euripide nella tragedia a lei dedicata abbia recuperato qualche tratto della caratterizzazione epica che faceva di Ecuba l'archetipo della vendetta selvaggia; tuttavia, a parer mio, è l'innovazione – verosimilmente euripidea²⁰ – della metamorfosi canina, successiva all'atto punitivo nei confronti di Polimestore, a rendere Ecuba un personaggio tragico dal rancore permanente, sentimento generato dal timore, poi concreta realtà, di rimanere una madre ἄπαις, senza prole²¹, come Ecuba stessa afferma al v. 440, [...] μὴ λίπησ μ' ἄπαιδ' [...], “[...] non lasciarmi senza prole [...]”.

È notevole l'insistenza sulla strettissima relazione fra il corpo materno e quello dei figli rintracciabile in svariati luoghi della tragedia, non soltanto relativi alla scoperta del cadavere di Polidoro: già la morte di Polissena, nella prima

¹⁹ Il testo qui citato è quello edito da West 2000, la traduzione italiana è di Calzecchi Onesti 1990, p. 855.

²⁰ «La metamorfosi di Ecuba in cagna non è attestata con sicurezza prima di Euripide», osserva Battezzato 2010, p. 296 n. 114.

²¹ Ecuba che invece, in un tempo non così lontano, era stata madre di tanti figli: cf. v. 621 [...] γεραία θ' ἦδ' ἐγὼ μήτηρ τέκνων/ὠς ἐς τὸ μηδὲν ἤκομεν, [...], “[...] e io, vecchia madre di tanta prole: a quale nulla siamo giunti [...]”. Il testo critico è quello edito da Murray 1902, poi ristampato nel 1966, la traduzione italiana è di Battezzato 2010, p. 247.

parte del dramma, offre l'occasione di ricorrere continuamente a precisi riferimenti corporei circa la separazione di Ecuba dalla figlia. Si vedano ad esempio i vv. 141-143 ἤξει δ' Ὀδυσσεὺς ὅσον οὐκ ἦδη, / πῶλον ἀφέλξων σῶν ἀπὸ μαστῶν / ἔκ τε γεραιᾶς χερὸς ὀρμήσων, "Odisseo ben presto arriverà per strappare dal tuo seno la puledra, per portarla lontano dalle tue braccia di vecchia"²²; oppure, ancora, il v. 398 ὅποια κισσὸς δρυός, ὅπως τῆσδ' ἔξομαι, "Le starò aggrappata come l'edera alla quercia", in cui, al contrario, Ecuba è decisa a rimanere aggrappata al corpo della figlia nonostante tutto. La perdita di Polissena sembra configurarsi quindi come un detrimento fisico, un danno vero e proprio, inflitto al corpo cadente e oramai invecchiato di chi un tempo l'aveva portata in grembo e l'aveva partorita. Le medesime conclusioni possono trarsi per Polidoro: alla scoperta della morte del figlio, l'unico che credeva ancora in vita, Ecuba riafferma con forza il legame di appartenenza del corpo di Polidoro, ora defunto, al suo: si veda il v. 762 τοῦτόν ποτ' ἔτεκον κᾶφερον ζώνης ὕπο, "L'ho fatto nascere, un tempo; l'ho portato in grembo".

Dunque, la rabbia furiosa, unita al desiderio di vendetta, prima priva Ecuba dell'innato senso di umanità, quando acceca Polimestore e uccide i suoi figli innocenti con l'aiuto delle altre troiane prigioniere – vv. 1118-1119 [...] ἧ μέγαν χόλον/σοὶ καὶ τέκνοισιν εἶχεν ὅστις ἦν ἄρα, "Chiunque sia stato, che rabbia furiosa nutriva contro di te, contro i tuoi figli" – infine, secondo la profezia che le viene preannunciata da Polimestore, il rancore permanente, che non sembra essersi espiato nemmeno con l'estremo atto vendicativo di cui si è macchiata, spoglia Ecuba persino delle sue sembianze umane – v. 1265 κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα, "Diventerai una cagna dagli occhi di fuoco".

Ora, se la trasformazione in cagna sia da intendersi come un atto punitivo non è questione che interessa la disamina qui condotta: non è mia intenzione infatti entrare nel merito della dibattuta discussione sulle molteplici interpretazioni della metamorfosi canina di Ecuba. Come hanno già potuto osservare Mossman²³ nel suo studio sul ruolo della giustizia nell'*Ecuba* di Euripide, poi Battezzato²⁴ nel commento precipuo alla tragedia e, più in generale, Franco²⁵, nella sua monografia recentemente tradotta in inglese sul cane e la donna nella cultura greca, dietro la trasformazione di Ecuba in cagna possono celarsi svariate connotazioni: in taluni casi positive, basti pensare alla maternità che nell'immaginario greco il cane simbolicamente richiama, oppure al legame con la dea

²² La traduzione italiana citata nel contributo per l'*Ecuba* euripidea è sempre quella di Battezzato 2010, p. 209 (vv. 141-142), p. 210 (v. 398), p. 257 (v. 762), p. 287 (vv. 1118-1119), p. 297 (v. 1265).

²³ Mossman 1995, pp. 164-203.

²⁴ Battezzato 2010, p. 43. Qui lo studioso passa in rassegna in maniera esaustiva le numerose e diversificate interpretazioni della metamorfosi canina di Ecuba avanzate in precedenza; a tal proposito si veda anche Gregory 1999, pp. 34-35.

²⁵ Franco 2014, *passim*; prima ancora Lilja 1976, *passim*.

Ecate; in altri casi, invece, negative, se si guarda alla degradazione animale dell'essere umano²⁶ o alle conseguenze terrificanti della rabbia, che addirittura fanno di Ecuba una cagna dallo sguardo infuocato alla stregua di un'Erinni.

Ai fini dell'analisi qui presentata, però, è più opportuno soffermarsi sugli effetti della metamorfosi canina che sulle cause: Ecuba ha l'occasione di spiare la propria rabbia e se, a seguito della vendetta, le sue fattezze umane la abbandonano, non la abbandona la sua ira che, piuttosto, sembra continuare a vivere nel suo nuovo corpo animale. In tal senso, la metamorfosi in cagna dagli occhi di fuoco non estingue la rabbia di Ecuba, ma la perpetua fino alla sua morte.

Pertanto, per rievocare alla mente i primi due testi citati nel corso della discussione, il frammento ricondotto a Epicarmo e l'adespoto 79 Snell, un essere mortale non deve provare emozioni immortali, con particolare riferimento alla rabbia nel caso della seconda testimonianza. Tuttavia, gli esempi tragici qui trattati, Filottete, Ermione ed Ecuba, possono dimostrare a mio avviso che una rabbia a lunga covata – dunque nata da profonde ferite fisiche e/o metaforiche (si pensi a Filottete, morso dal serpente, a Ecuba e a Ermione mutilate dei figli) – crescendo nel tempo, divenendo continuativa e pertanto, se vogliamo, ἀθάνατος, resistente a qualsiasi possibilità di espiazione, conduca gli stessi corpi dei personaggi tragici rancorosi a un peggioramento delle condizioni di vita, un inselvaticimento, una sorta di autodistruzione che, senza dubbio, nell'esempio di Ecuba trova la sua più evidente ed estrema manifestazione.

Bibliografia.

- Allan 2013 = W. Allan, "The Ethics of Retaliatory Violence in Athenian Tragedy", *Mnemosyne* 66, 2013, pp. 593-615.
- Battezzato 2019 = L. Battezzato, "Il tempo della vendetta nella tragedia greca: l'*Elettra* di Euripide e l'*Oresteia* di Eschilo", *Testo&Senso* 20, 2019, pp. 9-32.
- Battezzato 2018 = L. Battezzato, *Euripides. Hecuba*, Cambridge 2018.
- Battezzato 2010 = L. Battezzato, *Euripide. Ecuba*, Milano 2010.
- Biggs 1966 = P. Biggs, "The Disease Theme in Sophocles' *Ajax*, *Philoctetes* and *Trachiniae*", *Classical Philology* 61.4, 1966, pp. 223-235.
- Burnett 1998 = A. P. Burnett, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley 1998.
- Calzecchi Onesti 1990 = R. Calzecchi Onesti, *Omero. Iliade*, Torino 1990.

²⁶ Sebbene, in relazione ai vv. 1261-1263, Battezzato 2018, p. 251 non escluda che in minima parte qualche capacità umana venga conservata da Ecuba anche dopo la metamorfosi corporea: "The disconcerting detail that Hecuba, as a dog, will climb up the mast suggests that vestiges of human capabilities will survive in her after the transformation. She climbs like a human being, and commits suicide either as a consequence of mental disturbance or because she refuses life as an animal".

- Dain, Mazon 1960 = A. Dain, P. Mazon, *Sophocle, Philoctete, Oedipe a Colone*, tome III, Paris 1960 (reprinted 1967).
- Dasteridou 2015 = M. Dasteridou, *Fear and Healing Through the Serpent Imagery in Greek Tragedy*, Master's thesis, Harvard 2015.
- Di Benedetto, Mirto, Pattoni = V. Di Benedetto, M. S. Mirto, M. P. Pattoni, *Sofocle. Trachinie, Filottete*, Milano 2007⁷.
- Forbes Irving 1990 = P. M. C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myth*, Oxford 1990, pp. 207-210.
- Franco 2014 = C. Franco, *The Canine and the Feminine in Ancient Greece*, Oakland 2014.
- Giuliano 2014 = M. Giuliano, "Il linguaggio della ferita: il *Filottete* di Sofocle", *Figure dell'immaginario. Rivista internazionale online* 1, 2014, pp. 1-15.
- Gregory 1999 = J. Gregory, *Euripides' Hecuba*, New York, Oxford 1999.
- Harris 2001 = W. V. Harris, *Restraining Rage: The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge (Mass.) 2001.
- Lilja 1976 = S. Lilja, *Dogs in Ancient Greek Poetry*, Helsinki 1976.
- Mariani 2019 = L. Mariani, *Ermione dalla tragedia greca a Rossini*, Roma 2019.
- Marino 1999 = E. Marino, "Il lutto a banchetto (*Iliade* 24 – *Odissea* 4)", *Materiale e Discussioni* 43, 1999, pp. 17-39.
- Mossman 1995 = J. Mossman, *Wild Justice: A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford 1995.
- Murray 1960 = G. Murray, *Euripidis Fabulae*, Oxford 1902 (reprinted 1966).
- Ogden 2013 = D. Ogden, *Drakōn: Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford 2013.
- Page 1972 = D. L. Page, *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*, Oxonii 1972.
- Reckford 1991 = K. J. Reckford, "Pity and Terror in Euripides' *Hecuba*", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 1.2, 1991, pp. 23-43.
- Schein 2013 = S. L. Schein, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge 2013.
- Segal 1990 = C. Segal, "Violence and the Other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides' *Hecuba*", *Transactions of the American Philological Association* 120, 1990, pp. 109-131.
- Vester 2009 = C. Vester, "Bigamy and Bastardy, Wives and Concubines. Civic Identity in *Andromache*", in J. Robert, C. Cousland, J. R. Hume (eds.), *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, Boston 2009, pp. 293-305.
- West 1998-2000 = M. L. West, *Homeri Ilias*, 2 voll., Stuttgart, Leipzig 1998-2000.

Agenti divini dell'ira fra Sofocle ed Euripide: alcune osservazioni su *Aiace*, *Ifigenia in Tauride*, *Elena* e *Oreste*

Sara Di Paolo

Università degli Studi di Padova

ABSTRACT: In poetry, starting from Homer, the emotion of wrath can be combined with the intervention, in various ways, of divine characters. Often in epic poems the gods are dominated by anger, which determines human relations, they are a source of fury for the heroes or they can have the function of stopping it. A similar situation is identifiable also in the attic tragedy, in which the divine character can assume a decisive role in conducting this emotion and its consequences, affecting the structure of the drama and the emotional content that is conveyed to the audience. My aim is therefore to analyze some tragedies of Sophocles and Euripides, highlighting different aspects of the phenomenology of wrath and observing how divine characters interact with them. On the one hand, we will see how the divinity can constitute an impulse to anger in Sophocles' *Ajax*, on the other hand, through Euripides' *Iphigenia in Tauris*, *Helen* and *Orestes*, how divine intervention can bring back a situation influenced by wrath and conflict to peace.

L'ira è senz'altro una delle emozioni più ricorrenti e significative della tragedia attica, poiché accompagna i frequenti dissidi e i contrasti violenti che caratterizzano intrinsecamente questo genere, manifestandosi sia a livello verbale che con l'azione. Nello spazio letterario, a tale emozione può essere attribuita una duplice valenza¹, che il dramma è in grado di esemplificare anche attraverso la dimensione strutturale. Da un lato infatti l'ira costituisce la reazione ad una condizione di ingiustizia e dunque l'impulso a nuove azioni, permettendo di porre in risalto il profilo tragico dei personaggi e il succedersi di conflitti propri della trama tragica; dall'altro, essa possiede una componente

¹ Per alcune riflessioni e definizioni in merito all'ira, si vedano in particolare, Plat. *Resp.* 4.439e-441c, Arist. *Rh.* 1378a-1380.

distruttiva, finalizzata all'annullamento di sé e degli altri, che conduce a brusche fratture e arresti nelle storie.

È un'emozione forte, in grado di impadronirsi completamente dell'individuo e subordinarlo alla sua espressione, ed è per questo associata alla follia, all'eccesso, ad un pensare e agire senza misura. Non è quindi un caso che nei testi poetici, a partire dall'epica omerica, l'ira² possa essere unita all'intervento, in vario modo, di figure divine. Spesso nell'*epos* gli dèi sono dominati dalla collera, trovandosi ripetutamente in contrasti³ che poi determinano gli stessi rapporti reciproci umani, oppure sono fonte di furore bellico per gli eroi⁴. Possono però anche avere la funzione di arrestare la rabbia, se la violenza da essa causata contrasta con un preciso ordine (come gli episodi che aprono e chiudono i poemi epici: Hom. *Il.* 1.188-222, *Od.* 24.520-548)⁵. È forse possibile individuare uno scenario analogo anche nella tragedia, in cui il personaggio divino può assumere un ruolo determinante nel condurre questa emozione e le sue conseguenze, incidendo nella struttura del dramma e nel contenuto emotivo che viene veicolato al pubblico e divenendo, per certi versi, una figura di potere sovrapponibile a quella autoriale.

Il mio obiettivo vuole quindi essere quello di percorrere alcune tragedie di Sofocle ed Euripide, mettendo in luce diversi aspetti della fenomenologia dell'ira e osservando come con questi interagiscano personaggi divini, con peculiari conseguenze sul piano drammatico. In particolare, da un lato si vedrà come la divinità possa costituire un impulso all'ira nell'*Aiace* di Sofocle, dall'altro invece, attraverso l'*Ifigenia in Tauride*, l'*Elena* e l'*Oreste* di Euripide, come l'intervento divino possa riportare una situazione dominata dall'ira e dal conflitto alla pace. Oltre all'osservazione di tratti strutturali legati alla collera, si evidenzieranno le principali tematiche associate a questa emozione: la riflessione sulla giustizia, la dimensione della follia, la degradazione dell'umano e l'accostamento al ferino, la furia come fonte di impresa eroica e la messa in discussione di ciò, alcuni campi metaforici (la costrizione, la caccia, il fuoco).

² Per i termini che esprimono l'ira nei poemi epici, si veda Considine 1966, pp. 15-25. Per l'etimologia di alcune parole indicanti questa emozione, si veda Chantraine 1968, s.v. μήνις, ὀργή, χόλος.

³ Tra le molte liti degli dèi, si vedano Hom. *Il.* 1.511-572, 4.1-72, 5.311-909, 20.4-454.

⁴ Ad esempio, si vedano Hom. *Il.* 5.1-3 (ἐνθ' αὖ Τυδείδῃ Διομήδεϊ Παλλὰς Ἀθήνη / δῶκε μένος καὶ θάρσος, ἴν' ἔκδηλος μετὰ πᾶσιν / Ἀργεῖοισι γένοιτο ἰδὲ κλέος ἐσθλὸν ἄριτο), 8.335, 10.366, 13.59-60, 15.262, 16.613, 19.37; Hom. *Od.* 1.321-322, 24.520.

⁵ In particolare, si vedano Hom. *Il.* 1.207 ἦλθον ἐγὼ παύσουσα τένον μένος, αἶ κε πίθηαι, 214 [...] σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἡμῖν (Atena); Hom. *Od.* 24.528-532 καὶ νύ κε διή πάντας ὄλεσαν καὶ θῆκαν ἀνόστους, / εἰ μὴ Ἀθηναίη, κούρη Διὸς αἰγιόχοιο, / ἦὔσεν φωνῆ, κατὰ δ' ἔσχεθε λαὸν ἅπαντα· / ἴσχεσθε πτολέμου, Ἰθακήσιοι, ἀργαλέοιο, / ὥς κεν ἀναιμιωτὶ γε διακρινθῆτε τάχιστα”.

1. L'ira di Aiace, l'ira di Atena.

Nell'*Aiace* le emozioni che animano i personaggi, in particolar modo il protagonista, hanno un grande peso nel testo. Fra queste l'ira risulta molto ricorrente, costituendo uno dei tratti fondamentali di Aiace, in significativa continuità con il racconto epico (cf. Hom. *Od.* 11.541-564), in cui la collera dell'eroe è definita ripetutamente con il termine *χόλος*. Nella tragedia però tale emozione viene inserita in una rete di relazioni, irradiandosi nel dramma nel suo complesso e avvolgendo l'intera scena e i rapporti umani che l'attraversano. L'azione drammatica, così come Aiace, appare quindi determinata, e insieme essere l'esemplificazione, di uno stato di collera e della conflittualità che da essa scaturisce.

La rabbia dell'eroe si rapporta inoltre all'azione di una divinità, Atena⁶: quest'ultima non solo interagisce con la mente di Aiace, dando ad essa piena espressione, ma partecipa anche della medesima emozione. Si rivela, ad un certo punto, un gioco di rispecchiamento fra l'ira di Aiace e quella della dea, le quali sembrano esplicarsi vicendevolmente; se in un primo momento il dramma si concentra attorno alla collera inflessibile e distruttiva dell'eroe, motivo dell'intervento divino, in seguito si impone all'attenzione la gravità dell'ira divina. Tale nesso, che opera nello svolgimento del dramma e nella sorte dell'eroe, sembra essere ulteriormente avvalorato dalla spiegazione dell'indovino Calcante. Per questo la manifestazione della divinità in collera, implicitamente tematizzata nel prologo, appare agire nel corso dell'intera rappresentazione, costituendo il motore nascosto delle azioni e delle emozioni veicolate.

L'ira viene menzionata per la prima volta in relazione ad Aiace: siamo nel prologo e la dea Atena conferma a Odisseo che il responsabile dell'incredibile strage avvenuta nella notte è proprio il figlio di Telamone (v. 39 ἀνδρὸς τοῦδε), mosso dalla rabbia a causa del giudizio per le armi di Achille. È Atena a identificare, enfaticamente ad inizio verso, l'emozione che sconvolge l'eroe (v. 41 χόλω), dopo che Odisseo aveva messo in luce la follia del suo gesto (v. 40 δυσλόγιστον). L'emozione è quindi collegata alla sua causa e viene suggerito il processo che conduce ad essa: l'ira costituisce la reazione al crearsi di uno scompenso, all'essere privati di ciò che è considerato proprio e alla vergogna dell'umiliazione sociale. L'emergere della collera solleva inevitabilmente la questione della giustizia della situazione, la quale possiede una lunga tradizione⁷ e che la tragedia

⁶ Sulla presenza di Atena nel prologo si veda, fra i molti contributi, Pucci 1994, 15-30.

⁷ Per i precedenti epici (*Etiopide*, *Piccola Iliade*, *Odissea*) della vicenda di Aiace rielaborati da Sofocle, si veda Brillante 2013, pp. 34-42: si mette in luce come già nell'*Odissea* e nei poemi del ciclo (e in seguito anche in Pind. *Nem.* 8) vi siano i primi accenni riguardo l'ingiustizia del giudizio (sia che fosse attribuito a prigionieri troiani, sia agli Achei), al ruolo di Atena in esso (cf. Hom.

problematizza ulteriormente contrapponendo due diversi orizzonti culturali⁸. Le armi erano destinate all'eroe più forte dopo Achille: come è universalmente riconosciuto, questo non era altri che Aiace, eppure la decisione dei capi del potere era stata diversa e si era rivolta a Odisseo⁹. Da questo scarto erano scaturiti un sentimento insopportabile e un piano di vendetta, assassinare i capi Argivi¹⁰ responsabili della decisione, come a voler eliminare il giudizio sfavorevole sul suo valore con un gesto in grado di provare la sua forza.

Aiace viene separato dalle vittime designate dall'intervento di Atena, la quale illude il suo sguardo dando sfogo alla rabbia e realizzandone una piena visibilità simbolica attraverso la massa di animali uccisi. La dea dunque non interviene per arrestare l'emozione e la violenza, ma solo per cambiare il loro bersaglio: ciò consente che vi sia uno sviluppo tragico dominato da una conflittualità condotta alle sue estreme conseguenze.

AΘ. Ὡς ἔστιν ἀνδρὸς τοῦδε τάργα ταῦτά σοι.
 ΟΔ. Καὶ πρὸς τί δυσλόγιστον ᾧδ' ἦξεν χέρα; 40
 ΑΘ. Χόλω βαρυνθεῖς τῶν Ἀχιλλείων ὄπλων.
 ΟΔ. Τί δῆτα ποιῖναις τήνδ' ἐπεμίπτει βάσιν;
 ΑΘ. Δοκῶν ἐν ὑμῖν χεῖρα χραίνεσθαι φόνῳ.
 ΟΔ. ἼΗ καὶ τὸ βούλευμ' ὡς ἐπ' Ἀργείοις τόδ' ἦν;
 ΑΘ. Κἂν ἐξεπράξατ', εἰ κατημέλησ' ἐγώ. 45
 ΟΔ. Ποίαισι τόλμαις ταῖσδε καὶ φρενῶν θράσει;
 ΑΘ. Νύκτωρ ἐφ' ὑμᾶς δόλιος ὀρμᾶται μόνος.

At. Sappi che queste stesse azioni, come pensavi, sono opera sua.
Od. E a che scopo ha agito in modo così assurdo?
At. Perché era oppresso dalla collera a causa delle armi di Achille.
Od. Ma perché allora si è scagliato contro il bestiame?
At. Credendo di macchiare la sua mano con la vostra strage.
Od. E così questo piano era rivolto contro gli Argivi?
At. E lo avrebbe realizzato, se io non fossi intervenuta.

Od. 11.547), come pure al complesso rapporto fra verità dell'individuo e mediazione sociale e politica, poi sviluppati dal tragediografo. Si veda anche Stanford 1963, pp. xii-xviii, che considera la presenza di Aiace anche nell'*Iliade*. Per il rapporto fra epica omerica e la tragedia sofoclea si veda poi Ciani 1997, pp. 178-187.

⁸ Si vedano Knox 1961, pp. 23-28; Stanford 1963, p. xxi.

⁹ Lo stesso Odisseo nel dramma è pronto a riconoscere la superiorità di Aiace (vv. 1338-1341), in continuità con la tradizione dell'*Odissea* (11.548-551). I capi dell'esercito considerano il loro potere di decidere la sola giustizia (cf. vv. 1069-1086), in grado di prevalere sulla sostanziale superiorità dell'eroe. L'ingiustizia del destino di Aiace è forse suggerita dall'insistenza sulla sua superiore forza, che di per sé getta delle ombre sulla legittimità del voto dei giudici. A ciò si aggiungono gli accenni ad un voto corrotto (cf. vv. 1135-1136).

¹⁰ Sulla questione degli alleati che divengono nemici, e perciò anche il legittimo bersaglio di collera e vendetta, si veda Knox 1961, pp. 3-9.

Od. Con quale audacia, con che pensiero sconsiderato?

At. Da solo si è mosso contro di voi, coperto dalla notte e con un'azione furtiva.

Sebbene sia ancora assente, a partire da questo dialogo Aiace si impone come protagonista e fulcro problematico di ogni discorso del dramma. La sua caratterizzazione presenta subito un lessico che ripetutamente mette in risalto il suo eccesso e il superamento dei limiti (v. 46 τόλμαις¹¹, φρενῶν θράσει), associati ad uno stato di follia. In rapporto alla mente e al comportamento dell'eroe, Atena descrive con precisione la propria azione (vv. 51-64 Ἐγὼ ... Ἐγὼ), che si delinea come duplice: se da un lato il suo intervento ha soddisfatto il rancore di Aiace, ponendo davanti al suo sguardo proprio quanto bramava vedere, dall'altro ha salvato le vittime della violenza, sostituendole con un diverso oggetto. Anche se l'ira ha avuto un seguito e si è concretizzata in un'impresa, questa è diversa dalla vendetta che l'eroe crede gioiosamente¹² di aver realizzato (vv. 51-52 [...] δυσφόρους ἐπ' ὄμμασι / γνώμας βαλοῦσα τῆς ἀνηκέστου χαρᾶς).

Collera, insania e intervento divino appaiono quindi legati fra loro nella figura di Aiace, ma in modo tortuoso e poco lineare, con il permanere di una certa ambiguità che si evince dalla difficoltà di definire l'eroe, frammentato in descrizioni diverse e non perfettamente sovrapponibili. Viene messo in luce un completo mutamento rispetto al passato: se un tempo egli si distingueva per essere accorto e prudente, ora è diventato l'opposto (vv. 119-120). Ma quando è iniziata questa trasformazione? Sulla scena, per opera dell'intervento di Atena o a causa dell'ira per il giudizio delle armi? In realtà si suggerisce anche qualcosa di diverso: già in un passato¹³ anteriore alla vicenda rappresentata la collera lo aveva condotto alla perdita dell'equilibrio. Alla luce dell'effeatezza messa in atto dall'eroe, la descrizione da parte dei personaggi del suo profilo eroico risulta ambivalente. In continuità con l'epica omerica¹⁴, egli è noto come eroe¹⁵ feroce, terribile e immenso (v. 205); viene poi ricordato come impetuoso

¹¹ Per la mancanza di misura e superbia dell'eroe, si vedano anche i vv. 96, 112-113, 758-777, 1088.

¹² Cf. v. 79 (ΑΘ. Οὐκουν γέλωσ ἠδιστος εἰς ἐχθροὺς γελᾶν;), vv. 955-961.

¹³ Sul passato di Aiace, cf. vv. 612-617, 364-366, 410-411, 317-320, 1266-1289.

¹⁴ Per la descrizione di Aiace nell'epica omerica, si vedano Hom. *Il.* 3.226-227 e 229 οὔτος δ' Αἴας ἐστὶ πελώριος, ἔρκος Ἀχαιῶν (in cui si mette in luce la grandezza dell'eroe e il suo ruolo di difesa dell'esercito), 4.479 (ὑπ' Αἴαντος μεγαθύμου), 7.181-312.

¹⁵ Nel dramma è presente una ricca terminologia in rapporto ad Aiace, che ne restituisce però una descrizione ambigua, in cui aspetti di grandezza eroica sono adombrati da tratti più cupi. Viene spesso messa in luce la sua solitudine (v. 29 μόνον, v. 47, v. 294, 467, 1276, 1283), la sua grandezza e forza fisica (v. 169 μέγαν αἰγυπιόν, v. 1077, v. 1253, v. 205 μέγας, v. 920), la ferocia e l'inflessibilità (v. 205 ὠμοκρατής, v. 913 ὁ δυστράπελος, v. 885 τὸν ὠμόθυμον, v. 926 στερεόφρων). Egli è un eroe terribile (v. 205 ὁ δεινός), glorioso (v. 216 ὁ κλεινός), audace (v. 222 ἀνέρος αἰθονός), coraggioso (v. 364-365 τὸν θρασύν, τὸν εὐκάρδιον, ἄτρεστον), abile (v. 410 ἄνδρα χρήσιμον) fiero (v. 1212 θούριος), valoroso (v. 1319 τῷδ' ἐπ' ἀλκίμῳ νεκρῷ, v. 1345 τὸν ἐσθλόν) e nobile (v. 1415). Viene definito però anche come sventurato (v. 371 δύσμορος, v. 923), disperato (v. 890 ἀμνητὸν ἄνδρα)

(v. 212 θούριος Αἴας) e ardente (v. 222 ἀνέρος αἴθονος). Nel contesto della tragedia però l'assolutezza della passione guerriera acquista dei tratti inquietanti, smisurati, che lo isolano dalla società in cui si trova. Con l'intervento di Atena, l'impeto bellico alla base della sua impresa diviene ridicolo e grottesco per le vittime contro cui si scaglia, ma già prima risultava trasgressivo nel rivolgersi contro i membri, e i comandanti, del suo stesso gruppo. Nella rovina, la dea lo spinge al compimento della sua dismisura, tendendo una trappola che presto lo rivelerà vittima (vv. 59-60 Ἐγὼ δὲ φοιτῶντ' ἄνδρα μανιάσιν νόσοις / ὄτρυνον¹⁶, εἰσέβαλλον εἰς ἔρηκ κακά¹⁷).

Dal dialogo fra Atena e Aiace, ancora preda dell'illusione, si comprende come l'eroe sia convinto di stare realizzando un'impresa gloriosa, in cui la furia è veicolo di grandezza e l'intera situazione è suggellata dalla presenza di una divinità alleata. Atena sembra aver allestito una scena epica dai codici allusi e allo stesso tempo stravolti, in cui le componenti che attivano una memoria intertestuale sono snaturate dall'effettiva situazione tragica in cui si trovano. Si inscena la doppiezza dell'intervento divino che può indirizzarsi contro i nemici o a favore degli amici: in questo caso l'apparente amicizia divina nasconde un'ostilità, la cui causa risulta però ancora oscura. L'intera scena, nel mostrare la collera omicida dell'eroe, esprime indirettamente anche l'ostilità e il rancore della dea nei suoi confronti: Aiace è infatti ingannato da Atena, che assume il ruolo dell'alleata per condurlo al completo annientamento.

Con questa deviazione prende forma la tragedia di Aiace. Il coro, sebbene sia ancora confuso e incerto, per primo individua i segni di una vendetta divina tramutata in malattia¹⁸ (v. 186 θεία νόσος). Le cause di una simile punizione sono ricondotte ad un mancato riconoscimento e ad un rifiuto della vicinanza divina: il gruppo corale riesce quindi a cogliere i tratti del problematico rap-

e dal nome infelice (v. 914 δυσώνυμος). Sulla caratterizzazione di Aiace, si veda anche Knox 1961, p. 21.

¹⁶ Il verbo ὄτρυνω ("incitare", "esortare") è molto diffuso nella poesia omerica ed è utilizzato anche per indicare l'azione di supporto della divinità nei confronti dell'eroe, assumendo quindi un significato positivo e indicativo di amicizia e alleanza: cf. ad esempio Hom. *Il.* 2.94, 451, 4.73 (ὡς εἰπὼν ὄτρυνε πάρος μεμαυῖαν Ἀθήνην), 5.461 (Τρωιάς δὲ στίχας οὐλος Ἄρης ὄτρυνε μετεθῶν), 470 (ὡς εἰπὼν ὄτρυνε μένος καὶ θυμὸν ἑκάστου), 13.44, 90, 15.59, 17.323, 582, 20.54, *Od.* 2.392, 24.487.

¹⁷ L'illusione in cui la dea getta l'eroe è resa attraverso l'immagine della rete, in cui quello viene intrappolato: si tratta di uno dei molto riferimenti all'ambito metaforico della caccia e del mondo animale, a cui gli stessi eroi sono talvolta assimilati. Cf. i vv. 2-8, 37, 64, 756 per le metafore della caccia. Riguardo l'accostamento degli eroi ad animali, si vedano: vv. 8 (Odisseo simile ad un cane da caccia), 53-65 (gli eroi, che Aiace crede di stare tormentando, sono in realtà buoi e pecore), 103, 169, 233-244 (carneficina del bestiame), 296-300, 322 (Aiace, nel suo pianto, è simile a un toro), 987, 1253.

¹⁸ Sul tema del morbo di follia che affligge la mente di Aiace, si veda ad esempio Biggs 1966, pp. 223-227.

porto fra l'eroe e gli dèi, come una fase più avanzata del dramma dimostrerà in modo esplicito.

Una volta in scena, nonostante l'illusione della dea sia svanita, Aiace mostra che il suo sentimento smisurato e feroce non si è affatto placato, ma rimane viva in lui la brama di vendetta verso i nemici, come pure il dolore di aver fallito nel suo proposito (vv. 372-376, 387-391). Egli è infatti convinto della giustizia del suo gesto e della slealtà delle sue vittime (vv. 441-446) e rivela anche una sorprendente consapevolezza riguardo l'azione di Atena nei suoi confronti: prima lamenta di essere vittima dello strazio della dea (vv. 401-402 Ἀλλὰ μ' ἄ Διός <μ' > ἀλκίμα θεὸς / ὀλέθριον αἰκίζει), poi, in modo più articolato e riecheggiando le parole divine, spiega come questa lo abbia attaccato con un morbo di follia furiosa (v. 452 ἐμβαλοῦσα λυσσῶδη νόσον).

Il fatto che il parlare di Aiace, fra lamento e riflessione, proceda in uno stato emotivo turbato dal medesimo rancore che aveva dato impulso alla vendetta emerge anche dalle reazioni del coro e di Tecmessa. Questi appaiono infatti molto spaventati e cercano di frenare la rabbiosa aggressività che erompe dai discorsi dell'eroe. Da un lato commentano in modo mesto, fra di loro, il persistere di un'alterazione mentale (vv. 331-332, 354-355), dall'altro tentano di rivolgersi direttamente ad Aiace per calmare le sue parole smodate e sintomatiche di una collera ancora viva¹⁹.

Profondamente diversi appaiono il tono e il contenuto del discorso²⁰ con cui Aiace torna in scena nell'episodio successivo: come se avesse recepito le esortazioni rivoltegli fino a poco prima, sembra aver messo fine ad ogni rancore e impeto violento e i suoi propositi sono interamente volti alla conciliazione. All'odio e alle tensioni deve porre fine un rito purificatorio: le passioni umane che scuotono l'accampamento si allontanano e si stemperano nella solitudine del luogo naturale in cui quello deve svolgersi. Esso si compirà con il seppellimento del simbolo della sua precedente furia omicida, la spada con cui aveva compiuto la strage, a sua volta segnata da una storia di ostilità (vv. 656-659). Sottolinea poi come tale rito, nel purificarlo, debba ristabilire un legame positivo con la dea Atena, consentendogli di liberarsi dai vincoli opprimenti della sua collera (v. 655 βαρεῖαν, ἐξαλύζωμαι). Si può osservare come l'ira sia ripetutamente espressa, in questo dramma, dall'ambito semantico dell'oppressione, del vincolo e della coercizione (cf. vv. 41, 60, 756, 1017).

Se già prima la causa della sua sventura era stata individuata nell'azione ostile della divinità, ora viene chiarito come proprio la collera sia stata deter-

¹⁹ Per i tentativi di riportare la quiete, si vedano: vv. 362 Εὐφημα φώνει, 368 TE. Μή, δέσποτ' Αἴας, λίσσομαι σ', αὐδα τάδε, 370 TE. Ὡς πρὸς θεῶν, ὑπείκε καὶ φρόνησον εὖ., 386 Μηδὲν μέγ' εἴπης· οὐχ ὄρας ἴν' εἶ κακοῦ;, 483 Παῦσαι γε μέντοι, 590 Εὐφημα φώνει, 594 Πρὸς θεῶν, μαλάσσου.

²⁰ In relazione a questo controverso discorso dell'eroe, si vedano ad esempio Crane 1990, pp. 89-99; Knox 1961, pp. 10-20.

minante: la vicinanza di una dea, nel momento in cui cessa di essere alleata, diviene una persecuzione intollerabile al pari del rancore, a cui ora desidera definitivamente sottrarsi. Dato il vincolo fra la sua mente, il suo destino e l'azione divina, al mutare del suo stato d'animo non può che seguire un riappacificarsi e una nuova armonia con la divinità stessa.

Ἄλλ' εἴμι πρὸς τε λουτρὰ καὶ παρακτίους
 λειμῶνας, ὡς ἄν λύμαθ' ἀγνίσας ἐμὰ
 μῆνιν βαρεῖαν ἐξάλυξωμαι θεῶς

655

Ma ora vado presso i lavacri e i prati in riva al mare, per purificare le mie macchie e sfuggire all'ira insopportabile della dea.

Il contenuto, i toni e le modalità espressive dell'eroe devono essere tali da far credere immediatamente a chi lo circonda che il suo stato d'animo sia mutato e il rancore sia tutt'a un tratto sparito. Il coro commenta collegando il cambiamento della sua condizione emotiva a quello della vicenda: la sua mente inflessibile era stata considerata la causa profonda e irreparabile dei suoi mali, per la violenza sempre nuova che da sé era destinata a produrre, mentre ora la quiete è l'indizio di una possibile salvezza. Lo stato d'animo del gruppo corale, non più di timore, ma di sollievo e speranza, è dunque indicativo del modo di presentarsi di Aiace in questo momento e contribuisce a rafforzare l'impressione di un cambiamento in positivo. All'eroe viene attribuita una trasformazione, che si riflette nel percorso emotivo del dramma, dispiegando per un attimo la prospettiva di un esito lieto all'azione. Il placarsi della collera comporta il venir meno della sua inevitabile conseguenza, il conflitto sia con i capi del potere politico sia con gli dèi. Si arresta la trasgressione dell'eroe e gli viene nuovamente attribuito un giudizio saggio.

κοῦδὲν ἀναύδατον φατίσαιμ' ἄν,
 εὔτέ γ' ἐξ ἀέλπτων
 Αἴας μετανεγνώσθη
 θυμῶν Ἀτρείδαις μεγάλων τε νεικέων.

715

Nessuna cosa potrei dire impossibile, nel momento in cui Aiace si è ricreduto sui suoi gesti d'ira e sulle gravi contese contro gli Atridi.

Poco dopo il coro commenta ancora, convinto ormai di una conclusione favorevole, l'allontanarsi di Aiace: si sofferma non solo sul mutamento del suo pensiero, ora nuovamente ragionevole, ma anche sulla fine del rancore e il conseguente riappacificarsi con gli dèi, la seconda fonte di potere contro cui si era scagliato.

XO. Ἄλλ' οἴχεται τοι πρὸς τὸ κέρδιστον τραπεῖς
γνώμης, θεοῖσιν ὡς καταλλαχθῆ²¹ χόλου.

Co. Ma sappi che, dopo essersi rivolto alla decisione migliore, se n'è andato, per riconciliarsi con gli dèi abbandonando la collera.

È un messaggero, destinatario di quest'ultima rassicurazione del coro, a capovolgere nuovamente l'atmosfera emotiva del dramma, conducendo in primo piano l'ira di Atena. Il legame fra il destino sventurato di Aiace e la furia della dea trova ora una definitiva esemplificazione nelle parole dell'indovino Calcante, che offrono un quadro più ampio della vicenda e illuminano gli snodi rimasti oscuri. Per quell'intero giorno²² le avventure di Aiace nel mondo sarebbero state determinate dall'ira di Atena, che l'avrebbe inseguito mettendo in pericolo mortale la sua vita. L'ira della divinità è massimamente crudele, ma anche limitata nel tempo: la profezia di Calcante insiste sul dato temporale, che allude forse ad un'ulteriore costrizione.

ἐλᾷ γὰρ αὐτὸν τῆδε θῆμέρα μόνῃ²³
δίας Ἀθάνας μῆνις, ὡς ἔφη λέγων.

Difatti, come diceva Calcante, ancora per questo giorno soltanto l'ira della divina Atena lo avrebbe inseguito.

La causa di tanto ostinato rancore della dea si trova in un episodio passato della vita di Aiace. Alcuni tratti del personaggio emersi sulla scena, come la furia, la superbia e l'aggressività, non sarebbero nuovi, ma radicati nella sua "personalità" mitica: già in passato questo impeto cieco e trasgressivo si era manifestato in parole arroganti, portandolo ad eccedere il limite dell'umano. Egli avrebbe non soltanto proclamato l'autosufficienza della sua eccezionale potenza, confidando di poterla trarre solo da sé stesso e senza la presenza divina, ma anche rifiutato concretamente l'intervento di Atena nella battaglia. Questa presunta indipendenza, questa assoluta fiducia nella sua forza e il rifiuto della

²¹ Si può forse osservare una certa simmetria sintattica fra i due passi del coro che commentano l'abbandono della collera (vv. 716-717 e 743-744): in entrambi il verbo centrale riferito all'eroe (μετανεγνώσθη, καταλλαχθῆ) insiste sulla trasformazione avvenuta e ha una simile costruzione del genitivo (indicante l'ira che viene placata) e del dativo (di coloro a cui la collera era rivolta). La simile costruzione individua inoltre le due fonti di tensione e ostilità per Aiace (gli Atridi e gli dèi).

²² Sul limite temporale della durata della collera divina, si vedano Leinieks 1974, pp. 200-201, in cui si considera il giorno di collera di Atena come elemento unificante del dramma; Crane 1990, pp. 99-101, che riflette sul rapporto fra le parole di Calcante e l'ambiguo discorso di Aiace; Van Erp Taalman Kip 2007, pp. 464-470, per cui il non sopravvivere al giorno da parte dell'eroe si delinea come una vittoria sul volere della dea; Brillante 2013, pp. 47-49, che analizza la questione in rapporto alle fonti epiche della vicenda.

²³ Leggo il v. 756 ἐλᾷ γὰρ αὐτὸν τήνδ' ἔθ' ἡμέραν μόνην, sulla base del *P.Oxy.* 1615.

vicinanza divina avevano determinato una feroce collera nei suoi confronti. La dea era diventata persecuzione e rovina, innestandosi però su una follia, per così dire, connaturata all'eroe, ad un suo pensare e agire senza misura.

Τοιοῖσδέ τοι λόγοισιν ἀστεργῆ θεᾶς
ἐκτίσασατ' ὀργήν, οὐ κατ' ἄνθρωπον φρονῶν.

Con tali parole, certo, perché non pensava da mortale, si conquistò la collera implacabile della dea.

Come se emergesse un legame segreto, la furia della divinità è ancora viva e pronta a colpire Aiace, il quale a propria volta rivela di non aver realmente posto fine alla propria collera, come per qualche istante vi era stata l'illusione. Nessun rito purificatorio e pacificatore sta per essere compiuto, ma, al contrario, l'estrema espressione della passione di Aiace. Proprio nella scena successiva troviamo conferma di ciò: non solo egli sta per uccidersi, come ad esprimere, nell'unico modo che ancora gli resta, contro sé stesso, l'ira e la conseguente aggressività, ma pronuncia anche una serie di maledizioni, che costituiscono una sorta di sostituto verbale alla violenza. Per nulla disposto a cedere agli Atridi, invoca su di loro e l'intero esercito, contro i quali aveva già tentato di scagliarsi, le Erinni²⁴ della vendetta (vv. 835-845). Queste parole di preghiera dirette a delle divinità rivelano anche la convinzione della giustizia delle sue pretese e della rivalsa a lui dovuta. La maledizione sembra riproporre l'aggressione fisica che l'eroe aveva attuato fuori dalla scena, premessa all'inizio del dramma stesso, mostrando così la continuità del suo stato d'animo.

Ripercorrendo il nesso elaborato dal coro, l'impossibilità di cedere agli Atridi implica l'impossibilità di sottostare alla divinità, determinando il necessario soccombere alla furia divina. A ciò si associa il sintomatico ritardo della notizia che avrebbe potuto salvarlo, la quale dunque costituisce soltanto la spiegazione del motivo della sua fine. Il coro riconoscerà come quello non potesse che essere il suo destino, individuandone i segni premonitori nella sua mente fiera e nella passione distruttiva (v. 932 οὐλίω σὺν πάθει) con cui si era opposto al giudizio delle armi. Il significato della sua fine sembra però rimanere ambiguo. La morte di Aiace è una definitiva liberazione dall'ira della dea? O il solo modo per placare la collera divina era sopravvivere al giorno, dunque cedere all'insegnamento sulla potenza degli dèi voluto da Atena?

²⁴ In particolare, si vedano i vv. 844-845, nei quali le Erinni sono chiamate a realizzare ciò in cui lui aveva fallito: Ἴτ', ὦ ταχέϊαι ποίνμοί τ' Ἐρινύες, / γεύεσθε, μὴ φείδεσθε πανδήμου στρατοῦ, "Venite, rapide Erinni, dee della vendetta, a gustare il loro sangue e, dell'intero esercito, non risparmiatene nessuno". Cf. anche i vv. 1389-1392, in cui è Teucro ad invocare le dee, insieme a Zeus e alla Giustizia, contro l'esercito greco per vendicarsi del tentativo di oltraggio sull'eroe: è chiaro come la sepoltura dell'eroe non coincida con una riconciliazione complessiva.

L'ira non sembra infatti trovare un rimedio nemmeno con la morte, ma il perire di Aiace lascia uno scenario pervaso dal dissidio e dal rancore, che sembra diffondersi e attaccarsi agli altri personaggi, aleggiando opprimente, come le Erinni evocate, sull'intera scena.

È in un clima estremamente violento che Teucro viene accolto dall'esercito greco, riuscendo a salvarsi solo grazie alla mediazione degli anziani, che non elimina però l'ostilità del gruppo (cf. vv. 721-732). Attraverso le sue parole, si staglia un'altra figura caratterizzata da un temperamento collerico: si tratta del padre Telamone, elemento angoscioso che giunge da fuori scena, la cui reazione era temuta dai due fratelli e che sembra costituire un ulteriore elemento di costrizione nei loro destini.

Τοιαῦτ' ἀνὴρ δύσσοργος, ἐν γήρα βαρύς,
ἐρεῖ, πρὸς οὐδὲν εἰς ἔριν θυμούμενος. 1018

Tali sono le cose che dirà quell'uomo pieno di collera, insopportabile nella sua vecchiaia, che per un nonnulla si adira fino alla lite.

Gli esiti dell'azione di Aiace suscitano una rabbia collettiva che si riversa sui sopravvissuti legati all'eroe e si proietta nel futuro. Ma non solo: i capi dell'esercito argivo mostrano di voler vendicarsi del gesto dell'eroe, colpendo quanto resta di lui, dunque impedendone la sepoltura e lasciando il suo corpo senza vita allo scempio degli animali (vv. 1064-1065). Si tratta di un'azione a propria volta violenta, dettata dal rancore e finalizzata a sottolineare il proprio potere e la legittimità del proprio ruolo, come pure, ancora una volta, l'impraticabilità di una qualunque forma di conciliazione. All'irremovibile presa di posizione dei capi risponde, con altrettanta ostilità e rabbia, Teucro, il quale sembra mostrare i tratti della tempru irruente del fratello, essendo pronto a reagire con parole superbe e a infiammarsi d'ira (v. 1066).

ME. [...]
ἀλλ' ἀμφὶ χλωρὰν ψάμαθον ἐκβεβλημένος
ὄρνισι φορβὴ παραλίους γενήσεται. 1065
Πρὸς ταῦτα μηδὲν δεινὸν ἐξάρης μένος·
εἰ γὰρ βλέποντος μὴ ἄδυνήθημεν κρατεῖν,
πάντως θανόντος γ' ἄρξομεν, κἂν μὴ θέλης,
χερσὶν παρευθύνοντες: [...]

ME. [...] ma una volta gettato sulla sabbia dorata diventerà il pasto per gli uccelli marini. Per questo non accrescere la tua terribile furia: se infatti non abbiamo potuto comandare su di lui da vivo, senza dubbio, avendolo nelle nostre mani, domineremo su di lui da morto, anche se non vuoi.

Nonostante l'intervento di Odisseo, non si giunge ad una completa ed effettiva ricomposizione fra le parti²⁵ e nemmeno quest'ultimo sarà ammesso a partecipare al rito funebre per Aiace, situazione che esprime l'impossibilità di un nuovo incontro e del dialogo fra i due eroi e l'irrimediabilità della frattura (vv. 1393-1395)²⁶. Così la conclusione del dramma sembra potersi saldare al racconto dell'*Odissea* (11.563-565) e al silenzio di Aiace fra il vociare confuso delle anime attorno a Odisseo.

ὡς ἐφάμην, ὁ δὲ μ' οὐδὲν ἀμείβετο, βῆ δὲ μετ' ἄλλας
 ψυχὰς εἰς Ἑρεβος νεκῶν κατατεθνηώτων.
 ἔνθα χ' ὁμῶς προσέφη κεχολωμένος, ἢ κεν ἐγὼ τόν· 565

Così parlai, ma egli non mi rispose e verso l'Erebo andò tra le anime degli altri morti. E tuttavia, benché pieno d'ira, avrebbe potuto parlarmi, ed io a lui.²⁷

2. L'ira del re.

L'*Ifigenia in Tauride* è una tragedia caratterizzata, nel suo disegno formale, da una trama avventurosa e “romanzesca”²⁸, colpi di scena ed espedienti ingegnosi, come pure da un superamento delle difficoltà e una conclusione felice²⁹.

²⁵ Cf. le parole di Agamennone ai vv. 1372-1373 οὗτος δὲ κάκειϊ κἀνθάδ' ὦν ἔμοιγ' ὁμῶς / ἔχθιστος ἔσται. [...]. Per l'odio e l'ostilità che pesano su Aiace nel corso del dramma, si veda Leinieks 1974, pp. 196-199.

²⁶ Vv. 1393-1395 Σὲ δ', ὦ γεραιοῦ σπέρμα Λαέρτου πατρός, / τάφου μὲν ὀκνῶ τοῦδ' ἐπιψάειν ἔαν, / μὴ τῷ θανόντι τοῦτο δυσχερὲς ποῶ, “E riguardo a te, figlio dell'anziano Laerte, esito a lasciarti avvicinare alla tomba di costui, temendo di fare qualcosa di sgradevole per il morto”.

²⁷ Trad. it. Ciani 1994.

²⁸ L'*Ifigenia in Tauride*, come altri drammi di Euripide, presenta diversi aspetti innovativi, che avrebbero contribuito a formare una nuova “tipologia” di tragedia, la quale anticipa forme letterarie di tipo melodrammatico o romanzesco. Fra i vari elementi, la critica ha individuato: il tema del riconoscimento fra i due fratelli, la salvezza di una fanciulla tenuta prigioniera, il piano di fuga da un luogo esotico e minaccioso, un finale lieto che sembra mettere fine ad ogni dissidio. Si veda a tal proposito Caldwell 1975, in particolare pp. 30-35, in cui sostiene che l'*Ifigenia in Tauride* sia un dramma che ripercorre gli eventi dell'*Oresteia*, con analogie e sovrapposizioni dei personaggi, ma con un linguaggio e un tono differenti e non tragici (p. 34: «in the *IT* Euripides has written a revision of the *Oresteia*, similar both in plot, as we have seen, and in unconscious associations [...], but he has choosen an entirely different modality of expression, a non-serious “melodramatic” or “romantic” or “tragi-comic” mode rather than “tragic”»). Si vedano poi Burnett 1971, pp. 16-17; Fusillo 1992, pp. 270-272; Parker 2016, p. xxx.

²⁹ Per una riflessione sul finale del dramma si veda Masaracchia 1985, in particolare pp. 111-112 e pp. 121-123, in cui si sottolinea come, ad un'attenta analisi, solo la vicenda di Oreste possa dirsi conclusa felicemente, ma non quella di Ifigenia che non ottiene quanto nel corso del dramma mostra di desiderare, ovvero il ritorno nella sua casa, ma viene destinata a rimanere nella condizione marginale della sacerdotessa e di vittima del suo passato. A ciò contribuisce anche l'ambiguità dell'oracolo apollineo. Formalmente penso che si possa individuare uno schema

Le emozioni espresse sulla scena seguono il movimentato succedersi degli eventi, presentandosi in una gamma articolata e molteplice in grado di apportare al percorso drammatico una profondità ulteriore di significato e di individuare itinerari che divergono dalla struttura fondamentale del dramma.

La sezione iniziale è dominata dall'afflizione di Ifigenia e Oreste: la prima è in preda alla disperazione per un sogno apparentemente rivelatore della morte del fratello, mentre il secondo è sconsolato a causa della difficile impresa assegnatagli da Apollo e per l'implacabile persecuzione delle Erinni materne. Il momento di svolta per entrambi è costituito dall'inaspettato ritrovarsi reciproco: lo sfondo emotivo diviene allora più speranzoso e i due fratelli, con l'aiuto di Pilade, possono progettare e poi attuare il piano per ritornare in Grecia, dopo aver realizzato con successo l'ordine del dio.

Intrecciata a questa dinamica strutturale, che a partire da una situazione infelice giunge ad un positivo superamento degli ostacoli, permane una componente irrisolta di violenza e irrazionalità, uno strato più tetro, che insegue i personaggi senza diventare dominante, ma nemmeno cessando di gettare le sue ombre sulle vittorie conquistate. Il momento centrale d'ira, a cui si collegano le tensioni che attraversano la storia, si colloca nella conclusione del dramma. L'impeto furioso della collera comporta un arresto del piano di fuga dei protagonisti e del clima emotivo da esso creato, nonché un nuovo precipitare tragico in azioni violente e conflittuali.

Gli dèi appaiono partecipare in modo ambivalente alla vicenda, al punto che entrambe le parti che arrivano allo scontro si considerano indirizzate e favorite da un volere divino. Alla fine, soltanto un dio potrà concludere il dramma e la situazione di insolubile dissidio cui si giunge, indicando l'effettiva direzione da prendere e risolvendo, almeno formalmente, l'ambiguità.

Un primo aspetto di inquietudine è rappresentato dallo spazio esotico e misterioso in cui si trova l'argiva Ifigenia e dove approdano Oreste e Pilade: la terra dei Tauri è insistentemente definita come un luogo barbaro³⁰ con a capo un sovrano dalla natura analoga, Toante (vv. 31-32 οὗ γῆς ἀνάσσει βαρβάρουσι βάρβαρος / Θόας [...]), e più volte contrapposto alla Grecia, con una distinzione, come di consueto, non soltanto geografica, ma anche indicativa della qualità morale degli abitanti. Questa opposizione non è però perfetta e nemmeno univoca, ma tende a sgretolarsi gradualmente: i due luoghi si rivelano infatti

generale, che procede da una condizione negativa ad un lieto fine, nel quale però la vicenda particolare di Ifigenia, e le emozioni che le sono attribuite, costituiscono un percorso divergente e di problematizzazione. Sulla conclusione si veda anche Fusillo 1992, p. 298.

³⁰ Sull'inospatialità della Tauride si torna anche al v. 94 (ἀγνωστον ἐς γῆν, ἄξενον), al v. 218 (ἄξεινον πόντου per il mar Nero, v. 253, 341) e la sua barbarie viene più volte messa in luce: v. 389 (ἀθροποκτόνους), v. 402 (ἄμεικτον αἶαν), 629 (βαρβάρου [...] χθονός), 739, 775, 906, 1086, 1112, 1174, 1422.

profondamente legati e specchio uno dell'altro proprio attraverso la figura di Ifigenia e la storia degli Atridi che in Tauride viene condotta. Ciò che rende questo spazio realmente minaccioso è il suo rappresentare una greicità distorta, più che una completa estraneità³¹. In questa regione³² distante e incredibile si compiono sacrifici umani, come parte del culto dedicato all'Artemide locale, dea aspra e facile all'ira, ai quali proprio la fanciulla è stata preposta come sacerdotessa. A questi indicibili riti (v. 37) si allude ripetutamente nel corso della vicenda, come motivo di sgomento e timore per la violenza di cui sono espressione. D'altra parte, la dimensione del sacrificio umano³³ investe la stessa stirpe da cui la ragazza proviene, interessata da una successione di uccisioni intestine, che acquistano la valenza metaforica o concreta della violenza sacrificale, perpetuandosi senza freno, quasi con un automatismo inconsapevole, fra le generazioni³⁴. In questo contesto non deve essere trascurata la presenza delle divinità: la Tauride appare diversa e uguale rispetto alla Grecia³⁵ anche perché in entrambe la mor-

³¹ È chiaro che la Tauride viene caratterizzata anche in modo tale da non essere totalmente diversa ed estranea rispetto alla Grecia: il suo barbaro sovrano ha un nome dall'etimologia greca (vv. 32-33 Θόας, ὃς ὠκὼν πόδα τιθεὶς ἴσον πτεροῖς / ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδοκείας χάριν, ovvero Θόας da θός) e greche sono le divinità che vengono onorate. Su questa somiglianza fra Tauride e Grecia si veda Parker 2016, pp. xxxii-xxxiii.

³² La regione della Tauride, posta oltre le Simplegadi (vv. 124-125, 241, 355, 889), non era un luogo fantastico e sconosciuto per il pubblico ateniese, ma ben collocabile nell'attuale penisola di Crimea, affacciata sul mar Nero. Nonostante ciò, doveva essere uno spazio che continuava a suscitare fascinazione e inquietudine. Una testimonianza relativa a questa terra e alle sue usanze proviene da Erodoto (4.103.1-3 Τούτων Ταῦροι μὲν νόμοισι τοιοσίδε χρέωνται. Θύουσι μὲν τῇ Παρθένῳ τοὺς τε ναυηγούς καὶ τοὺς ἄν λάβωσι Ἑλλήνων ἐπαναχθέντες τρόπῳ τοιῶδε, 9-10 Τὴν δὲ δαίμονα ταύτην τῇ θύουσι λέγουσι αὐτοὶ Ταῦροι Ἰφιγένειαν τὴν Ἀγαμέμνονος εἶναι), rispetto al quale il dramma euripideo si pone in continuità.

³³ Sulla questione del sacrificio umano e del rapporto con la stirpe di Ifigenia, si veda Sansone 1975, pp. 288-295, in cui viene evidenziato come tale motivo sia presente a partire da Tantalo e Pelope, la cui storia ricorre nel dramma, ma che i due fratelli riescono alla fine a superare. Alcune sezioni di testo (vv. 38-41, 258-259) che presentano questo tema hanno diversi problemi testuali, i quali hanno generato una lunga discussione in merito ai caratteri del rito taurico, del coinvolgimento di vittime greche, del ruolo preciso di Ifigenia: in relazione a ciò si vedano Strachan 1976, pp. 131-140; Parker 2016, pp. 61-64 e 112-113. È importante in ogni caso mettere in luce che le vittime, come più volte ripetuto, siano generici stranieri e non specificatamente greci.

³⁴ Per la questione della ripetizione della violenza fra le generazioni si veda Caldwell 1975, pp. 24-26, che sottolinea tale aspetto anche nella sua dimensione letteraria, ovvero come ripetizione del modello dell'*Oresteia* eschilea e dei ruoli che qui erano rivestiti da altri personaggi. Sul parallelismo fra la vicenda di Ifigenia in Aulide e quella di Oreste in Tauride, Sansone 1975, pp. 283-286. Si vedano anche Belpassi 1990, pp. 61-63, che sottolinea come la follia di Oreste sia la medesima che percorre tutta la sua stirpe, che viene riattualizzata nel contesto della Tauride; O'Brien 1988, pp. 101-115, che mette in luce le analogie fra le leggende di Pelope e Ippodamia e del sacrificio in Aulide e la storia della tragedia, sia a livello di passato dei personaggi, che viene ripetuto, sia di modello narrativo ripercorso nel dramma (p. 101 «pattern repetition in this case is therefore the formal aspect of family history repeating itself»).

³⁵ Per il rapporto fra Grecia e Tauride si veda Belpassi 1990, pp. 54-61, in cui si individua una relazione di «omologia» e di «inversione» fra Aulide e Tauride, attraverso le figure di Artemide e

te violenta assume la forma di un sacrificio agli dèi e al loro disegno. L'azione e la collera delle divinità sembrano inoltre agire attivamente in rapporto alla casa dei due fratelli, la cui catena di brutali uccisioni sarà commentata dal coro come un sintomo dell'ira divina nei loro confronti (vv. 987-988 XO. δεινή τις ὄργη δαιμόνων ἐπέζεσε³⁶ / τὸ Ταντάλειον σπέρμα διὰ πόνων τ' ἄγει). Allo stesso tempo però, solo agli dèi verrà attribuito il merito di aver salvato più volte i due giovani. Artemide stessa risulta legata in modo ambivalente alla figlia di Agamennone, così come la Tauride e il sovrano che vi regna: se da un lato proprio l'intervento della dea ha sottratto alla morte Ifigenia, impedendo che fosse uccisa in Aulide, dall'altro ciò comporta il passaggio ad un luogo marginale e disseminato di elementi ostili, fonte di un persistente timore³⁷, e la necessità di ripetere la violenza di cui era stata sul punto di essere vittima. Un'analoga relazione può essere tracciata fra Oreste e Apollo, poiché il dio è ugualmente determinante nel destino del giovane: se più volte questo viene accusato di essere il primo carnefice del figlio di Agamennone, è anche vero che costituisce la sua sola speranza di salvezza.

Il rito taurico prevede, contro ogni consueta norma³⁸, che siano ospiti stranieri, tra i quali greci, a venire sgozzati come vittime: il tempio della dea si pre-

Ifigenia, il sacrificio umano e l'«animalizzazione», la dimensione dell'inganno rituale, del margine e dello spazio critico del mare. Inoltre, il nesso fra i due luoghi riguarda anche l'analogia fra i Tauri e il *genos* dei Tantalidi (pp. 57-61) in rapporto al sacrificio/uccisione: la follia di Oreste è radicata nella negatività del suo *genos* (che equivale alla barbarie dei Tauri) e potrà guarire solo con un approdo ai valori della *polis* ateniese. Si evidenziano le molteplici sovrapposizioni fra Grecia e Tauride, attraverso la rievocazione di diversi episodi mitici, anche in Susanetti 2007, pp. 185-194.

³⁶ Nei vv. 987-988 (“una terribile collera degli dèi ha turbato la stirpe dei Tantalidi e l’ha condotta attraverso le sventure”) si utilizza il verbo ἐπιζέω (“ribollire”, “far bollire”, “sconvolgere”), in modo metaforico, per esprimere l’emozione dell’ira. I due versi hanno dei problemi testuali: il verbo viene spesso considerato nella sua forma intransitiva e viene sostituito τὸ con πρὸς. A tal proposito si veda Parker 2016, p. 259. In ogni caso, l’uso transitivo del verbo è attestato anche in Eur. Cy. 392. Per il suo utilizzo in rapporto alla sfera emotiva o agli dèi, cf. Aesch. Th. 707, Soph. OC 434 (ἔζει θυμός).

³⁷ Nella ricca e sfaccettata caratterizzazione che Ifigenia riceve dalla drammaturgia euripidea, si trova anche il timore, che attraversa in più momenti l’azione. Al v. 37 (τὰ δ’ ἄλλα σιγῶ, τὴν θεὸν φοβουμένη), in cui la fanciulla tace qualche aspetto del rito taurico per timore di Artemide; al v. 731 (ἐγὼ δὲ ταρβῶ μὴ [...]), per cui afferma di temere che i due Greci non recapitino la lettera; v. 843 (δέδοικα δ’ ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα), quando, ritrovato il fratello, manifesta la paura che quello possa sparire; v. 996 (δέδοικα καὶ τύραννον), in cui, accanto all’entusiasmo per il piano di fuga, afferma anche di temere il re e la divinità; v. 1380 (φόβος δ’ ἦν <παρθένω> τέγξει πόδα), dove emerge una certa esitazione alla partenza.

³⁸ Il sacrificio di ospiti stranieri costituisce probabilmente una delle questioni di maggiore impatto emotivo e di inquietudine culturale, che si manifesta nella frequenza con cui nel testo è evocato e la diffusa presenza del termine ξένος. Il riconoscimento del vincolo di ospitalità è considerato un valore basilare della società ed è testimoniato dagli stessi poemi omerici (ad esempio Hom. Od. 1.158-193, 307-318) e dall’idea che su di essi vi fosse la protezione di Zeus (Hom. Od. 6.207-208, 9.270-271): il non rispetto di questo vincolo opera un avvicinamento all’inumano, ad esempio ai Ciclopi (Hom. Od. 6.272-306).

senta tetramente cosparso di sangue umano e circondato da corpi senza vita (vv. 74-75 OP. καὶ βωμός, Ἑλλην οὗ καταστάζει φόνος; / ΠΥ. ἐξ αἰμάτων γοῦν ξάνθ' ἔχει τριχώματα, v. 77 ΠΥ. τῶν κατθανόντων γ' ἀκροθίνια ξένων). Tale è lo scenario che incontrano Pilade e Oreste una volta giunti in questa terra, secondo l'ordine del dio Apollo. L'unico modo per liberarsi dalla furia vendicativa delle Erinni per l'uccisione della madre (cf. v. 1439-1440 δεῦρ' ἦλθ' Ὀρέστης, τόν τ' Ἐρινύων χόλον / φεύγων [...]) è infatti condurre la statua di Artemide taurica ad Atene, dopo aver superato i pericoli di quella regione ostile (v. 90). I due amici vengono però immediatamente catturati e destinati a divenire le nuove vittime del rito (vv. 243-244 θεῶ φίλον πρόσφαγμα καὶ θυτήριον / Ἄρτέμιδι. [...]). È stata più volte osservata l'ironia della situazione: sulla scena sta per attuarsi quell'identità fra Oreste e gli stranieri destinati al sacrificio presente nella lettura di Ifigenia del proprio sogno (v. 56). Anzi è proprio la visione notturna che rende più plausibile tale prospettiva, avendo inasprito e reso più ostile la stessa fanciulla (v. 348 νῦν δ' ἐξ ὄνειρων οἴσιν ἡγριώμεθα, v. 350 δύνουν με λήψεσθ', [...]). Il verbo ἀγριόω, così come l'aggettivo ἄγριος, sono collegati alla dimensione del selvatico e dell'animale, definendo dunque nell'uomo uno stato di impulsiva irrazionalità e violenza: per questo, è un altro dei termini che si trova nell'ambito espressivo della collera³⁹. Il rancore sembra emergere proprio in questo momento anche nel personaggio di Ifigenia: poco dopo la ragazza manifesta il suo desiderio di vendetta nei confronti di Elena e Menelao, considerati i responsabili della sua condizione (vv. 355-358). Allo stesso modo, indirizza l'odio e una persistente collera sia nei confronti di Calcante, gioendo alla notizia sua morte (v. 533), che di Odisseo, al quale augura di perire prima di far ritorno a casa (v. 535). L'ira individua le vere cause, per Ifigenia, della propria sorte: è significativo come non covi rancore indistintamente per tutta l'Ellade, quanto invece pensano i Tauri (vv. 337-339, 1187), né per il padre, che compì concretamente la sua uccisione, ritenuto a sua volta una vittima di una necessità esterna.

L'affiorare del rancore e del desiderio di rivalsa stavano conducendo la fanciulla ad osare l'uccisione del fratello (vv. 868-872), facendo precipitare la vicen-

³⁹ Il verbo si trova ad esempio in Soph. *Phil.* 1321 (Σὺ δ' ἡγρίωσαι, in riferimento a Filottete) e in Eur. *El.* 1031 (οὐκ ἡγριώμην οὐδ' ἄν ἔκτανον πόσιν). L'aggettivo è presente combinato a termini che esprimono l'ira in: Hom. *Il.* 9.629 (ἄγριον ἐν στήθεσσι θέτο μεγάλητορα θυμόν), in riferimento all'ira di Achille, 24.40-41 (ὦι οὐτ' ἄρ' φρένες εἰσὶν ἐναΐσμοι οὔτε νόημα / γναμπτόν ἐνὶ στήθεσσι, λέων δ' ὡς ἄγρια οἶδεν), riguardo Achille; in Soph. *OT* 344 (θυμοῦ δι' ὀργῆς ἦτις ἀγριωτάτη), riguardo la collera che Edipo mostra di fronte a Tiresia; Eur. *Or.* 616. Vd. Parker 2016, p. 133, che si sofferma sull'utilizzo di questo verbo nel teatro di Euripide, sottolineando che viene usato in rapporto a personaggi che commettono "unnatural crimes". Il riferimento al selvatico si combina inoltre agli ulteriori riferimenti al mondo animale nel dramma (cf. vv. 28, 292-301, 359, 1324) e alla complessiva sovrapposizione fra uomo e animale determinata dall'usanza del sacrificio umano. Per il lessico della caccia vv. 284, 1324, 1426, 1435 (διωγμός).

da, anche se inconsapevolmente, nella catena di stragi familiari e di vendette reciproche.

Questo delitto viene evitato grazie ad un'inaspettata e sorprendente agnizione, la quale fa ritrovare, e rivivere, i due fratelli, sicuri entrambi della morte dell'altro. Ifigenia assume il compito di inventare un piano (v. 1029), che consenta loro di lasciare per sempre quella terra, portando via la statua di Artemide: ciò avrebbe non solo sottratto il fratello all'ira divina, ma avrebbe permesso anche a lei di abbandonare finalmente quel luogo minaccioso. Per attuare lo stratagemma, che comporta l'allestimento di un finto rito di purificazione, Ifigenia deve ingannare il re Toante, persuadendolo della bontà del suo proposito⁴⁰ (v. 1049).

L'elaborazione del piano procede non senza incertezze e timori, in modo che la speranza nella salvezza appare sempre mescolata alla paura per il fallimento e la morte, nonché ai contorni minacciosi della ritualità del luogo che obbligherebbero la fanciulla al sacrificio del fratello. Ifigenia esprime infatti un immediato timore (vv. 995-997) delle conseguenze che le loro azioni di inganno e furto⁴¹ avrebbero potuto scatenare, suscitando l'ira non solo del re del luogo, ma anche di una divinità che sarebbe stata privata dei suoi riti. Si impone quindi, indirettamente, la questione della legittimità del piano di fuga e della giustizia della loro posizione rispetto alle forme di potere contrario, che risulta significativa per le implicazioni della successiva esplosione di collera.

L'ira interessa più esplicitamente la conclusione del dramma, in seguito all'entrata in scena di un messaggero che rivela a Toante che le purificazioni non erano altro che un inganno (vv. 1314-1316). Rispetto allo stupore del sovrano di fronte al prodigioso stratagemma, è il messo che non solo coglie con ostilità la collaborazione del coro (vv. 1298-1299), ma anche esorta alla lucidità per dare inizio alla caccia degli stranieri fuggiti (v. 1324)⁴². In sintonia con tale suggerimento, il re esprime la volontà di inseguirli e impedire che sfuggano alle

⁴⁰ Appare significativo come Ifigenia opponga un netto rifiuto alla proposta di Oreste di uccidere Toante e preferisca agire attraverso la persuasione: tale uccisione avrebbe infatti comportato un'empia violazione del vincolo d'ospitalità (v. 1021 *ΙΦ.* δεινὸν τόδ' εἶπας, ξενοφρονεῖν ἐπήλυδας). In questo modo la fanciulla opera una forte contrapposizione e distinzione rispetto all'orizzonte culturale della Tauride e al suo stesso compito di sacerdotessa (cf. v. 53 *κἀγὼ τέχνην τήνδ' ἦν ἔχω ξενοκτόνον*), ponendosi in linea con la norma greca cui si appresta a ritornare. La volontà di evitare un'ulteriore uccisione può essere letta anche in rapporto alla scelta di condurre il dramma secondo un preciso indirizzo positivo, senza ricadere nella logica tragica delle vendette reciproche. L'orrore del sangue può forse far pensare al paradosso e all'ambiguità che riguardano anche la dea Artemide (cf. vv. 380-384 in cui si parla di *θυσιαίς...βροτοκτόνοις*).

⁴¹ L'angoscia della fanciulla doveva riflettere un analogo stato d'animo del pubblico di fronte alla grave prospettiva di rubare un simulacro divino. Sulla gravità di questo crimine (*ιεροσυλία*), che giustificava pesanti pene (in parte come quelle prospettate da Toante), si vedano Parker 2016, pp. 340-341 e Wolff 1992, pp. 314-315.

⁴² Vv. 1323-1324 *ΑΓ.* [...] *σαφῶς δ' ἀθρήσας καὶ κλύων ἐκφρόντισον / διαγμὸς ὅστις τοὺς ξένους θηράσεται.*

sue armi (v. 1326 ὥστε διαφυγεῖν τοῦμὸν δόρυ). Il messaggero quindi inizia a ripercorrere i vari momenti, dai primi sospetti alla scoperta dell'espedito, fino al violento scontro fra la flotta greca e quella barbara. La lotta è particolarmente accesa e sfavorevole agli alleati di Toante (vv. 1366-1378): afferrando Ifigenia nel tentativo di ritardare la partenza, vengono ripetutamente colpiti e anche quando decidono di allontanarsi e scagliare a distanza pietre contro la nave (v. 1376), tecnica già adottata in precedenza per catturare Oreste (cf. v. 324), sono attaccati dalle frecce. D'altra parte, i Greci rimangono prodigiosamente illesi ad ogni attacco. La nave inizia ad allontanarsi, ma proprio a quel punto si verifica un nuovo mutamento: se i due fratelli sembravano essere riusciti nel loro piano, si alza il vento e onde impetuose impediscono il viaggio, riconducendoli indietro verso la riva e i loro nemici (vv. 1394-1395), nonostante le preghiere levate al cielo. Il messo interpreta il vento contrario come un segno della giusta avversione degli dèi e in particolare di Poseidone: il dio sta punendo Oreste, manifestando così la propria durevole ostilità verso i Pelopidi e la sua vendetta per la distruzione di Troia, ma anche Ifigenia, colpevole di sacrilego tradimento nei confronti della dea che l'aveva salvata (vv. 1414-1419).

Dal momento che lo scontro è ancora aperto e le divinità appaiono dalla parte dei Tauri, sancendo la giustizia della loro posizione, il sovrano viene chiamato a partecipare alla lotta (v. 1411 ἀλλ' ἔρπε, δεσμὰ καὶ βρόχους λαβὼν χερσῶν).

Toante⁴³, divenuto consapevole dell'inganno, si anima di un'accesa furia che lo induce ad un'azione immediata per punire il tradimento, ristabilendo la giustizia e l'integrità della sua figura e del suo potere. Egli è particolarmente persuaso della legittimità della vendetta, poiché gli dèi stessi paiono porsi in sua difesa riportando a riva la nave: egli vuole lanciarsi nella lotta, ma con l'aiuto della dea Artemide (v. 1425 σὺν δὲ τῇ θεῶ), a propria volta vittima dell'inganno di Ifigenia. La drammaturgia non assegna quindi al sovrano un ruolo di trasgressore, ma di pio difensore della giustizia divina e della cultualità della Tauride contro l'empietà. Il potere che detiene viene ribadito dall'esortazione diretta agli abitanti di quella terra come alleati nell'imminente scontro, affinché si lancino nella caccia agli stranieri. Le parole di Toante sono cariche di violenza nel descrivere le pene cruento e brutali⁴⁴ che avrebbero patito i fuggiaschi (vv.

⁴³ Sulla caratterizzazione di Toante si può osservare come il suo ruolo di cacciatore, che si slancia in un rapido inseguimento, è già contenuto nel suo nome (come spiega Ifigenia ai vv. 32-33). Si veda O'Brien 1988, pp. 105-106, che ritiene, con altri studiosi, come la tipologia di personaggio antagonista impersonata da Toante (e anche dal Teoclimeno dell'*Elena*) avrebbe come modello quella di Enomao, re di Pisa, re crudele e autore di una feroce pena verso i nemici sconfitti che ricorda le punizioni dei Tauri (cf. Eur. *IT* 76-77) e in particolare vi sarebbe una reminiscenza dell'*Enomao* di Sofocle (*TrGF* 473, 473a).

⁴⁴ Cf. Hdt. 4.103.3-8 [...] καταρξάμενοι ῥοπάλω παίουσι τὴν κεφαλὴν. Οἱ μὲν δὴ λέγουσι ὡς τὸ σῶμα ἀπὸ τοῦ κρηνοῦ ὠθέουσι κάτω (ἐπὶ γὰρ κρηνοῦ ἴδρυται τὸ ἶρὸν), τὴν δὲ κεφαλὴν

1429-1430) per la loro colpa religiosa.

ΘΟ. ὦ πάντες ἄστοι τῆσδε βαρβάρου χθονός,
 οὐκ εἶα πάλοις ἐμβαλόντες ἠνίας
 παράκτιοι δραμεῖσθε κάκβολας νεώς
 Ἑλληνίδος δέξεσθε, σὺν δὲ τῇ θεῶ
 1425
 σπεύδοντες ἄνδρας δυσσεβεῖς θηράσετε,
 οἱ δ' ὠκυποπούς ἔλξ' ἐς πόντον πλάτας;
 ὡς ἐκ θαλάσσης ἔκ τε γῆς ἱππεύμασι
 λαβόντες αὐτούς ἢ κατὰ στύφλου πέτρας
 ῥίψωμεν, ἢ σκόλοψι πῆξωμεν δέμας.

To. Voi tutti, cittadini di questa regione barbara, presto, mettete le briglie ai cavalli, correte lungo la costa e attendete i naufraghi della nave greca! Affrettatevi e date la caccia, con l'aiuto della dea, a quegli uomini empì, mentre voi trascinate in mare le rapide navi! In modo tale che, dopo averli presi dal mare e da terra a cavallo, possiamo scagliarli giù da una rupe rocciosa o infiggere il loro corpo sui pali.

Come il messaggero, che per primo aveva sospettato di complicità il coro di donne, anche il re dirige le sue minacce di vendetta contro di esso (vv. 1432-1433 γυναικες, αὔθις, ἠνίκ' ἄν σχολὴν λάβω, / ποινασόμεσθα [...]). Il gruppo corale aveva in effetti tentato di evitare la collera del re e la sua azione, dando indicazioni sbagliate al messo giunto ad informarlo della vicenda (vv. 1293-1294), ma aveva immediatamente fallito nel suo proposito. Esso ha un ruolo debole e inefficace nella difesa del piano di fuga e nell'arginare la rabbia, suscitando, al contrario, una reazione anche contro di sé e non mostrando alcuna fiducia nella possibilità di salvezza del gruppo di fronte all'energico attacco di Toante (vv. 1420-1421). Ciò che impedisce un subitaneo castigo contro di loro lì presenti è la possibilità di colpire direttamente i responsabili (vv. 1432-1434). Le espressioni di minaccia e di incitamento allo scontro presenti nel testo, sotto forma di vocativi o verbi al futuro, unite alla centralità che riveste l'elenco di atti da compiere, sono il mezzo comunicativo che fanno trasparire l'ira che si è impadronita di Toante e che vuole concretizzarsi in azioni.

Ma l'agire del sovrano, alimentato dalla collera e dalla volontà di intervenire nella situazione di ingiustizia, avvalorato poi drammaturgicamente dal favore di Poseidone, viene bruscamente interrotto dal sopraggiungere della dea Atena.

ἀνασταυροῦσι· οἱ δὲ κατὰ μὲν τὴν κεφαλὴν ὁμολογέουσι, τὸ μέντοι σῶμα οὐκ ὠθέεσθαι ἀπὸ τοῦ κρημοῦ λέγουσι ἀλλὰ γῆ κρύπτεσθαι. Quanto scrive Euripide è simile alle usanze dei Tauri, ma non esattamente sovrapponibile: si veda Parker 2016, pp. 340-341, per cui vi sarebbe una mescolanza fra usanze greche (gettare il colpevole giù da una rupe) e persiane (infiggere a un palo persone vive: Aesch. *Eum.* 189-90, Hdt. 4.202).

Tale apparizione comporta un arresto dell'inseguimento che il sovrano era sul punto di attuare e un intervallo che deve contenere le parole divine.

ΑΘ. ποῖ ποῖ διωγμὸν τόνδε πορθμεύεις, ἄναξ	1435
Θόας; ἄκουσον τῆσδ' Ἀθηναίας λόγους.	
παῦσαι διώκων ῥεῦμά τ' ἐξορμῶν στρατοῦ·	
πεπρωμένος γὰρ θεσφάτοισι Λοξίου	
δεῦρ' ἦλθ' Ὀρέστης, τὸν τ' Ἐρινύων χόλον	
φεύγων ἀδελφῆς τ' Ἄργος ἐσπέμψων δέμας	1440
ἄγαλμά θ' ἱερὸν εἰς ἐμήν ἄξων χθόνα,	
τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἀναψυχάς.	1441b
πρὸς μὲν σέ ὄδ' ἡμῖν μῦθος· [...]	

At. Dove, dove, re Toante, conduci questo inseguimento? Ascolta le parole di Atena qui davanti a te. Smetti di inseguire e di far avanzare il fiume della tua armata! Secondo il destino voluto dai vaticini del Lossia infatti, Oreste è arrivato qui, fuggendo la collera delle Erinni, per riportare ad Argo la sorella e condurre nella mia terra il sacro simulacro, sollievo delle pene che ora soffre. Questo il mio discorso per te.

Il discorso di Atena realizza una pausa drammatica in cui la vicenda presente viene inserita in un quadro più ampio, che possa ricollocare le convinzioni di Toante facendo così svanire, con le nuove consapevolezze, la sua collera. Egli deve conoscere come l'arrivo di Oreste in quella terra e poi la partenza verso la Grecia con la sorella e la statua di Artemide appartengano ad un preciso disegno divino⁴⁵. A questo si sta adeguando anche Poseidone, il quale, seguendo a propria volta la volontà della dea, ha mutato il suo proposito e sottrae il gruppo greco alla morte (vv. 1442-1445), sebbene fino a poco prima fosse loro sfavorevole. La questione della giustizia o meno dell'azione alimentata dall'ira sembra appartenere interamente alla dimensione del religioso, proprio perché lo stesso Toante si era posto nel ruolo di difensore degli dèi. In questo contesto, l'intervento discorsivo di Atena corrisponderrebbe ad un concreto influsso sulla vicenda, che dirige l'intera trama drammatica in una determinata direzione, con delle conseguenze sul piano emotivo.

Toante deve placare la sua collera anche nei confronti del coro, il quale non diventerà vittima della sua vendetta, ma, contrariamente all'interpretazione della vicenda presente fino a poco prima, proprio per aver dimostrato un giudizio giusto sarà premiato con il ritorno in Grecia (vv. 1467-1469).

Il discorso della dea si conclude con l'esplicito ordine rivolto a Toante di placare la sua collera e di adeguarsi alla svolta del dramma, che si dirige verso

⁴⁵ Per questo aspetto si veda anche Spira 1960, p. 21. Sull'apparizione di Atena si vedano anche Parker 2016, pp. 342-343; Wolff 1992, pp. 312-332.

un esito opposto a quello che si stava prefigurando: alla battaglia imminente si sostituisce la fine di ogni ostilità e una riconciliazione. Le emozioni devono seguire la volontà degli dèi, assumendo quindi un valore positivo che sia in sintonia con il quadro di riconciliazione e non sia espressione di ulteriore contrasto.

[...] – και σὺ μὴ θυμοῦ, Θόας. 1474

E tu non essere adirato, Toante.

La reazione del sovrano è di immediata obbedienza alle parole della dea e di adeguamento all'esito della vicenda da lei deciso: ciò comporta un'esplicita e immediata rinuncia allo stato emotivo d'ira (v. 1478) e al conseguente contrasto violento. Ascoltare la volontà degli dèi vuol dire pensare in modo corretto e saggio (v. 1476), al punto che Toante non trova più alcun significato nel proposito perseguito fino a poco prima. Il venir meno di questa emozione impedisce che si agisca ancora: tutto si ferma e si placa nella promessa di un finale lieto per il gruppo greco. Le parole di Toante riecheggiano quelle di Atena, ripetendo alcuni suoi ordini e insistendo sulla nozione del fermare (v. 1484 *παύσω*, cf. v. 1437). Nello specifico, la risposta di Toante si pone in continuità con alcune caratteristiche del personaggio e con le motivazioni della sua ira, sorta in parte per la colpa religiosa di furto della statua divina. D'altra parte, proprio questo ripercorrere i principali snodi del discorso della dea, chiarendo ogni nesso logico che porta ad obbedire ad Atena, potrebbe essere un modo di rendere la difficoltà del repentino mutamento e la necessità di elaborarlo. Inoltre, con tale intervento la figura del re, rappresentata da Toante, risulta colpita nella sua autorità e nel prestigio politico e religioso, proprio attraverso la negazione dell'emozione che avrebbe difeso la sua giustizia, anch'essa posta in secondo piano, ma non totalmente risolta.

ΘΟ. ἄνασσ' Ἀθάνα, τοῖσι τῶν θεῶν λόγοις 1475
 ὅστις κλύων ἄπιστος, οὐκ ὀρθῶς φρονεῖ.
 ἐγὼ δ' Ὀρέστη τ', εἰ φέρων βρέτας θεᾶς
 βέβηκ', ἀδελφῆ τ' οὐχὶ θυμοῦμαι· τί γὰρ
 πρὸς τοὺς σθένοντας θεοὺς ἀμιλλᾶσθαι καλόν;
 ἴτωσαν ἐς σὴν σὺν θεᾶς ἀγάλματι 1480
 γαῖαν, καθιδρύσαιντό τ' εὐτυχῶς βρέτας.
 πέμψω δὲ καὶ τάσδ' Ἑλλάδ' εἰς εὐδαίμονα
 γυναῖκας, ὥσπερ σὸν κέλευσμ' ἐφίεται.
 παύσω δὲ λόγῃην ἦν ἐπαίρομαι ξένοις
 ναῶν τ' ἐρετμά, σοὶ τὰδ' ὡς δοκεῖ, θεά. 1485

To. Atena signora, chiunque ascolti le parole divine e non vi obbedisca, non ha un pensiero giusto. Io non mi adiro né con Oreste, se si è allontanato

portando via la statua della dea, né con sua sorella. Perché dovrebbe essere bello contendere con gli dèi che sono forti? Vadano pure nella tua terra con la statua della dea e vi collochino felicemente il simulacro. E manderò anche queste donne nella fortunata Ellade, come vuole il tuo comando. Arresterò la lancia che sollevo contro gli stranieri, e i remi delle navi, come tu vuoi, o dea.

3. Arrabbiarsi per nulla.

L'*Elena* è uno dei cosiddetti drammi ad intrigo⁴⁶ di Euripide, nel quale il piano ingegnoso della protagonista si combina a diversi elementi “comici” e “romanzeschi” e ad una conclusione lieta, con una promessa di pacificazione fra tutti i personaggi e la dissoluzione di ogni rancore. La tragedia ha evidenti tratti di somiglianza strutturale con l'*Ifigenia in Tauride*⁴⁷, ma anche importanti differenze, tra le quali si può forse individuare l'atmosfera complessiva dell'opera, meno cupa e, per certi aspetti, più lieve, priva dei medesimi elementi inquietanti e regressivi (come la presenza della morte nella forma del sacrificio umano). Gli spettri che incombono sull'azione di questo dramma sono diversi e legati alla guerra di Troia, che torna ripetutamente come oggetto inevitabile dei discorsi e del ricordo dei protagonisti. Alcuni tratti di somiglianza risiedono poi in specifici snodi emotivi: da un lato il procedere dalla disperazione e rassegnazione, di fronte all'evidenza della perdita della propria sola fonte di speranza (Oreste e Menelao), ad un moto di entusiasmo per l'inaspettato ritrovarsi reciproco con la persona amata, così come lo spirito speranzoso che anima l'architettare il piano di fuga dai rispettivi antagonisti. Dall'altro, si individuano un momento di esemplificazione dell'ira e il precipitare verso una violenza apparentemente insolubile nella parte conclusiva della tragedia, risolti da un intervento divino che riconduce la vicenda alla serena conclusione verso cui, in questo caso, si era già avviata.

Elena⁴⁸ si trova in Egitto dove il dio Hermes l'ha condotta per volere di Era,

⁴⁶ Come nel caso di *Ifigenia in Tauride*, anche l'*Elena* ha visto diverse definizioni da parte degli studiosi, nel tentativo di indicare la peculiarità di questo tipo di drammi dai tratti innovativi. Si veda, ad esempio, Barnes 1964, pp. 128-130, che definisce quest'opera, insieme ad *Alceste*, *Ione* e *Oreste*, una “tragicommedia”; si vedano anche Fusillo 1992, pp. 270-299; Burnett 1960, pp. 154-155, per gli aspetti comici del dramma.

⁴⁷ Per le somiglianze fra i drammi si vedano, fra gli altri, Podlecki 1970, p. 418; Hamilton 1978, pp. 283-293; Kovacs 2002, pp. 6-7; Ferrari pp. 23-27; Kovacs 2001, pp. 6-7; Parker 2016, pp. xxxiv-xxxvii.

⁴⁸ I drammi ad intrigo di Euripide, appartenenti all'ultima fase artistica del poeta, presentano anche un'originale elaborazione del mito, con la scelta di versioni più rare o con l'invenzione di veri e propri segmenti mitici. Il modello principale per una Elena innocente e l'*eidolon* sembrano essere Stesicoro (fr. 192 Page; Plat. *Phaedr.* 243 a; *P.Oxy.* 2506 fr. 26 col. i), forse con un precedente

affinché a Troia, insieme a Paride, andasse solo un'immagine celeste con le sue sembianze e Afrodite non l'avesse vinta nella nota contesa fra le dee. Qui ottiene la benevola protezione del re del luogo, Proteo, ma dopo qualche tempo la sua permanenza inizia ad essere minacciata: alla morte del sovrano gli succede il figlio Teoclimeno intenzionato a "darle la caccia" perché brama sposarla (vv. 62-63 [...] παῖς ὁ τοῦ τεθνηκότος / θηρᾷ⁴⁹ γαμεῖν με [...]). Questo non è il solo pericolo che incombe sulla donna: su di lei grava l'ostilità degli stessi greci che nulla sanno dello scambio e che quindi l'accusano di aver scatenato il lungo e terribile conflitto contro Troia. Che sia un oggetto d'odio, su cui si riversa il rancore di molti, risulta chiaro dalla reazione smodata che Teucro, giunto in Egitto, manifesta alla vista della donna: egli esplode in uno scoppio d'ira, in minacce, ed esprime il desiderio di ucciderla (vv. 71-77)⁵⁰. La sua collera spropositata, che lascia addolorata e stupefatta la donna, viene motivata dal fatto che fosse indirizzata alla figura di Elena (vv. 80-81 ἤμαρτον· ὀργῇ δ' εἶξα μᾶλλον ἢ με χρῆν· / μισεῖ γὰρ Ἑλλάς πᾶσα τὴν Διὸς κόρη, "Ho sbagliato: ho ceduto troppo all'ira. Questo perché tutta la Grecia odia la figlia di Zeus"), bersaglio di un odio collettivo in quanto ritenuta responsabile di tante sofferenze e di una serie di conflitti bellici e familiari. La rabbia, che è in grado di suscitare una tale violenza, appare però sottilmente problematizzata dalla drammaturgia euripidea nel momento in cui viene inserita nel gioco fra realtà e apparenza⁵¹ rappresentato da Elena. L'emozione risulta reale, ma allo stesso tempo inconsistente quanto l'immagine che la scatena; può quindi alimentarsi nella mente e avere effetti concreti, come una catena inestinguibile di violenze, ma essere allo stesso tempo illusoria ed evanescente come la sua causa.

in Esiodo (*Schol. Lyc. Alex.* 822), e in parte Erodoto (2.112-20). Per i modelli seguiti dal poeta si vedano Fusillo 1997, pp. 7-9; Kovacs 2001, pp. 2-3; Holmberg 1995, in particolare pp. 19-26 e pp. 33-40, in cui, oltre ad indicare i precedenti letterari di Elena, si sottolinea l'importante rapporto con l'*Odissea* e il personaggio di Penelope. Sempre a proposito del legame con l'*Odissea* si veda Davidson 2000, p. 123; per quello con l'*Iliade*, Pucci 1997, pp. 48-49.

⁴⁹ Anche in questo dramma l'azione del re barbaro è spesso associata all'idea del cacciare e dell'inseguire, come osservato nel caso di Toante (cf. Eur. *IT* 280, 1324, 1426, 1435). Il dare la caccia a qualcosa comporta uno stato d'animo aggressivo e un'implicita animalizzazione degli esseri a cui si rivolge. I riferimenti alla caccia compaiono ai vv. 51 (riferito a Menelao), 63, 314, 543 (Menelao), 981, 1169, 1175, 1238.

⁵⁰ Vv. 71-77 ἔα· / ὦ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν; ἐχθίστην ὄρω / γυναικὸς εἰκὼ φόνιον, ἢ μὲν ἀπώλεσεν / πάντας τ' Ἀχαιοὺς. θεοὶ σ', ὄσον μίμη' ἔχεις / Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ 'ν ξένη / γαῖα πόδ' εἶχον, τῷδ' ἂν εὐστόχῳ πτερῶ / ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἂν Διὸς κόρης.

⁵¹ La leggerezza romanzesca del dramma cela in sé questioni gravi e concettualmente complesse, come il rapporto fra realtà e apparenza e il fenomeno della guerra. Il primo problema viene esplorato attraverso lo sdoppiamento di Elena, per cui è un fantasma ad essere responsabile e vero attore di tutto ciò che la storia e la tradizione poetica attribuiscono alla donna. Esplorano le implicazioni di questo tema Solmsen 1934, pp. 119-121; Burnett 1960, pp. 151-163; Segal 1971, pp. 553-614; Wolff 1973, pp. 77-84; Pucci 1997 pp. 42-47 e pp. 59-75; Fusillo 1997, pp. 10-16; Susanetti 2007, pp. 158-163. Per la critica alla guerra, si veda Podlecki 1970, pp. 416-417.

Con il procedere della vicenda, anche l'Egitto⁵² si carica di aspetti inquietanti, che rispecchiano l'ambiguità della figura di Teoclimeno: è una terra dai costumi barbari (v. 274 ἐς βάρβαρ' ἦθη), dominata da un sovrano che odia irrimediabilmente e uccide tutti i greci⁵³ che mettono piede nel suo regno (v. 155 κτείνει γὰρ Ἑλλην' ὄντιν' ἄν λάβῃ ξένον, vv. 439-440, v. 480). In seguito, quest'avversione del re verso i greci verrà associata al timore che questi possano rubargli Elena, che aspira a sposare a tutti i costi e che considera già "sua" (vv. 1173-1176).

La desolazione e il lamento di dolore che dominano la parte iniziale del dramma, dovuti all'ostilità che circonda il nome di Elena e alla convinzione da parte di questa che Menelao sia morto⁵⁴, svaniscono tutt'a un tratto, con un conseguente mutamento in positivo delle emozioni in scena. Nonostante ciò, si può osservare come persistano elementi contrastanti e di minaccia, rappresentati innanzitutto dal sovrano d'Egitto.

In primo luogo, il pubblico può constatare come i timori di Elena siano infondati, perché proprio Menelao⁵⁵ compare sulla scena, in un ruolo insolito e con qualche tratto "comico"⁵⁶ che mitiga l'atmosfera tesa; subito dopo sono le parole di Teonoe, sorella del sovrano e dotata di capacità mantiche, a rivelare ciò alla donna, infondendole speranza e gioia (v. 537 ἡσθεῖς' ἐπεὶ νιν εἶπέ μοι σεσωμένον). Secondo questa stessa linea si colloca infine l'atteso incontro fra i due sposi; lo stato d'animo lieto e rasserenato risulta però incupito dall'incombere della minacciosa figura di Teoclimeno, il solo ostacolo ai due sposi e che Elena teme possa uccidere Menelao (vv. 780-781). L'inquietudine derivante dal contesto sinistro torna a mescolarsi con la gioia: approdando in Egitto, lo

⁵² Lo spazio "barbaro" è un altro elemento di somiglianza con *Ifigenia in Tauride*: in questo caso però esso, nelle sue implicazioni morali, sembra riflettere soprattutto l'indole del suo sovrano, più che i costumi rituali dell'intera popolazione.

⁵³ Si tratta di un altro aspetto differente rispetto all'*Ifigenia in Tauride*, in cui le vittime erano genericamente stranieri, tra cui i Greci, ed erano inoltre destinate ad un rito religioso, per quanto cruento e problematico, con una sua legittimità. In questo dramma, le vittime della violenza di Teoclimeno sono specificatamente solo greche e la furia omicida non sembra avere alcun tipo di giustificazione religiosa o politica.

⁵⁴ Teucro infatti le annuncia, nel corso del prologo, che Menelao, la sua sola fonte di speranza, è morto in una tempesta al ritorno da Troia. Questa notizia getta nella disperazione Elena, sebbene sia in netto contrasto con la profezia di Hermes, a lei nota, che le aveva rivelato come un giorno sarebbe tornata a Sparta con il suo sposo (vv. 56-59). Il pubblico però è portato a seguire le emozioni che prova Elena e a "credere" alla sua interpretazione dei fatti. Su questo aspetto si veda Hamilton 1978, pp. 288-289.

⁵⁵ Su Menelao si veda ad esempio Dirat 1976, in particolare pp. 3-9 e pp. 16-17, nelle quali si difende la caratterizzazione positiva del personaggio in questo dramma, che sarebbe quindi diversa da quella presente in altre tragedie e per nulla degradata. L'eroe sarebbe dipinto in termini realistici e insieme romanzeschi, in modo analogo ad Elena e dunque in sintonia con l'atmosfera del dramma. Difende il personaggio di Menelao anche Podlecki 1970, pp. 402-406, evidenziandone i tratti omerici.

⁵⁶ Per questo aspetto si vedano Hamilton 1978, p. 289; Burnett 1960, p. 154.

sposo sarebbe passato da una sorte di sofferenza e pericolo ad una addirittura peggiore, essendo capitato in una terra più inospitale e con un nemico ancora più crudele (v. 778 σωθεις δ' ἐκειθεν ἐνθάδ' ἦλθες ἐς σφαγάς e vv. 876-877). La vittoria dell'eroe sarebbe solo una temporanea illusione, vana quanto l'ombra per cui ha lottato e interrotta dal sopraggiungere di un'altra distruttiva contesa, questa volta per la reale Elena, che sembra essere sul punto di ricondurlo agli inizi di una nuova sanguinosa guerra. Uno scontro in cui l'eroe si troverebbe a dover combattere con risorse inferiori e in un ruolo degradato.

È necessario dunque ideare un ingegnoso stratagemma (v. 813) che conduca ad un'effettiva salvezza e il compito spetta ad Elena⁵⁷. Acquisisce rilievo a questo punto il personaggio di Teonoe, fondamentale per la riuscita o meno dell'obiettivo dei due sposi: è infatti l'alleata del sovrano, che possiede una natura simile a quella divina (v. 819 ΕΛ. ἔστ' ἐνδον αὐτῷ ζύμματος θεοῖς ἴση) e può quindi decidere la vittoria. Proprio in rapporto alla profetessa inizia a delinearsi la questione relativa alla giustizia della fuga di Elena e Menelao: solo il suo silenzio, quindi il tradimento del fratello e sovrano, avrebbe consentito la realizzazione del piano. A questo dilemma corrisponde una contesa fra divinità (v. 878 ἔρις γὰρ ἐν θεοῖς [...]) in merito alla sorte di Menelao, che sembra riproporre l'antico conflitto relativo ad Elena e vede contrapposte Era e Afrodite, la prima favorevole all'eroe, la seconda ostile. Dopo molte considerazioni e suppliche, la fanciulla decide di agire in loro favore, riconoscendo in questa scelta la giustizia, a cui desidera indirizzare lo stesso Teoclimeno, trasformandolo così da empio a pio (v. 1021). La decisione di Teonoe contribuisce a identificare sempre più il sovrano con un ruolo negativo e di antagonista, preda di una vera e propria follia. In modo significativo, il coro risponde a tale scelta ricordando lo scontro sorto per Elena (vv. 1155-1160) e che ora sembra sul punto di ripetersi in quel luogo: dall'esperienza della lunga guerra deriva un deciso biasimo della violenza, incapace di risolvere realmente i dissidi, ma destinata ad accrescerli causando nuova distruzione, e un elogio della parola come unico mezzo di risoluzione (vv. 1159-1160 ἐξὸν διορθῶσαι λόγοις / σὰν ἔριν, ὧ Ἑλένα).

Le parole piene di fiducia nella possibilità di un esito pacifico dei contrasti sono subito contraddette dalla figura turbata e impulsiva di Teoclimeno, il quale, dopo essere stato lungamente presente nei timori e nelle cupe descrizioni altrui, fa la sua comparsa sulla scena. Egli ha saputo che un greco ha raggiunto il suo regno ed è quindi pronto a combatterlo, convinto che voglia portare via con sé Elena. L'assenza di quest'ultima presso la tomba di Proteo lo getta immediatamente nello sgomento e insieme nella collera, al punto che ordina siano fatti i

⁵⁷ Si veda a tal proposito Pucci 1997, pp. 56-59, che mette in luce come a questo punto Elena mostri il suo lato di donna sapiente, arrivando a ripetere l'inganno operato da Era nel creare un altro doppio di sé. Sull'imitazione degli dèi da parte di Elena, si veda anche Burnett 1960, pp. 153-154.

preparativi per rincorrere i fuggitivi e per lo scontro (vv. 1180-1183)⁵⁸. Questo si rivela solo un falso movimento, ma indicativo del temperamento e delle emozioni che agitano il sovrano, nonché anticipatorio del secondo tentativo di inseguimento che avverrà all'effettiva partenza della donna. Elena riappare infatti in scena e dà inizio al piano: con il pretesto di un funerale in mare per onorare il marito morto in una tempesta si sarebbe allontanata da quella terra, ottenendo perfino il paradossale appoggio dello stesso Teoclimeno, rassicurato dalla promessa delle imminenti nozze. In questa sezione si manifesta in modo chiaro come il sovrano d'Egitto consideri Elena già la sua sposa (cf. v. 1278), legata a lui secondo giustizia, un aspetto rilevante alla luce del successivo scoppio d'ira.

Dopo un trepidante canto del coro che copre il tempo in cui ha inizio il rito funebre in mare e che si conclude con una invocazione ai Dioscuri (vv. 1495ss.), affinché aiutino la sorella Elena a solcare il mare in sicurezza, entra in scena un messaggero, il cui compito è quello di far conoscere la verità a Teoclimeno. La notizia che porta è nuova e spaventosa, perché riguarda ciò che il sovrano teme più di ogni altra cosa: Elena ha lasciato quella terra insieme a Menelao (vv. 1515-1518). Di fronte al disappunto del re il messo racconta nel dettaglio tutti gli avvenimenti, che culminano nel sanguinoso e caotico scontro fra i marinai egizi, resisi conto dell'inganno, e la flotta greca, che sembra essere difesa dalla volontà divina, presente in un vento favorevole che li ha fatti allontanare (vv. 1600-1612). È significativo come il messaggero, scosso per la cruenta strage avvenuta, non esprima particolare vicinanza al sovrano, ma lo rimproveri indirettamente della credulità mostrata, isolandolo ancor di più nella sua furia e ridimensionandone la statura tragica⁵⁹.

Teoclimeno, giunto alla consapevolezza dell'inganno ordito contro di lui e del dileguarsi di colei che ormai reputava sua moglie, dà mostra di un'immediata collera, pronta a sfociare in concitati gesti di violenza. Ma a differenza del momento precedente, quando era pronto a lanciarsi in un subitaneo inseguimento, comprende come l'impresa sia impossibile e destinata a fallire (vv. 1622-1623). Nonostante ciò la sua rabbia non si placa e si dirige sulla sorella Teonoe, evidente complice, col suo silenzio, del piano di Elena. Dal momento che non può far valere la sua giustizia e vendicarsi direttamente sui primi responsabili

⁵⁸ Vv. 1180-1183 ὦή, χαλᾶτε κληῖθρα· λυέθ' ἰπικὰ / φάτνας, ὄπαδοί, κάκκομίζεθ' ἄρματα, / ὡς ἂν πόνου γ' ἔκατι μὴ λάθῃ με γῆς / τῆσδ' ἔκκομισθεῖσ' ἄλοχος, ἧς ἐφίεμαι, "Forza, servi! Sciogliete i chivistelli! Aprite le stalle dei cavalli e portate fuori i carri, affinché, affrontando questa fatica, non mi sfugga, condotta via da questa terra, la sposa che desidero".

⁵⁹ Vv. 1617-1618 [...] σώφρονος δ' ἀπιστίας / οὐκ ἔστιν οὐδὲν χρησιμώτερον βροτοῖς. La considerazione generale con cui il messaggero conclude il suo ampio resoconto, nel riferirsi alla saggezza della diffidenza, sembra attaccare implicitamente la sconsigliata fiducia che il re ha riposto in Elena. Nel corso del discorso ci sono forse altri elementi di critica: cf. vv. 1521-1522, 1552-1553, 1606-1607.

dell'inganno⁶⁰, non gli resta che dare seguito al suo impulso violento senza che questo però possa portarlo a riavere quanto desidera. La trama si dirige verso un esito cruento e massimamente tragico: l'uccisione di Teonoe a causa del suo sapere, atto empio perché diretto non solo verso sua sorella, ma anche verso una figura associata al divino.

ΘΕ. ὦ γυναικείαις τέχναισιν αἰρεθεὶς ἐγὼ τάλας·
 ἐκπεφεύγασιν γάμοι με. κεῖ μὲν ἦν ἀλώσιμος
 ναῦς διώγμασιν, πονήσας εἶλον ἄν τάχα ξένους·
 νῦν δὲ τὴν προδοῦσαν ἡμᾶς τεισόμεσθα σύγγονον,
 ἥτις ἐν δόμοις ὀρώσα Μενέλεων οὐκ εἶπέ μοι. 1625
 τοιγὰρ οὔποτ' ἄλλον ἄνδρα ψεύσεται μαντεύμασιν.

Te. Che disgraziato sono, preso in trappola da stratagemmi femminili! Le mie nozze sono fuggite. E se inseguendo la nave, la si potesse prendere, subito avrei fatto questa fatica e catturato gli stranieri; ma come stanno ora le cose, punirò mia sorella, la traditrice, lei che, pur avendo visto che Menelao era nel palazzo, non me l'ha detto. Così, certo, mai più nessun altro uomo ingannerà con i suoi vaticini.

Il coro⁶¹ quindi per primo cerca di arrestare la rabbia e il proposito di Teoclimeno, usando la persuasione e richiamandosi alla pietà religiosa e alla giustizia divina incarnate da Teonoe. Questa volontà sembra riflettersi anche in una concreta azione: si prova infatti ad arrestare fisicamente e bloccare il sovrano, sbarrandogli la strada e aggrappandosi alla sua veste (vv. 1628-1629 [...] ἀλλ' ἀφίστασ' ἐκποδῶν. / XO. οὐκ ἀφήσομαι πέπλων σῶν [...]; v. 1631). Il tentativo di convincimento insiste sulla dimostrazione della superiore giustizia perseguita dalla profetessa, rispetto alle pretese soggettive del re (v. 1633). Il coro non riesce nel suo intento, ma sembra, al contrario, alimentare ulteriormente la collera, dirigendola anche contro di sé e ottenendo a propria volta una minaccia

⁶⁰ Si tratta di un'altra differenza rispetto ad *Ifigenia in Tauride*, nel contesto di una scena molto simile: cf. vv. 1422-1434.

⁶¹ A partire dal v. 1627 inizia un concitato dialogo fra Teoclimeno e un personaggio che cerca di opporsi all'ira del re e al suo proposito di uccidere la sorella. I manoscritti definiscono questa figura come coro e dunque assegnano questo compito al corifeo: mantengono questa situazione le edizioni di A. M. Dale (Oxford, 1967) e Kannicht (Heidelberg, 1969), mentre gran parte delle edizioni moderne pensano ad un errore e all'entrata in scena di un personaggio, un θεράπων di Teonoe o un ἄγγελος. Le difficoltà nel mantenere il coro in questi versi sono principalmente i riferimenti al maschile, il fatto che si tratti di un'opposizione piuttosto aggressiva, improbabile da parte di un gruppo femminile e di condizione servile, il fatto che non si faccia più riferimento a loro ad esempio nel discorso dei Dioscuri (come avviene in *Ifigenia in Tauride*). D'altra parte, anche pensare all'improvviso apparire di un nuovo personaggio presenta evidenti problemi. Per una sintesi della questione e per ulteriori riferimenti, si veda Stanley-Porter 1977, pp. 45-48 (che ritiene che l'oppositore sia un servo di Teonoe). Si è preferito mantenere la dicitura del coro: in ogni caso, rimane molto significativa l'opposizione che si crea, al di là dell'identità dell'oppositore.

di morte (v. 1640 *καθθανεῖν ἐρᾶν ἔοικας* [...]). Nel fitto scontro verbale emerge come l'ira di Teoclimeno e il suo desiderio di vendetta siano causati, trovando una giustificazione, dalla convinzione della legittimità della propria posizione: egli è stato privato di un suo bene personale che la sorte stessa aveva messo nelle sue mani (v. 1634; v. 1636) ed è stato inoltre tradito (v. 1633).

Con uno slancio di coraggio il coro è pronto a sfidare la minaccia di morte, pur di difendere Teonoe e la giustizia che rappresenta, ma prima che si possa giungere a tanta insolita ed estrema brutalità un intervento divino muta totalmente la situazione. Proprio i Dioscuri, che il gruppo corale aveva invocato poco prima, appaiono miracolosamente, imponendo un arresto alla situazione di pericolo. Le loro prime parole sono finalizzate a placare l'ira di Teoclimeno, l'impulso profondo che avrebbe dato inizio ad una nuova catena di stragi, definendola come ingiusta. Tale ordine si pone quindi in continuità con gli intenti e i valori esemplificati da Teonoe e difesi poi dal gruppo corale, dirimendo implicitamente la questione sulla giustizia a favore di questi, dato che entrambe le parti ritenevano di avere diritto alla propria azione.

L'ira del sovrano è motivata dal desiderio di un futuro, del quale si sente derubato, che però non apparteneva al disegno del suo destino (v. 1646). D'altra parte, il re viene rincuorato del fatto che contro di lui non c'è stato alcun tradimento da parte della sorella Teonoe (v. 1648): anche le decisioni della profetessa vengono ricondotte ad una superiore volontà divina, che ha diretto gli eventi, nonché ad una continuità rispetto al volere di Proteo, che con altrettanta sacralità ha costituito una difesa al destino di Elena. Gli dèi quindi lo esortano ad accordarsi a propria volta con il disegno divino e a frenare ogni intento violento nei confronti della sorella, della quale deve invece riconoscere la superiore saggezza, mutando radicalmente il suo pensiero (v. 1657).

ΔΙΟΣΚΟΠΟΙ

*ἐπίσχες ὀργᾶς αἴσιν οὐκ ὀρθῶς φέρη,
 Θεοκλύμενε, γαίης τῆσδ' ἄναξ· δισσοὶ δέ σε
 Διόσκοροι καλοῦμεν, οὓς Λήδα ποτὲ
 ἔτικτεν Ἑλένην θ', ἧ πέφευγε σοὺς δόμους· 1645
 οὐ γὰρ πεπρωμένοισιν⁶² ὀργίζῃ γάμοις,
 οὐδ' ἦ θεᾶς Νηρηΐδος ἔκγονος κόρη
 ἀδικεῖ σ' ἀδελφῆ Θεονόη, τὰ τῶν θεῶν
 τιμῶσα πατρός τ' ἐνδίκους ἐπιστολάς.*

⁶² Cf. Eur. *IT* 1438-1439 (*πεπρωμένος γὰρ θεσφάτοισι Λοξίου / δεῦρ' ἦλθ' Ὀρέστης* [...]): in entrambi i casi è presente l'idea che l'ira possa placarsi di fronte al conoscere che i motivi che l'hanno fatta sorgere sono in contrasto con un più ampio disegno, manifestato esplicitamente sulla scena dalla divinità.

[...]
 ἀλλ' ἴσχε μὲν σῆς συγγόνου μέλαν ξίφος,
 νόμιζε δ' αὐτήν σωφρόνως πράσσειν τάδε.

1657

Dioscuri

Frena l'ira da cui a torto sei trascinato, Teoclimeno, signore di questa terra! Noi che ti parliamo siamo i due Dioscuri, che un tempo Leda partorì insieme ad Elena, che ha lasciato la tua casa. Sei adirato infatti per nozze che non ti erano destinate, e tua sorella Teonoe, figlia di una Nereide divina, non ha agito ingiustamente contro di te, rispettando le norme divine e i giusti ordini del padre. [...] Ma allontana la nera spada da tua sorella e confida nel fatto che lei ha agito con saggezza.

La reazione di Teoclimeno alle parole divine è di immediata resa, con una decisiva trasformazione non solo del suo stato emotivo e degli intenti perseguiti, ma anche della direzione complessiva della trama tragica. Il sovrano afferma infatti di voler mettere fine al conflitto per Elena (v. 1681 *νείκη μεθήσω*) e di rinunciare allo stesso tempo al proposito di uccidere Teonoe, il pericolo concreto. Sembra emergere un parallelismo, per quanto imperfetto, fra le due donne, che segnala un'immedesimazione del re nei Dioscuri riguardo la relazione con la rispettiva sorella: come quelli sono giunti per liberare la loro consanguinea dallo scatenarsi di un'altra contesa, così lui lascia in vita la propria. Proprio la differente origine e qualità di queste parole divine (v. 1683 *εἰ θεοῖς δοκεῖ*)⁶³ sembra essere il fattore decisivo che porta Teoclimeno ad accettare la partenza di Elena e a frenare la furia per averla perduta; l'ordine dei due dèi non risulta infatti differente, nella sostanza, dai tentativi precedenti di umana persuasione. Infine, Teoclimeno conclude il suo breve discorso con un elogio alla saggezza e alla straordinaria virtù di Elena, che avvalora la caratterizzazione complessiva della donna in questo dramma, con una terminologia che però richiama i modi in cui più volte sua sorella Teonoe (cf. vv. 1632, 1657) era stata definita, operando un ulteriore avvicinamento fra le due figure femminili.

ΘΕ. ὦ παῖδε Λήδας καὶ Διός, τὰ μὲν πάρος
νείκη μεθήσω σφῶν κασιγνήτης πέρι·
 ἐγὼ δ' ἀδελφὴν οὐκέτ' ἄν κτάνομι' ἐμήν.
 κείνη δ' ἴτω πρὸς οἶκον, εἰ θεοῖς δοκεῖ.
 ἴστον δ' ἀρίστης σωφρονεστάτης θ' ἅμα
 γεγῶτ' ἀδελφῆς ὁμογενοῦς ἀφ' αἵματος.
 καὶ χαίρεθ' Ἑλένης οὐνεκ' εὐγενεστάτης
 γνώμης, ὃ πολλαῖς ἐν γυναιξίν οὐκ ἔνι.

1685

⁶³ Cf. Eur. *IT* 1485.

Te. Figli di Leda e di Zeus, metto da parte i precedenti contrasti riguardo vostra sorella; e la mia, per quanto mi riguarda, non voglio più ucciderla. Elena torni pure a casa, se così vogliono gli dèi. Sappiate poi che avete lo stesso sangue di una sorella ottima e assai virtuosa. E siate felici per l'animo davvero nobile di Elena, che non è presente in molte donne.

È chiaro come in questa tragedia l'intervento divino non sia essenziale per permettere il successo dell'azione principale, ovvero il piano di fuga di Elena e Menelao, ma è comunque significativo perché esso possa dirsi davvero attuato in termini positivi. L'apparizione dei Dioscuri sembra funzionale a far sì che Elena non sia la causa di nuove sanguinose contese e della morte di figure innocenti, dunque a liberarla totalmente dall'accusa di colpevolezza. Proprio questo risultava essere uno degli elementi di tensione dell'opera (cf. la reazione di Teucro), nel quadro complessivo di innovazione del suo personaggio. Inoltre, in questo modo, la decisione di Teonoe, che aveva dato una precisa direzione al dramma, viene riconosciuta come giusta dalle divinità stesse e liberata dall'accusa di slealtà e tradimento. Le divinità riconducono l'atmosfera emotiva a quella del percorso seguito dalla struttura drammatica, chiarendo il più ampio quadro in cui la vicenda si colloca e placando l'ira che avrebbe originato azioni in contrasto con tale scenario, per quanto rappresentative di uno dei nuclei concettuali problematici presenti. L'ira viene trattata nei suoi aspetti più oscuri e complessi nel momento in cui è strettamente associata al desiderio di qualcosa di irreal e sfuggente come Elena: da un lato la donna non è realmente andata a Troia, rendendo vane la vendetta e la lunga guerra, dall'altro non è destinata alle nozze con il re d'Egitto, la cui rabbia risulta quindi altrettanto inconcludente. La tematizzazione di un'ira destinata a fallire, che sorge impetuosamente su un fondamento evanescente e che altrettanto velocemente può essere eliminata, costituisce quindi una delle questioni più pregnanti con cui, senza trovare soluzione, il dramma si conclude.

4. Un fuoco senza fiamma.

Il prologo dell'*Oreste*, in modo simile ai due drammi precedenti, si apre con una figura femminile, Elettra, la quale esprime la propria sofferenza riconducendola alle cruente vicende della propria stirpe⁶⁴. Il finale del dramma non viene rivelato, eppure proprio l'insistenza sugli eventi funesti e violenti che si sono susseguiti non può che prospettare un esito altrettanto infelice: non solo Oreste

⁶⁴ Per i frequenti riferimenti alla storia dei Pelopidi e, ad un altro livello, per il rapporto fra questo dramma e il mondo del mito, si veda Fuqua 1978, pp. 8-28. Sulla memoria poetica presente nella tragedia, si veda anche Susanetti 2011, pp. 192-195.

è perseguitato dal morbo furioso e spaventoso delle Erinni⁶⁵ materne, ma sui due fratelli incombe il giudizio della città di Argo che, dopo averli isolati, quel giorno avrebbe deciso se punirli o meno con la lapidazione (v. 50). L'atmosfera iniziale è contraddistinta da una forte tensione per la centralità ossessiva della violenza⁶⁶, che caratterizza il passato e si allaccia senza soluzione al futuro, e che nel suo replicarsi senza freni, assorbirà gradualmente in sé l'intera vicenda. Si delineano dunque come tematiche centrali della trama la violenza e la conflittualità, le quali veicolano determinate emozioni e sentimenti. L'ira, sia come persistente rancore che come furia impetuosa, costituisce un tono costante, segnalandosi anche con l'emergere della reazione speculare, il timore; ad essa si intreccia il sentimento dell'odio e insieme costituiscono lo sfondo pulsionale dei frequenti dissidi che si succedono nelle parole e negli atti dei personaggi.

In primo luogo, è chiaro come l'innovativa articolazione del mito⁶⁷ da parte di Euripide permetta di dare rilievo alla generale ostilità che pesa sui due giovani, a causa del delitto commesso, che sembra non lasciare alcuna via d'uscita. Gli dèi, in particolare Apollo, appaiono presenti nella loro responsabilità e come causa riconosciuta delle vicende attuali, ma allo stesso tempo assenti e lontani dalla concreta e umana realizzazione degli atti da loro voluti, acuendo il senso di disperazione e solitudine che dominano questo inizio dramma.

I due fratelli però non costituiscono l'unico nucleo verso cui si dirige l'odio, ma, come comprendiamo già dal prologo, c'è un altro oggetto controverso, in grado di attrarre ira e ostilità: il personaggio di Elena. La donna si trova infatti ad Argo, nella reggia degli Atridi, dopo esservi stata condotta da Menelao una volta conclusa la guerra: il suo arrivo non appare benvenuto dalla città, al punto che viene fatta scendere dalla nave solo di notte per sfuggire alla lapidazione (v. 59), né tantomeno dai figli di Agamennone, che a lei riconducono l'origine delle loro sventure. È Elettra stessa ad affermare ciò, dopo la breve presenza in scena della donna, augurandole, con parole cariche di rancore, l'odio degli dèi per la distruzione da lei disseminata (vv. 130-131 θεοί σε μισήσειαν, ὡς μ' ἀπώλεσας / καὶ τόνδε πᾶσάν θ' Ἑλλάδα. [...]). Menelao sembra essere il solo in grado di proteggere, con la sua mediazione, tutti loro, rappresentando la possibilità di salvezza rispetto alla furia della città di Argo, nonché a quella interna alla famiglia.

⁶⁵ Riguardo la malattia di Oreste e il rapporto di questa con la sfera emotiva, si veda Theodorou 1993, pp. 32-46. Sulla natura della follia del personaggio e il ruolo delle Erinni si veda anche Medda 2001, pp. 5-34.

⁶⁶ In relazione al tema della violenza nel dramma e alle possibili allusioni all'attualità del poeta, si vedano, fra gli altri, Burkert 1974, pp. 99-109; Allan 2013, pp. 611-612; Dunn 1989, pp. 242-251, in cui si evidenzia inoltre il parallelo accrescersi della violenza nei discorsi e nelle azioni dei personaggi.

⁶⁷ Sulla natura sperimentale del dramma e sulla sua componente di invenzione, si vedano: Boulter 1962, p. 102; Fuqua 1978, pp. 1-8; Arnott 1983, pp. 15-16, Dunn 1989, pp. 238-239.

Il successivo dialogo fra i due fratelli ripercorre i motivi della loro sventura, evidenziando ulteriormente il cupo isolamento che li circonda, a cui cerca di offrire una consolazione il coro di fanciulle argive, senza però rivelarsi incisivo.

Si susseguono quindi ancora immagini crude e cariche di violenza. Elettra mette insieme la catena di uccisioni, in cui è il dio Apollo a risultare il loro assassino, avendo ordinato la morte della madre, a propria volta assassina del padre (vv. 190-192 ἐξέθυσ' ὁ Φοῖβος ἡμᾶς / μέλεον ἀπόφονον αἶμα δούς / πατροφόνου ματρός). Oreste si sveglia e mostra la sua condizione di perseguitato dalle Erinni, preda di allucinazioni dolorose e di una furia folle, che lo inducono a scagliarsi contro le figure amiche che lo circondano. Poco dopo, all'arrivo di Menelao, nel quale è riposta ogni speranza di salvezza, si ribadisce la distanza di Apollo e l'ostinato odio della sua stessa città, al punto che questa non può rivolgere loro nemmeno la parola⁶⁸ (v. 428 μισούμεθ' οὕτως ὥστε μὴ προσεννέπειν) e si affida alla cerchia di Egisto che lo tratta in modo oltraggioso (v. 436 οὔτοι μ' ὑβρίζουσ', ὧν πόλις τὰ νῦν κλύει). L'ostilità si fa sempre più intollerabile e soffocante, poiché è preclusa loro ogni via di fuga: nel palazzo sono accerchiati dai soldati e costretti all'attesa di una decisione che non decreterà altro che la loro morte (v. 446): tutti sembrano volere la fine di Oreste.

L'odio della città, innervato di rancore familiare, trova un'emplificazione sulla scena nel personaggio di Tindaro. Alla vista del giovane, egli esplode in una reazione di rabbia⁶⁹ e disgusto verso il nipote, accusandolo della più bestiale empietà, oltre che di tradimento verso le leggi della città. La sua insofferenza risulta così smaniosa ed eccessiva da suscitare il rimprovero di Menelao, che afferma come la sua anziana età, così presa dall'ira, finisca col dimostrarsi priva di misura e buon senso (v. 490 ὀργῇ γὰρ ἅμα σου καὶ τὸ γῆρας οὐ σοφόν). Ma Tindaro giustifica la propria aggressività, definendola legittima perché dalla parte delle leggi, unico limite alle violenze. La sua prospettiva trova paradossale forza nell'azione degli dèi, che stanno punendo, attraverso la follia, l'azione del

⁶⁸ Il divieto di parlare con i due fratelli è motivato dalla loro contaminazione in seguito all'uccisione della madre e su questo aspetto si veda, ad esempio Medda, pp. 149-150. Inoltre, cf. Eur. *IT* 947-960. Ciò che però risulta peculiare in questo passo (v. 428) è che venga sottolineato l'odio della città come motivo principale dell'isolamento a cui sono costretti i due giovani.

⁶⁹ Vv. 478-481 *TY*. [...] ἔα· [τὸ μέλλον ὡς κακὸν τὸ μὴ εἰδέναι.] / ὁ μητροφόντης ὄδε πρὸς δωμάτων δράκων / στίλβει νοσώδεις ἀστραπάς, στύγημ' ἐμόν. / Μενέλαε, προσφθέγγη νιν, ἀνόσιον κάρα; La reazione di immediata collera alla vista del giovane si può forse confrontare con quella di Teucro alla vista di Elena (Eur. *Hel.* 71-77). È possibile poi osservare come in queste parole vi sia un primo accostamento di Oreste ad un animale, che sarà un elemento frequente nel corso del dramma, indicando forse una trasformazione simbolica avvenuta in lui al compimento di un atto disumano come il matricidio. Sui riferimenti animali, si vedano i vv. 256 (δρακοντώδεις κόρας, per le Erinni; cf. v. 479), 524, 1272, 1401, 1459, 1555. Per il lessico della caccia, si vedano vv. 412, 679, 836, 1213, 1285, 1316, 1346. Nel dramma ricorre inoltre il termine ἄγριος (cf. nota 39) ai vv. 34, 226, 387, 616: per tale questione si veda Boulter 1962, pp. 102-106.

nipote, mostrando così di provare altrettanta riprovazione (v. 531 *μισῆ γε πρὸς θεῶν καὶ τίρεις μητρὸς δίκας*). Dal procedere del suo discorso si può forse osservare una certa contraddizione⁷⁰, poiché risulta egli stesso vittima dell'irrazionalità e di una passione incontrollata, che lo induce a mostrarsi violento. Prima infatti esorta Menelao a lasciare Oreste al suo destino nelle mani dei cittadini di Argo, poi, di fronte alla pretesa del giovane di difendere la propria giustizia, ancora più punto e ferito nel suo animo (v. 608 *μ' ἀλγῆσαι φρένα*), afferma di voler aizzare in prima persona la città contro i due fratelli, affinché siano puniti con la morte (v. 614 *λεῦσιμον δοῦναι δίκην*). Egli esprime inoltre una specifica e velenosa ostilità verso Elettra, responsabile di aver acceso la fiamma del rancore nella casa e di aver dato impulso all'omicidio, meritando quindi l'odio degli dèi (vv. 619-621)⁷¹. Fra i molteplici significati che può assumere la presenza di Tindaro in scena, egli riesce ad esemplificare una fenomenologia della collera: la sua ira nasce dal dolore e da una percezione di ingiustizia, ma si tramuta a propria volta in un impulso irrazionale. Essa si combina all'odio e si esprime attraverso l'insulto, la minaccia e la maledizione. Questa violenta emozione viene inoltre, per la prima volta nel dramma, avvicinata all'immagine della fiamma e dell'incendio distruttivo, come avverrà anche in seguito: il rancore e l'odio disseminati da Elettra nella casa sono resi dalla metafora del "fuoco senza fiamma" (v. 621 *ἀνηφαιστῶ πυρί*).

Se Menelao poco prima sembrava pronto a prestare aiuto ai due giovani, alla rinnovata richiesta da parte di Oreste, è più cauto, inizia a temporeggiare e a mostrarsi restio all'azione. Egli, forse turbato dalla furia manifestata da Tindaro, mette in luce il probabile fallimento di ogni tentativo di scontro diretto con la città, che riconosce in preda alla medesima passione senza controllo. La popolazione infatti, animata dall'ira, è indomabile e invincibile, simile ad un incendio difficile da spegnere (vv. 696-697 *ὅταν γὰρ ἡβᾶ δῆμος εἰς ὄργην πεσών, / ὅμοιον ὥστε πῦρ κατασβέσαι λάβρον*): essa deve essere affrontata con ponderazione e non con un uguale impulso furente. Riprendendo la metafora del fuoco per indicare la specifica natura dell'ira, emozione impetuosa, imprevedibile e che si diffonde rapidamente, vi individua un rimedio nell'assumere un atteggiamento diverso, quieto, pronto a cedere docilmente per poi vincere al momento giusto⁷². Menelao afferma di voler indirizzare la magmatica irascibilità del popolo a favore dei fratelli, manipolandone la sfera emotiva per ottenere la vittoria. Pro-

⁷⁰ Il ricadere in una logica della vendetta a causa dell'ira non riguarda solo Tindaro, ma l'intera città di Argo che deve emettere il giudizio sui due fratelli e appare mossa dalle sue pulsioni e interessi, più che dalla giustizia e dalle leggi: si vedano i vv. 431-440, 704-705, 866-945.

⁷¹ Vv. 617-621 *ΤΥ. [...] πέμπουσα μύθους ἐπὶ τὸ δυσμενέστερον, / ὄνειρατ' ἀγγέλλουσα τὰ Ἀγαμέμνονος, / καὶ τοῦθ' ὁ μισήσειαν - Αἰγίσθου λέχος - / οἱ νέρτεροι θεοί· καὶ γὰρ ἐνθάδ' ἦν πικρόν· / ἕως ὑφῆψε δῶμ' ἀνηφαιστῶ πυρί*.

⁷² Per la particolare *sophia* di Menelao, si veda Greenberg 1962, pp. 168-190.

pone altre due metafore, quella della navigazione e quella bellica, che devono esemplificare la sua prospettiva e che insistono sulla necessità dell'attesa e della quiete, in modo da rendere mite (v. 714 ἐς τὸ μαλθακὸν) la città, senza contrapporre alla furia ulteriore violenza.

Uscito di scena Menelao, la situazione diviene ancora più disperata, dal momento che l'ostilità e l'odio, senza più la speranza di un qualche freno e riparo, ritornano a dominare completamente la scena e a minacciare i personaggi. In primo luogo, arriva Pilade e porta la notizia di come la città abbia deciso di metterli subito a morte (v. 731): appare immediatamente chiaro che i due fratelli non possono né ribellarsi né fuggire, ma la loro condizione è quella di un'immobile città sotto assedio (v. 762). A questa stessa sorte sembra essere costretto anche lui, obbligato all'esilio dalla propria casa per l'ira di suo padre Strofio (v. 765 Στρόφιος ἤλασέν μ' ἀπ' οἴκων φυγάδα θυμωθεὶς πατήρ), che lo accusa di empietà in seguito all'uccisione di Clitennestra. Poi, il conflitto e l'ostilità presenti sulla scena, anche se solo come oggetto di evocazioni e prospettive future, trovano un'amplificazione nel canto del coro, che si sofferma sulla catena di violenze che ha travagliato la famiglia degli Atridi fino a culminare nel delitto più nefando, il matricidio (vv. 807-843).

I due amici vogliono però tentare un'ultima impresa per sfuggire alla fine cui sembrano destinati, ovvero persuadere la città di Argo della giustizia della loro posizione ed evitare pena. Anche questo proposito di azione fallisce e l'unica conquista è quella di potersi dare la morte invece di essere lapidati (vv. 946-949).

Eppure, proprio nel momento in cui la fine sembra ormai prossima, la vicenda inizia a muoversi inaspettatamente in direzione contraria all'inevitabile: Pilade, deciso a seguire i due fratelli nella morte, propone un piano, il quale però non mira tanto a garantire loro una salvezza, che sembra in ogni modo preclusa, quanto a far ricadere la violenza anche sui loro carnefici (vv. 1098-1099 ἐπεὶ δὲ κατθανούμεθ', ἐς κοινὸν λόγον / ἔλθωμεν, ὡς ἂν Μενέλεως συνδυστυχῆ). A differenza degli altri due drammi euripidei analizzati, il piano iniziale architettato dai personaggi di fronte alla situazione di pericolo non è di liberazione, che si prospetta impossibile, ma di feroce vendetta, estrema manifestazione di una furia soltanto distruttiva. Il trio si propone di dar luogo ad un nuovo assassinio che porta inevitabilmente alla memoria quello della madre e il cui motore appare ancora una volta Pilade, che scuote dalla sua inerzia Oreste. Il proposito è di uccidere Elena (v. 1105) e su di esso si ritorna a più riprese, ma presto la violenza, anche solo nei loro progetti, sembra ampliarsi e diffondersi senza misura. Dopo Elena la strage deve infatti coinvolgere anche i servi che la circondano fino all'intera reggia che si vuole mettere a fuoco (v. 1150), immagine che si

trova in significativa successione rispetto alle metafore precedenti, suggerendo il contenuto emotivo che dirige le azioni. Tale assalto disperato, nelle parole di Oreste, si trasfigura gradualmente in una gloriosa impresa dai contorni epici, che manifesterebbe il suo valore di degno erede di Agamennone e oggetto ammirato dall'intera Ellade⁷³, in modo da redimere la sua figura degenerata dalla follia e dall'emarginazione⁷⁴. Anche questo brutale atto omicida trova piena giustificazione: vendetta dell'intera Grecia per il conflitto causato da Elena (v. 1134) a cui il coro aggiunge la rivalsa da parte delle donne per la cattiva fama che quella ha gettato su di loro (vv. 1153-1154). Oreste, forte di un nuovo inatteso entusiasmo, esprime il desiderio che nonostante la minaccia possa emergere una salvezza insperata, che eviti loro di morire (v. 1174).

È a questo punto Elettra ad assumere il compito, al pari delle figure femminili dei drammi precedenti, di individuare un disegno più complesso⁷⁵ che possa far ottenere a tutti loro anche la salvezza. Propone quindi di rapire Ermione, figlia di Elena, prendendola in ostaggio (v. 1190) e chiedendo la loro liberazione in cambio della sua vita. Come in precedenza, a partire dall'azione centrale, si allarga la serie di violenze che il gruppo si prepara ad attuare: Menelao dovrà vedere Elena morta e a quel punto, se volesse attaccare il gruppo, loro minaccerebbero con la spada la vita anche della figlia. Se Menelao non fosse riuscito a trattenere l'ira (v. 1198 ὄξυθύμου) e avesse tentato di vendicare Elena, loro avrebbero sgozzato anche la giovane. Il timore avrebbe quindi placato e ammorbidito l'inevitabile furia di Menelao (v. 1201 χρόνῳ μάλ'ἄξιεν σπλάγγχνον [...]): con una certa ironia, quest'ultimo si appresta a dover gestire l'emozione come aveva consigliato di fare poco prima ad Oreste di fronte alla città di Argo,

⁷³ L'idea che uccidere Elena costituisca un merito di fronte all'intera Grecia richiama l'analoga giustificazione per il delitto di Clitennestra espressa ai vv. 565-571 (in particolare v. 565 ἄκουσον ὡς ἄπασαν Ἑλλάδ' ὠφελῶ). Anche questo elemento mostra la sovrapposizione fra le due sorelle, quindi la ripetizione del delitto della madre su Elena, senza però alcuna giustificazione divina. Si vedano a tal proposito: Greenberg 1962, p. 162 («The central irony of the play [...] is that the same killers who claim that the fault is solely Apollo's can bring themselves to commit a most similar murder without that excuse»); Papadimitropoulos 2011, pp. 503-504.

⁷⁴ Sul desiderio di Oreste di riaffermare la sua identità in termini eroici, si veda anche Fuqua 1978, pp. 27-28. Si può forse istituire un confronto, in relazione a questo aspetto, fra Oreste e l'Aiace sofocleo (cf. Soph. *Ai.* 91-117), che coinvolge inoltre la tematica della follia. Anche le azioni feroci di Aiace sono alimentate dal rancore verso un contesto ostile e vorrebbero, nella mente del personaggio, dimostrare il suo autentico valore alla società. In entrambi i casi è evidente la distanza rispetto a tale proposito: in Sofocle ciò è espresso esplicitamente con l'illusione della dea che fa scontrare l'eroe con una mandria di animali, nel caso euripideo invece è presente una lotta con degli schiavi frigi. L'allusione omerica e allo stesso tempo la sua problematizzazione sta anche nell'appellativo di "leoni" per Oreste e Pilade (vv. 1401, 1555).

⁷⁵ Sulla costruzione delle scene a partire dal v. 1090, si veda Arnott 1983, pp. 23-28, che rileva le tecniche teatrali adottate dal poeta per suscitare tensione nel pubblico, come la frustrazione delle aspettative create e la suspense attraverso l'attesa, fino alla sorpresa finale dell'apparizione divina.

cedendo a chi detiene la forza. La disperazione che coinvolgeva i personaggi fino a poco prima sembra sparita, sostituita dalla trepidazione per il progetto di salvezza. L'atmosfera del dramma non è però altrettanto serena ed emerge una forte dissonanza fra la speranza dei personaggi e la necessità di una nuova serie di violenze, che rendono più cupa la prospettiva.

Oreste e Pilade si dirigono nella casa, mentre Elettra e il coro rimangono di guardia all'esterno, una situazione che richiama in termini intertestuali il passato del matricidio, che sembra doversi ripetere contro Elena⁷⁶. È proprio al gruppo esterno che viene affidata la funzione di manifestare, attraverso il mezzo delle parole, il corrispettivo verbale della violenza che si sta consumando all'interno della reggia. Non appena infatti riconoscono il lamento di Elena, incitano con veemenza i due ad ucciderla (vv. 1302-1304 φονεύετε, καίνετε, θείετε / δίπτυχα δίστομα φάσγανα / ἐκ χερὸς ἰέμενοι), sottolineando ancora una volta la giustizia della vendetta. Giunge anche Ermione, che entra in casa, cadendo nella trappola a lei tesa (vv. 1315-1316). L'ostilità nei confronti della giovane viene drammaturgicamente contrapposta all'innocenza e all'atteggiamento compassionevole che questa dimostra nei confronti dei cugini, dei quali, con ironia, vorrebbe lei stessa permettere la salvezza (vv. 1344-1345). Anche questo dato tende ad evidenziare la cieca violenza che si è ormai impadronita del gruppo e che rimanda simbolicamente al matricidio.

Un insolito resoconto delle violenze che si verificano nella casa viene affidato ad un servo frigio riuscito a fuggire. Per quanto incompleto, anche il suo racconto vede un succedersi di brutali scontri: Elena viene catturata e minacciata con una lama alla gola (vv. 1472-1473); poi si scatena una battaglia con i servi, trasmutata in termini epici (v. 1476); Ermione, nuovamente assimilata ad una docile preda, viene catturata (v. 1492); Elena infine scompare misteriosamente (vv. 1493ss.).

Gli esiti della concitata violenza oggetto della narrazione diventano visibili sulla scena nel momento in cui Oreste esce dal palazzo; egli appare molto mutato rispetto all'inizio della tragedia e ormai catturato dall'odio e dalla ferocia, che palesa minacciando il servo e placandosi solo di fronte alla sua viltà. L'uccisione in questo caso viene evitata, ma il coro commenta la situazione riconducendola alla storia della casa degli Atridi, che ora precipita in un altro scontro (v. 1538). L'immagine del fuoco più volte evocata, sia come metafora che come reale proposito di distruzione, inizia ad acquisire concretezza nelle fiaccole accese con le quali il gruppo vuole incendiare la reggia (vv. 1541-1543)⁷⁷. La fiamma sembra nuovamente esemplificare la pulsione furiosa e aggressiva che anima ormai i

⁷⁶ Cf. Soph. *El.* 1398-1421.

⁷⁷ Vv. 1541-1544 **XO**. [...] – ἴδε πρὸς δωμάτων ἴδε προκηρύσσει / θοάζων ὄδ' αἰθέρος ἄνω καπνός. / – ἄπτουσι πεύκας, ὡς πυρώσοντες δόμους / τοὺς Τανταλείους, οὐδ' ἀφίστανται φόνου.

giovani, preannunciando il fatto che non siano disposti a risparmiare altre uccisioni (v. 1544).

L'atteso arrivo di Menelao accelera la situazione già convulsa, accrescendo la tensione e portando la trama al momento decisivo: egli ha saputo delle violenze terribili di coloro che, per la loro furia omicida, definisce "leoni" (v. 1554) ed è quindi pronto a propria volta alla lotta.

Con un ulteriore scarto inaspettato, l'intero gruppo di "ribelli" appare sul tetto⁷⁸ della reggia insieme ad Ermione. La violenza costituisce un tratto costante e ossessivo delle parole di Oreste, che prima minaccia di colpire Menelao con una parte del fregio della casa, trasformato in un'arma (vv. 1569-1570), poi di uccidere Ermione (v. 1578), infine di dare fuoco al palazzo (v. 1594).

Il dialogo prosegue fra minacce reciproche e dimostrazioni di forza e nessuna delle due parti si mostra disposta a cedere all'altra: se Oreste afferma nuovamente di voler appiccare il fuoco alla reggia e sgozzare la figlia di Elena (v. 1596), Menelao d'altra parte lo esorta a dar pure seguito alla sua furia e uccidere la ragazza, dicendosi pronto alla vendetta (v. 1597 κτεῖν' ὡς κτανῶν γε τῶνδὲ μοι δώσεις δίκην). Poiché nessuno sta ottenendo ciò che desidera, lo scontro verbale non si arresta: Menelao inizia a tornare sui suoi passi e a chiedere la liberazione della figlia, dando però in tal modo nuova forza ad Oreste, sempre più deciso ad andare fino in fondo al suo piano. L'indecisione di Menelao, che appare come paralizzato dall'incertezza (v. 1617), esaspera il giovane che dà ordine di appiccare il fuoco alla casa (vv. 1618-1620). Solo di fronte a questa nuova minaccia l'altro sembra finalmente scuotersi, senza tuttavia riuscire a stabilire un compromesso, ma rispondendo con ulteriore violenza, che rende ancora più insolubile la situazione. Esorta infatti gli abitanti di Argo, mostrandosi come loro alleato e guida⁷⁹, a prendere le armi per scagliarsi contro Oreste, accusandolo di trasgressione delle leggi e quindi di violenza nei confronti della comunità intera (vv. 1621-1624).

Si è quindi giunti al momento di massima tensione, in cui si preannuncia uno scontro caotico e violento preparato dall'intricato e sorprendente percorso della trama, il quale avrebbe messo l'uno contro l'altro i membri della stessa

⁷⁸ Sull'effetto di sorpresa di questa scena, che prepara il successivo intervento della divinità, si veda Arnott 1973, pp. 59-60.

⁷⁹ Rispetto alle sequenze simili presenti nei drammi euripidei visti, Menelao, a differenza di Toante e Teoclimeno, non è il re della città a cui si rivolge. Nel dramma sembrano esserci però diversi spunti di un'ambizione politica in questa direzione: vv. 1107-1108, in cui si dice come Elena, nascosta nella reggia di Agamennone ad Argo, stia ponendo sigilli sugli oggetti della casa, ad indicare la sua appropriazione (v. 1108 πάντ' ἀποσφραγίζεται), vv. 1143-1144, nei quali Pilade sottolinea come sia inaccettabile che Menelao abbia fortuna, quindi potere, mentre i due fratelli muoiano, vv. 1660-1661, in cui Apollo esorta esplicitamente Menelao a lasciare Oreste sul trono di Argo. Il sovrano dovrebbe essere infatti Oreste, che viene però accusato di agire con la forza contro la propria città e l'intero dramma mostra il problema politico fra il giovane e Argo. Su tale questione si vedano Papadimitropoulos 2011, p. 505; Medda 2001, p. 271.

città e insieme della stessa stirpe, sfaldando i legami che tengono insieme l'episodio mitico e portando alla distruzione gli stessi protagonisti.

ME. ὦ γαῖα Δαναῶν ἰππίου τ' Ἄργους κτίται, 1621
 οὐκ εἶ' ἐνόπλω ποδὶ βοηδρομήσετε;
 πᾶσαν γὰρ ὑμῶν ὄδε βιάζεται πόλιν
 ζῆν, αἶμα μητρὸς μυσσαρὸν ἐξεργασμένος.

Me. O terra dei Danai! Abitanti di Argo ricca di cavalli! Correte in aiuto armati! Costui, sebbene abbia versato il tremendo sangue della madre, fa violenza a tutta la vostra città per restare in vita.

Prima che lo scontro abbia inizio, conducendo con sé nuovi esiti luttuosi, interviene a interrompere l'azione il dio Apollo⁸⁰. Le prime parole della divinità pongono esplicitamente l'attenzione sulla necessità di frenare l'ira, l'impulso al conflitto, in cui entrambe le parti contrapposte sono sul punto di gettarsi. Menelao è il primo a cui il dio si rivolge e la sua collera è definita come λῆμα, pulsione audace e aggressiva che deve quindi mitigare⁸¹ (v. 1625); in secondo luogo, lo stesso ordine viene diretto ad Oreste, perché posi la spada con cui minaccia Ermione. Per entrambi la furia viene resa con un riferimento metaforico o concreto ad armi acuminata: la collera di Menelao è una punta affilata che deve essere smussata e Oreste deve posare la sua spada (v. 1627). Apollo impone una pausa in cui le due parti devono ascoltare il suo discorso, che rivela una partecipazione nascosta degli dèi agli eventi del dramma: proprio la conoscenza della volontà divina dietro tutte le azioni, anche quelle in apparenza ingiuste e incomprensibili, dovrebbe ricollocare gli eventi nella prospettiva dei personaggi e dunque far cessare la rabbia sorta dalla precedente interpretazione delle vicende.

ΑΠΟΛΛΩΝ

Μενέλαε, παῦσαι λῆμ' ἔχων τεθηγμένον 1625
 Φοῖβός σ' ὁ Λητοῦς παῖς ὄδ' ἐγγύς ὦν καλῶ·
 σύ θ' ὅς ξιφήρης τῆδ' ἐφεδρεύεις κόρη,
 Ὅρέσθ', ἴν' εἰδῆς οὐς φέρων ἦκω λόγους.

⁸⁰ Per alcune interpretazioni dell'epifania finale di Apollo e per una più ampia bibliografia sulla questione, si vedano Mullens 1940, pp. 157-158; Greenberg 1962, pp. 157-158 e 187-190, il quale difende la teofania come artisticamente soddisfacente e in armonia con alcune questioni e contrasti del dramma; Fuqua 1978, pp. 24-25, secondo cui Apollo risolve la vicenda solo in termini mitici, ma non politici; Medda 2001, pp. 56-61; Papadimitropoulos 2011, pp. 501-506, secondo il quale l'intervento del dio porta a termine due obiettivi impliciti della tragedia, la divinizzazione di Elena e la conquista della regalità da parte di Oreste.

⁸¹ La nozione del mitigare e del placare, come rimedio alla furia violenta, si trova anche altrove nel dramma: cf. vv. 714-715, 1198, 1201.

Apollo

Menelao, placa l'impeto della tua viva furia; io, Febo figlio di Latona, che sono qui vicino, a te mi rivolgo. E tu, Oreste, che armato di spada incombi su questa fanciulla, fai lo stesso, affinché tu conosca le parole che sono giunte a riferire.

L'oggetto di ogni discordia sin dall'inizio e del cruento piano di vendetta dei tre giovani è Elena, la quale, dopo essere misteriosamente scomparsa, appare ora accanto ad Apollo: Oreste nella sua ira era sul punto di ucciderla (vv. 1629-1630 Ἑλένην μὲν ἦν σὺ διολέσαι πρόθυμος ὦν / ἤμαρτες, ὄργην Μενέλεω ποιούμενος, "Elena, che tu non sei riuscito ad uccidere, sebbene lo desiderassi, irato con Menelao"), ma gli dèi l'hanno tratta in salvo, sancendo l'impossibilità della sua morte e anzi elevandola ad uno *status* divino in quanto figlia di Zeus. La donna non può finire né nelle mani di Oreste come vittima della sua vendetta, né in quelle di Menelao come sua sposa tanto contesa. Apollo libera Elena dall'odio e dalla furia che aveva alimentato con la sua persona e la sua storia, definendola il mezzo della volontà degli dèi, la quale costituisce la vera causa del conflitto troiano (vv. 1639-1643).

L'altro fulcro di rabbia e sofferenza è rappresentato da Oreste: anche per lui il dio è pronto ad appianare ogni conflitto, liberandolo dall'emarginazione e dall'odio da parte di Argo. Egli stabilisce, al contrario, che possa insediarsi come sovrano della sua città, riprendendo il proprio posto nella stirpe paterna e nella reggia (vv. 1660, 1664-1665) che fino a poco prima era sul punto di distruggere fra le fiamme.

È chiaro come queste parole di Apollo disegnino un quadro che si staglia come nettamente opposto, nella trama delle vicende e nelle emozioni veicolate, rispetto all'esito verso cui stava procedendo l'azione, risultando disorientante. A tale effetto di brusco impatto emotivo contribuisce la reazione dei personaggi che è di immediata quanto incredibile obbedienza: ciò comporta un subitaneo arresto dell'impulso d'ira e del clima di aggressività.

Il primo a rispondere è Oreste che sembra ritrovare piena fiducia nei vaticini del dio e nella sua vicinanza: la vicenda ha mostrato la verità delle parole divine e dunque la giustizia di tutti gli atti di Oreste. Questo può quindi ascoltare il nuovo ordine divino, che in questo caso non lo esorta all'uccisione, ma alla conciliazione, e concludere che tutto si è concluso in modo positivo (v. 1670). Viene quindi prospettato il necessario e tradizionale esito della vicenda di Oreste (vv. 1648-1652), che non riesce però a risolvere pienamente le tensioni e le nuove questioni aperte dall'originale percorso della trama.

Il giovane può inoltre liberare Ermione dalla minaccia di morte, prospettando, con un totale rovesciamento rispetto alla consequenzialità della trama, ma in sintonia con la necessità mitica, le nozze con lei.

ΟΡ. ὦ Λοξία μαντεῖε, σῶν θεσπισμάτων.
 οὐ ψευδόμαντις ἦσθ' ἄρ', ἀλλ' ἐτήτυμος.
 καίτοι μ' ἐσήει δεῖμα, μή τινος κλύων
 ἀλαστόρων δόξαιμι σὴν κλύειν ὅπα.
 ἀλλ' εὖ τελεῖται, πείσομαι δὲ σοῖς λόγοις. 1670
 ἰδοῦ, μεθίημ' Ἑρμιόνην ἀπὸ σφαγῆς,
 καὶ λέκτρον ἐπήνεσ', ἥνικ' ἄν διδῶ πατήρ.

Or. O Lossia profeta, i tuoi vaticini! Non eri quindi un falso profeta, ma veritiero. Eppure, mi si presentava alla mente la paura che, sentendo un qualche demone, mi illudessi di ascoltare la tua voce. Ma tutto finisce bene e io obbedirò alle tue parole. Guarda, libero Ermione dalla morte e accetto le nozze con lei, qualora il padre me la conceda.

Anche Menelao appare molto mutato: saluta la definitiva partenza di Elena, prestando fede alla sua divinizzazione, e insieme è pronto a riappacificarsi con Oreste, al quale promette il matrimonio con Ermione. L'intervento del dio ha radicalmente modificato il rapporto con il giovane: se poco prima quest'ultimo era ripetutamente accusato di empietà e di aver compiuto i peggiori crimini, ora il lessico a lui riferito diviene molto positivo, poiché si sottolinea la sua nobile nascita, in sintonia con quella della cugina, e si esprime l'augurio che ne possa derivare ogni bene.

ΜΕ. ὦ Ζηνὸς Ἑλένη χαῖρε παῖ· ζηλῶ δέ σε
 θεῶν κατοικήσασαν ὄλβιον δόμον.
 Ὅρεστα, σοὶ δὲ παῖδ' ἐγὼ κατεγγυῶ, 1675
 Φοίβου λέγοντος· εὐγενῆς δ' ἀπ' εὐγενοῦς
 γήμας ὄναιο καὶ σὺ χῶ διδοῦς ἐγώ.

Me. Elena, figlia di Zeus, ti saluto! E ti guardo con invidia perché sei andata ad abitare la felice dimora degli dèi. Oreste, io ti concedo mia figlia in sposa, perché Apollo lo ordina: tu che sei nobile, avendo sposato una donna che lo è altrettanto, possa essere felice e così anch'io che te la concedo.

Apollo rafforza la riconciliazione, esortando ciascuna delle due parti ad andare dove gli dèi hanno ordinato, dunque seguendo la direzione del dramma da essi sancita e mettendo fine ai conflitti che stavano conducendo ad una complessiva distruzione. A questa esortazione Menelao risponde sottolineando il dovere dell'obbedienza e anche le parole di Oreste si pongono nell'ottica della pacificazione e della necessità di seguire il corso delle azioni prefissato. Egli afferma infatti di voler trovare un accordo con quegli elementi che prima erano fonte di dissidio e ostilità: da un lato i vaticini di Apollo, nella cui giustizia si inserisce nuovamente, dall'altro lo stesso Menelao, causa di una parte delle sue sventure.

ΑΠ. χωρεῖτέ νυν ἕκαστος οἱ προστάσσομεν,
νείκας τε διαλύεσθε.

ΜΕ. πείθεσθαι χρεῶν.

ΟΡ. κάγῳ τοιοῦτος· σπένδομαι δὲ συμφοραῖς, 1680
Μενέλαε, καὶ σοῖς, Λοξία, θεσπίσμασιν.

ΑΠ. ἴτε νυν καθ' ὁδόν, τὴν καλλίστην
θεῶν Εἰρήνην τιμῶντες· [...]

Ap. Andate ora ciascuno dove ho ordinato e mettete fine alle contese.

Me. Bisogna obbedire.

Or. Anch'io sono della stessa idea: Faccio pace con quanto è accaduto, Menelao, e con i tuoi vaticini, Lossia.

Ap. Andate ora ognuno per la sua strada, onorando la Pace, la più bella fra le dee.

Apollo quindi conclude la vicenda all'insegna del percorso da lui indicato, differente rispetto ai verosimili risvolti dell'azione, ma anche atteso e inevitabile. Perché il dramma possa trovare una conclusione, è necessario che ognuno rinunci a perseguire la contesa e ad alimentare l'ira, ma al contrario si disponga a celebrare la dea Pace.

Bibliografia.

- Allan 2013 = W. Allan, "The Ethics of Retaliatory Violence in Athenian Tragedy", *Mnemosyne* 4-5, 2013, pp. 593-615.
- Arnott 1973 = W. G. Arnott, "Euripides and the Unexpected", *Greece and Rome* 20, 1973, pp. 49-64.
- Arnott 1983 = W. G. Arnott, "Tension, Frustration and Surprise. A Study of Theatrical Techniques in Some Scenes from Euripides' *Orestes*", *Antichthon: Journal of the Australian Society for Classical Studies* 17, 1983, pp. 13-28.
- Barnes 1964 = H. E. Barnes, "Greek Tragicomedy", *The Classical Journal* 60, 1964, pp. 125-131.
- Belpassi 1990 = L. Belpassi, "La "follia" del *genos*. Un'analisi del discorso mitico nell'*Ifigenia Taurica* di Euripide", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 34.1, 1990, pp. 53-67.
- Biggs 1966 = P. Biggs, "The Disease Theme in Sophocles' *Ajax*, *Philoctetes* and *Trachiniae*", *Classical Philology* 61.4, 1966, pp. 223-235.
- Boulter 1962 = P. N. Boulter, "The Theme of Ἄγρία in Euripides' *Orestes*", *The Phoenix: The Journal of the Ontario Classical Association* 16, 1962, pp. 102-106.
- Brillante 2013 = C. Brillante, "La morte di Aiace in Sofocle e nei poemi del ciclo epico", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 132, 2013, pp. 33-51.

- Burkert 1974 = W. Burkert, "Die Absurdität der Gewalt und das Ende der Tragödie. Euripides' *Orestes*", *Antike und Abendland: Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens* 20, 1974, pp. 97-109.
- Burnett 1960 = A. P. Burnett, "Euripides' *Helen*, a Comedy of Ideas", *Classical Philology* 55, 1960, pp. 151-163.
- Burnett 1971 = A. P. Burnett, *Catastrophe Survived: Euripides Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1971.
- Caldwell 1975 = R. Caldwell, "Tragedy Romanticized: The Iphigenia Taurica", *Classical Journal* 70, 1974-1975, pp. 23-40.
- Chantraine 1968 = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968.
- Ciani 1994 = M. G. Ciani, *Omero. Odissea*, Venezia 1994.
- Ciani 1997 = M. G. Ciani, "Aiace tra epos e tragedia", *Studi italiani di filologia classica* 15, 1997, pp. 176-187.
- Considine 1966 = P. Considine, "Some Homeric Terms for Anger", *Acta Classica: Proceedings of the Classical Association of South Africa* 9, 1966, pp. 15-25.
- Crane 1990 = G. Crane, "Ajax, the Unexpected and the Deception Speech", *Classical Philology* 85, 1990, pp. 89-101.
- Dain, Mazon 1955-1960 = A. Dain., P. Mazon, *Sophocle*, 3 voll., Paris 1955-1960.
- Davidson 2000 = J. Davidson, "Euripides, Homer and Sophocles", *Illinois Classical Studies* 24-25, 2000, pp. 117-128.
- Dirat 1976 = M. Dirat, "Le Personnage de Ménélas dans *Hélène*", *Pallas* 23, 1976, pp. 3-17.
- Dunn 1989 = F. M. Dunn, "Comic and Tragic License in Euripides' *Orestes*", *Classical Antiquity* 8.2, 1989, pp. 238-251.
- Ferrari 1995 = F. Ferrari, *Euripide. Ifigenia in Tauride; Ifigenia in Aulide*, Milano 1995.
- Fuqua 1978 = C. Fuqua, "The World of Myth in Euripides' *Orestes*", *Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought, and Religion* 34, 1978, pp. 1-28.
- Fusillo 1992 = M. Fusillo, "Was ist eine romanhafte Tragödie? Überlegungen zu Euripides' Experimentalismus", *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 24.3-4, 1992, pp. 270-299.
- Fusillo 1997 = M. Fusillo, *Euripide. Elena*, Milano 1997.
- Greenberg 1962 = N. A. Greenberg, "Euripides' *Orestes*. An Interpretation", *Harvard Studies in Classical Philology* 66, 1962, pp. 157-192.
- Hamilton 1978 = R. Hamilton, "Prologue, Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides", *American Journal of Philology* 99, 1978, pp. 277-302.
- Holmberg 1995 = I. E. Holmberg, "Euripides' *Helen*: Most Noble and Most Chaste", *American Journal of Philology* 116.1, pp. 19-42.

- Knox 1961 = B.M.W. Knox, "The Ajax of Sophocles", *Harvard Studies in Classical Philology* 65, 1961, pp. 1-37.
- Kovacs 2002 = D. Kovacs, *Euripides, V: Helen; Phoenician women; Orestes*, Cambridge (Mass.), London 2002.
- Leinieks 1974 = V. Leinieks, "Aias and the Day of Wrath", *The Classical Journal* 69, 1974, pp. 193-201.
- Masaracchia 1984 = E. Masaracchia, "Ifigenia Taurica: Un dramma a lieto fine?", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 18.3, 1984, pp. 111-123.
- Medda 2001 = E. Medda, *Euripide. Oreste*, Milano 2001.
- Mullens 1940 = H. G. Mullens, "The Meaning of Euripides' Orestes", *The Classical Quarterly*, 1940, pp. 153-158.
- Murray 1913² = G. Murray, *Euripidis fabulae*, 3 voll., Oxford 1913².
- O'Brien 1988 = M. J. O'Brien, "Pelopid History and the Plot of Iphigenia in Tauris", *Classical Quarterly* 38.1, 1988, pp. 98-115.
- O' Bryhim 2000 = S. O'Bryhim, "The Ritual of Human Sacrifice in Euripides", *The Classical Bulletin* 76.1, 2000, pp. 29-38.
- Papadimitropoulos 2011 = L. Papadimitropoulos, "On Apollo's Epiphany in Euripides' Orestes", *Hermes* 139.4, 2011, pp. 501-506.
- Parker 2016 = L. P. E. Parker, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford 2016.
- Podlecki 1970 = A. Podlecki, "The Basic Seriousness of Euripides' Helen", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 101, 1970, pp. 401-418.
- Pucci 1994 = P. Pucci, "God's intervention and epiphany in Sophocles", *American Journal of Philology* 115, 1994, pp. 15-46.
- Pucci 1997 = P. Pucci, "The Helen and Euripides' 'Comic' Art", *Colby Quarterly* 33.1, 1997, pp. 42-75.
- Sansone 1975 = D. Sansone, "The Sacrifice-Motif in Euripides' IT", *Transactions of the American Philological Association* 105, 1975, pp. 283-295.
- Segal 1971 = C. Segal, "The Two Worlds of Euripides' Helen", *Transactions of the American Philological Association* 102, 1971, pp. 553-614.
- Solmsen 1934 = F. Solmsen, "Onoma and ΦΑΣΜΑ in Euripides' Helen", *The Classical Review* 48.4, 1934, pp. 119-121.
- Spira 1960 = A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz 1960.
- Stanford 1963 = W.B. Stanford, *Sophocles. Ajax*, London 1963.
- Stanley-Porter 1977 = D. P. Stanley-Porter, "Who Opposes Theoclymenus?", *Classical Philology* 72, 1977, pp. 45-48.
- Strachan 1976 = J. Strachan, "Iphigenia and Human Sacrifice in Euripides' Iphigenia Taurica", *Classical Philology* 71.2, 1976, pp. 131-140.
- Susanetti 2007 = D. Susanetti, *Euripide: fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007.

- Susanetti 2011 = D. Susanetti, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma 2011.
- Theodorou 1993 = Z. Theodorou, "Subject to Emotion: Exploring Madness in *Orestes*", *The Classical Quarterly* 43, 1993, pp. 32-46.
- Van Erp Taalman Kip 2007 = A. M. Van Erp Taalman Kip, "Athena's One-Day Limit in Sophocles' *Aias*", *Mnemosyne* 3, 2007, pp. 464-471.
- Winnington-Ingram 1980 = R. P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An interpretation*, Cambridge 1980.
- Wolff 1973 = C. Wolff, "On Euripides' *Helen*", *Harvard Studies in Classical Philology* 77, 1973, pp. 61-84.
- Wolff 1992 = C. Wolff, "Euripides' *Iphigenia among the Taurians*: Aetiology, Ritual, and Myth", *Classical Antiquity* 11.2, 1992, pp. 308-334.

Giovani vittime della guerra tra ira e vendetta nel teatro euripideo

Francesco Moles

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

ABSTRACT: Basing on Aristotle's description of wrath in *Rhetoric* (2.1378a 30-1378b 9) and on Thucydides' ἀξίωσις τῶν ὀνομάτων ἐς τὰ ἔργα caused by war (3.82-84), this paper takes into consideration Euripides' representation of such emotion as regards young characters whose life has been affected by the Trojan war. In particular, I focus on *Andromache*, *Electra* and *Orestes* in order to demonstrate how Hermione, Orestes and Electra developed wrathful and vengeful characters due to the lack of noble education through familiar examples: their excessive behaviour mirrors moral confusion and social disorder, which are direct consequences of war times. Furthermore, also basing on the application of the *deus ex machina*, I try to outline a pessimistic evolution in Euripides' treatment of these 'problem kids', which goes hand in hand with the historical context and the playwright's increasing distrust towards Athenian politics and human nature.

Nel II libro della *Retorica* (1378a 30-1378b 9), Aristotele definisce l'ὀργή come ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας φαινομένης ("un desiderio di aperta vendetta, accompagnato da dolore") rivolto contro qualcuno responsabile di un'offesa immeritadamente subita. Aggiunge poi che πάση ὀργῇ ἔπεσθαί τινα ἡδονήν, τὴν ἀπὸ τῆς ἐλπίδος τοῦ τιμωρήσασθαι ("ogni manifestazione d'ira, inoltre, è accompagnata da un certo piacere che deriva dalla speranza di vendicarsi"), concetto ribadito poco più avanti affermando che tale piacere deriva dal fatto che διατρίβουσιν ἐν τῷ τιμωρεῖσθαι τῇ διανοίᾳ: ἡ οὖν τότε γινομένη φαντασία ἡδονὴν ἐμποιεῖ, ὥσπερ ἡ τῶν ἐνυπνίων ("si passa il tempo a vendicarsi con il pensiero, e l'immagine che ne nasce genera piacere, come accade nei sogni")¹. La descrizione aristotelica dell'ira, dunque, connette direttamente il dolore procurato da un torto subito al desiderio di una vendetta perseguita con lo scopo

¹ Traduzione italiana a cura di Dorati in Montanari, Dorati 1996.

di ottenere il piacere derivante dall'effettiva realizzazione di ciò che la mente è istintivamente indotta a figurarsi².

Il teatro euripideo ci propone numerose esemplificazioni di questa emozione, con personaggi che, in preda alla collera, manifestano una talora inaspettata degenerazione violenta che spesso induce nel pubblico un processo di desintonizzazione emotiva rispetto ad essi, in un primo momento presentati come vittime di una tragica sorte. Tra le varie situazioni riconducibili a questo schema, in questo contributo si è scelto di focalizzare l'attenzione su alcuni contesti aventi per protagonisti dei giovani che risentono, loro malgrado, delle conseguenze della guerra di Troia. È noto che, nella drammaturgia euripidea, il ciclo mitico troiano rappresenta, sotto molteplici aspetti, un privilegiato strumento di interpretazione della realtà contemporanea. Nelle vicende legate alla guerra di Troia, il tragediografo adombra a più riprese situazioni legate alla guerra del Peloponneso che coinvolse Atene nell'ultimo trentennio del V secolo. La produzione euripidea di questo periodo lascia emergere con chiarezza un messaggio antibellicista che, in più occasioni, si sostanzia della rappresentazione sulla scena dei nefasti effetti del clima di guerra.

Già Tucidide (3.82-84) descrive la cosiddetta 'patologia della guerra': dopo aver narrato le *στάσεις* di Corcira del 427, lo storico allarga la prospettiva con una riflessione generale sugli effetti destabilizzanti prodotti dalla guerra sull'animo umano³. Scrive Tucidide che la guerra è *βίαιος διδάσκαλος*⁴, in quanto porta alla degenerazione della *διάνοια* degli uomini. Se l'uomo appare naturalmente portato alla prevaricazione sull'altro (*πλεονεξία*) e al desiderio di potere (*φιλοτιμία*), il clima bellico non fa che accentuare tali tendenze, producendo l'annullamento delle leggi umane e divine e il sovvertimento dei valori morali – evidente nell'*ἄξιωσις τῶν ὀνομάτων ἐς τὰ ἔργα* – su cui si fonda la società civile, minata dalle sedizioni⁵.

[2] ... ἐν μὲν γὰρ εἰρήνῃ καὶ ἀγαθοῖς πράγμασιν αἱ τε πόλεις καὶ οἱ ἰδιῶται ἀμείνους τὰς γνώμας ἔχουσι διὰ τὸ μὴ ἐς ἀκουσίους ἀνάγκας πίπτειν· ὁ δὲ πόλεμος ὑφελὼν τὴν εὐπορίαν τοῦ καθ' ἡμέραν βίαιος διδάσκαλος καὶ πρὸς τὰ παρόντα τὰς ὀργὰς τῶν πολλῶν ὁμοιοί. [3] ἐστασίαζέ τε οὖν τὰ τῶν

² Su questo passo aristotelico, vd. più estesamente Gastaldi 2014, pp. 451-454.

³ In proposito, vd. Intrieri 2002. Per un'analisi storica di tali vicende, vd. anche Fantasia 2008. Sul termine *στάσις* per indicare un conflitto interno alla città, in contrasto con *πόλεμος* per indicare un conflitto con un nemico esterno, vd. le osservazioni di Piovan 2017, pp. 185-188.

⁴ Su questa espressione, in cui è stato rintracciato l'influsso di modelli etici e *topoi* letterari già presenti in età arcaica, vd. Edmunds 1975, pp. 83-88; Loraux 1986; Intrieri 2002, pp. 147-151; Mazzocchini 2002. Su questa immagine della guerra, cf. anche Pind. fr. 109 M., in cui la *στάσις* è definita *ἐχθρὰ κουροτρόφος*.

⁵ Su questo passo tucidideo, vd. Edmunds 1975, pp. 73-83; Hogan 1980; Loraux 1987, pp. 19-21; Piovan 2017; Cusumano 2018, pp. 323-325.

πόλεων, καὶ τὰ ἐφυστερίζοντά που πύσσει τῶν προγενομένων πολὺ ἐπέφερε τὴν ὑπερβολὴν τοῦ καινοῦσθαι τὰς διανοίας τῶν τ' ἐπιχειρήσεων περιτεχνήσει καὶ τῶν τιμωριῶν ἀτοπία. [4] καὶ τὴν εἰωθυῖαν ἀξίωσιν τῶν ὀνομάτων ἐς τὰ ἔργα ἀντήλλαξαν τῇ δικαίῳσει. τόλμα μὲν γὰρ ἀλόγιστος ἀνδρεία φιλέταιρος ἐνομίσθη, μέλλησις δὲ προμηθῆς δειλία εὐπρεπής, τὸ δὲ σῶφρον τοῦ ἀνάνδρου πρόσχημα, καὶ τὸ πρὸς ἅπαν ξυνετὸν ἐπὶ πᾶν ἀργόν· τὸ δ' ἐμπλήκτως ὄξυ ἀνδρὸς μοίρα προσετέθη, ἀσφαλεία δὲ τὸ ἐπιβουλεύσασθαι ἀποτροπῆς πρόφασις εὐλογος. [5] καὶ ὁ μὲν χαλεπαίνων πιστὸς αἰεὶ, ὁ δ' ἀντιλέγων αὐτῷ ὑποπτος. ἐπιβουλεύσας δὲ τις τυχῶν ξυνετὸς καὶ ὑπονοήσας ἔτι δεινότερος· προβουλεύσας δὲ ὅπως μηδὲν αὐτῶν δεήσει, τῆς τε ἐταιρίας διαλυτῆς καὶ τοὺς ἐναντίους ἐκπεπληγμένους. ἀπλῶς δὲ ὁ φθάσας τὸν μέλλοντα κακόν τι δρᾶν ἐπηνεῖτο, καὶ ὁ ἐπικελεύσας τὸν μὴ διανοούμενον. [6] καὶ μὴν καὶ τὸ ξυγγενὲς τοῦ ἐταιρικοῦ ἄλλοτριώτερον ἐγένετο διὰ τὸ ἐτοιμότερον εἶναι ἀπροφασίστως τολμᾶν· οὐ γὰρ μετὰ τῶν κειμένων νόμων ὠφελίας αἰ τοιαῦται ξύνοδοι, ἀλλὰ παρὰ τοὺς καθεστῶτας πλεονεξία. καὶ τὰς ἐς σφᾶς αὐτοὺς πίστεις οὐ τῷ θείῳ νόμῳ μᾶλλον ἐκρατύνοντο ἢ τῷ κοινῇ τι παρανομήσαι.⁶

[2] ... Ché in tempo di pace e di prosperità le città e i privati cittadini provano sentimenti migliori, per il fatto che non incontrano necessità che si oppongono al loro libero volere; al contrario, la guerra, che toglie il benessere delle abitudini giornaliera, è una maestra violenta e adatta alla situazione del momento i sentimenti della folla. [3] Allora, dunque, le città furono in preda alle sedizioni, e quelle che lo furono dopo, informate degli avvenimenti precedenti, fecero grandi progressi nel mutare i sentimenti in peggio, sia mediante l'accuratezza mostrata nelle imprese sia mediante le vendette eseguite in modo inaudito. [4] E l'usuale valore che le parole avevano in rapporto all'oggetto fu mutato a seconda della sua stima. Ché l'audacia dissennata fu considerata ardire devoto alla causa dei congiurati, e la previdente cautela viltà mascherata da un bel nome, e la moderazione un manto del vile, e la prudenza in ogni cosa un essere oziosi in ogni cosa. L'essere follemente audace fu considerato cosa degna del carattere dell'uomo, e il riflettere per tentare un'impresa da una posizione di sicurezza un ragionevole pretesto per rifiutare. [5] E chi si adirava era persona fida in ogni occasione, chi lo rimbeccava era sospetto. Uno che tendeva insidie, se riusciva nel suo intento, era intelligente, e se le sospettava, era ancora più abile, mentre chi prendeva le sue misure in modo da non aver bisogno di quelle cautele era considerato distruttore della sua società politica e timoroso dei nemici. Insomma, era lodato chi riusciva a prevenire quello che voleva far del male, e chi spingeva a farlo colui che nemmeno lo pensava. [6] E il legame di sangue divenne meno stretto di quello della società politica, poiché quest'ultima era più pronta a osare senza addurre pretesti: queste conventicole, infatti, non si formavano per ottenere vantaggi in conformità delle leggi, ma per fare dei soprusi con la violazione di quelle vigenti. E garantivano la fede datasi

⁶ Thuc. 3.82.2-6.

reciprocamente non tanto per mezzo delle leggi divine, quanto per mezzo di una comune violazione di quelle umane.⁷

È, dunque, in questo clima di violenza che si fanno strada individui volti solo al loro interesse, i quali, agendo dietro la maschera del bene pubblico e con insidie, mettono a rischio la stabilità della πόλις e dell'οἶκος⁸.

Proprio sulla rovina di queste unità fondanti della vita civile greca si focalizza Euripide in alcune tragedie ambientate nel periodo seguente alla guerra di Troia, i cui vari personaggi manifestano gli evidenti effetti degli eventi in cui sono stati coinvolti. In particolare, in tre tragedie, l'*Andromaca*, l'*Elettra* e l'*Oreste*, vengono portati in scena giovani cresciuti in maniera anomala a causa della guerra di Troia e che hanno sviluppato un animo incline all'ira, alla violenza e alla vendetta⁹.

L'*Andromaca*: la sconfitta degli uomini e la vittoria degli dei.

Euripide, con tutta probabilità, scrisse l'*Andromaca* in un periodo cronologicamente vicino alle sedizioni di Corcira e alle lotte interne ad Atene dopo la morte di Pericle¹⁰: significativa appare, dunque, l'occorrenza in questo dramma (v. 475) e nel pressoché contemporaneo *Cresfonte* (fr. 453.10 Kannicht)¹¹, entrambi antispartani e incentrati su lotte interne alla città o alla famiglia, del termine στάσις, altrimenti attestato in questa accezione in Euripide solo nel fr. 282.27 Kannicht dell'*Autolico* e ai vv. 34, 273, 543 e 590 dell'*Eracle*¹². L'azione

⁷ Traduzione italiana a cura di Ferrari in Finley, Ferrari, Daverio Rocchi 1985.

⁸ Sulla tensione tra queste due dimensioni, spesso sovrapposte nella letteratura d'età classica, vd. Loraux 1987.

⁹ Per l'*Andromaca*, si citerà la traduzione italiana a cura di Barone 1997; per l'*Elettra* quella a cura di Faggi in Albin, Faggi, Bevegna 1983; per l'*Oreste*, quella a cura di Medda 2001.

¹⁰ Lo scolio MNOA al v. 445 (II, pp. 284-285 Schwartz), per spiegare l'attacco agli Spartani, ci informa che il dramma fu presumibilmente composto nei primi della guerra del Peloponneso. Sulla questione della datazione dell'*Andromaca* e sul suo contesto storico, vd. Stevens 1971, pp. 15-21; Di Benedetto 1992², pp. 124-129; Barone 1997, pp. 32-33; Centanni 2011, pp. 41-43; vd. anche Boulter 1966, p. 58, che riconosce nella confusione riguardo alla σοφία e alla σωφροσύνη (a suo parere, motivo unificante del dramma) un riflesso del sovvertimento di valori prodotto dalla guerra di cui parla anche Tucide.

¹¹ Per una ricostruzione del *Cresfonte*, si rimanda alle edizioni di Musso 1974; Harder 1985, pp. 3-122; Cropp in Collard, Cropp, Lee 1995, pp. 121-147; Van Looy in Jouan, Van Looy 2000, pp. 257-287. Vd. anche Carpanelli 2005, pp. 69-70, e Di Benedetto 1992², pp. 130-135.

¹² In entrambi i casi il termine fa riferimento ad un elemento di turbamento dell'ordine cittadino. Null'altro possiamo dire sull'*Autolico*, nel cui frammento, dopo un'aspra critica degli atleti, si afferma la necessità di lodare invece coloro che si adoperano per allontanare dalla città i combattimenti e le sedizioni (su questo frammento, vd. Carpanelli 2005, pp. 22-24; Giuseppetti 2020). Quanto all'*Eracle*, il termine fa riferimento alle sommosse interne nel cui contesto Lico si è impadronito del potere in una Tebe νοσοῦσα di violenza e discordia: la situazione appare non

dell'*Andromaca*, infatti, prende le mosse dal contrasto in atto all'interno della stessa casa tra la vedova di Ettore, ora concubina di Neottolemo, cui ha generato il figlio Molosso, ed Ermione, la legittima moglie di quest'ultimo, ancora senza figli: Andromaca, da lei accusata di averla resa sterile e invisa al marito con degli incantesimi, è vittima di una vera e propria persecuzione da parte della figlia di Elena e Menelao, col sostegno del quale Ermione intende uccidere la rivale e Molosso, unico erede maschio della casa regnante di Ftia¹³.

L'ira ed il desiderio di vendetta che animano Ermione emergono chiaramente nello scontro che ha luogo nel primo episodio (vv. 147-273), in cui la fanciulla, manifestando la sintomatologia descritta da Aristotele, mostra un forte astio nei confronti della rivale. Fin dal suo pomposo ingresso in scena, appare infatti chiaro il suo intento di umiliare Andromaca, rimarcando la propria ricchezza e il proprio *status* di regina, a fronte della rivale, null'altro che una δούλη καὶ δορίκτητος γυνή ("una schiava, una donna preda di guerra", v. 155)¹⁴. Nella parte finale del suo discorso, la fanciulla si spinge persino ad accusarla di ἀμαθία¹⁵ per aver accettato di giacere con il figlio dell'assassino di suo marito, ponendo sotto accusa la tipicamente barbara mancanza di νόμος a regolare i rapporti

molto dissimile da quella del *Cresfonte*.

¹³ Lo scolio MOA al v. 32 (II, p. 254 Schwartz) ci informa che gli antichi non apprezzavano questa tragedia proprio per la centralità di ζήλοι e λοιδορία tra donne, elementi avvertiti come caratteristici della commedia; in proposito, secondo Allan 2000, p. 194, la critica antica mostra di non aver compreso l'uso da parte di Euripide dell'esperienza femminile rispetto al suo pubblico maschile (sulla rappresentazione dell'elemento femminile in Euripide, vd. anche Mureddu 2013). Nelle questioni relative ai temi familiari – il matrimonio, la procreazione e, in generale, il ruolo delle due donne nella famiglia in relazione alla discendenza – va individuato il motivo unificante della tragedia, su cui tanto si è dibattuto: in proposito, vd. Storey 1989; Filippo 1995; Barone 1997, pp. 12-14; Kyriakou 1997; Lloyd 2005², pp. 7-10; Papadimitropoulos 2006; vd. anche Mirto 2012, secondo cui il matrimonio tra Teti e Peleo rappresenta un termine di confronto per tutti gli altri legami coniugali cui si fa riferimento nel dramma.

¹⁴ Il superbo ingresso in scena di Ermione, con splendido abbigliamento e ricchi ornamenti, è in contrasto con l'aspetto misero di Andromaca. L'atmosfera ricorda vagamente la comparsa di Elena nel IV canto dell'*Odissea* (su cui si rimanda alle osservazioni di West in Heubeck, West, Privitera 1986², pp. 331-332) e suggerisce così una somiglianza caratteriale tra madre e figlia. Ciò appare suffragato dal fatto che una situazione analoga si presenterà nelle *Troiane* (vv. 991-997, 1022-1028) e nell'*Oreste* (vv. 71-125, 1426-1468), in cui lo sfarzo sfoggiato da Elena appare fuori luogo di fronte, rispettivamente, alla miseria delle prigioniere frigie e dei matricidi Elettra e Oreste (vd. Barone 1997, pp. 61-63; Allan 2000, pp. 57-59; Lloyd 2005², p. 118, che adduce come esempio anche Clitemestra in Eur. *El.* 998-1003). Barlow 1971, p. 86, ritiene che col suo ingresso Ermione voglia mascherare «a certain barrenness of body and soul», mostrando una sicurezza solo esteriore che ben si può paragonare alla superficialità di Elena nelle tragedie menzionate; vd. anche Kyriakou 1997, pp. 11-14; Papadimitropoulos 2006, p. 155.

¹⁵ Il concetto di ἀμαθία, attestato diffusamente solo a partire dall'età classica, ricorre altrove in Euripide contrapposto ai concetti di σοφία (*Her.* 459, *El.* 294, 971; *Ba.* 480), di φρόνησις (*Her.* 459, *Hipp.* 951) e di δίκη (*HF* 347, *Or.* 417). Sull'accusa di ἀμαθία mossa da Ermione ad Andromaca, vd. le osservazioni di Boulter 1966, p. 54, secondo cui il termine indica qui il codice morale barbaro, contrapposto alla σοφία che caratterizzerebbe la morale greca.

privati e, d'altra parte, trascurando il fatto che Andromaca era, appunto, una prigioniera di guerra. Il cortocircuito nelle accuse rivolte da Ermione ad Andromaca, dunque, prima ancora di essere evidenziato da quest'ultima nel suo discorso di replica, doveva esser già chiaro agli spettatori sulla base del prologo, in cui la donna aveva affermato di essersi unita a Neottolemo contro la sua volontà (vv. 36-38)¹⁶. Nei confronti della rivale, Ermione si esprime con un linguaggio marcatamente violento: ai vv. 160-162 esplicita la sua intenzione di ucciderla per impedirle di oltraggiarla ulteriormente (ὤν ἐπισχήσω σ' ἐγώ, / κούδέν σ' ὀνήσει δῶμα Νηρηΐδος τόδε, / οὐ βωμὸς οὐδὲ ναός, ἀλλὰ κατθανῆ, "ma io ti fermerò. Non ti gioverà a nulla questo santuario della Nereide, né l'altare, né il tempio: morirai."); al v. 245, replicando con tono canzonatorio alle critiche di Andromaca, ribadisce tale intenzione (σοφὴ σοφὴ σύ· κατθανεῖν δ' ὅμως σε δεῖ, "Sei veramente saggia! Eppure morirai."); in un'escalation di rabbia nei confronti della rivale, rifugiata all'altare di Teti in attesa del ritorno di Neottolemo, ai vv. 257 e al v. 259, arriva a minacciarla di darle fuoco e insiste con sadico compiacimento sulle piaghe che le lascerà sulla pelle (πῦρ σοι προσοίσω, κού τὸ σὸν προσκέψομαι, "Ti darò fuoco, e per te non avrò alcun riguardo"; καὶ χρωτὶ δεινῶν τραυμάτων ἀλγηδόνας, "e piaghe terribili e dolorose sulla pelle"), prima di anticipare l'utilizzo di uno stratagemma per farla allontanare dall'altare.

Il contrasto che caratterizza le protagoniste femminili della tragedia affonda le radici nello scarto generazionale – e, di conseguenza, esperienziale – che le separa, come Andromaca stessa sembra denunciare insistendo ripetutamente sulla giovane età della rivale (vv. 184-185, 192, 196)¹⁷. Andromaca, infatti, già al secondo matrimonio e già due volte madre, potrebbe essere la madre di Ermione: non a caso, nel suo discorso di replica¹⁸ – che appare finalizzato non tanto ad orientare le simpatie degli spettatori in favore dell'una o dell'altra contendente, dato che le premesse non lasciano spazio a dubbi di sorta in proposito, quanto a provocare in Ermione una riflessione sul suo comportamento – la vedova di Ettore sembra assumere nei suoi confronti il ruolo dell'educatrice che la fanciulla non ha mai avuto. Cresciuta lontano dai genitori a causa della guerra di Troia¹⁹,

¹⁶ Di grande importanza è, per la corretta interpretazione della fisionomia del personaggio che emerge dal prologo, il ritratto omerico di Andromaca: in proposito, vd. Stevens 1971, pp. 96-97; Storey 1989, p. 18; Allan 2000, pp. 53, 172-174, 192-194; Papadimitropoulos 2006, pp. 149-151.

¹⁷ L'egoismo e l'im maturità giovanili che caratterizzano Ermione e che sono posti in risalto dal confronto con un personaggio antitetico come Andromaca sono sottolineati da Boulter 1966, p. 52; Barone 1997, pp. 20-25; Kyriakou 1997, pp. 10-11; Papadimitropoulos 2006, p. 155.

¹⁸ Sulla ῥῆσις di Andromaca, intrisa di strumenti retorici, vd. Stevens 1971, pp. 118-122; Lloyd 2005², pp. 120-122.

¹⁹ L'importanza di questa falla nel percorso di crescita di Ermione è evidenziata da Barone 1997, p. 16, mentre è negata da Centanni 2011, p. 50, che ravvisa in una simile interpretazione una non necessaria giustificazione – di matrice ovidiana (*Heroides* 8.80-98) – per la superficialità e per la sciocca isteria del personaggio euripideo. In generale, che il dramma sia incentrato sulle

Ermione non è stata educata secondo un positivo modello genitoriale da imitare e non conosce le ἀρεταὶ che rendono una moglie gradita al suo sposo (vv. 213-225)²⁰. Al contrario, quest'ultima mostra un'indole naturalmente predisposta ai difetti che caratterizzano sua madre e suo padre: da un lato, la volubilità (vv. 209-212), l'ἀπληστία λέχους ("insaziabilità del letto", v. 218), la φιλονδρία ("amore per gli uomini", v. 229), che la avvicinano ad Elena²¹; dall'altro, la tendenza all'eccesso e alla violenza, che la avvicinano a Menelao. Il suo piano di vendetta è, infatti, avallato proprio dal padre, che ancora una volta abdica al suo ruolo di educatore e di protettore dell'οἶκος, messo in pericolo per i capricci della figlia e salvato solo grazie all'intervento di Peleo, emblema del buon sovrano e del difensore della casa²². Nelle sue azioni e nelle sue parole, Menelao manifesta quel sovvertimento di valori provocato dalla guerra descritto da Tucidide nel passo sopra menzionato²³: ciò che sarebbe saggio fare, ovvero attendere il ritorno di Neottolema per risolvere la situazione, secondo lui lo renderebbe φαῦλος, non σοφός (vv. 378-379)²⁴; non si fa scrupoli a ricorrere all'inganno e non si cura delle leggi divine (vv. 425-444); rivolge a Peleo poco credibili accuse di immoralità e ipocrisia sulla falsariga di quella che Ermione aveva mosso ad Andromaca,

conseguenze individuali e collettive della guerra è stato evidenziato da Conacher 1967, pp. 172-174; Stevens 1971, pp. 13-15; Lloyd 2005², pp. 6-7; Di Giuseppe 2018, p. 74.

²⁰ Vd. in proposito Barone 1997, pp. 66-67; Allan 2000, pp. 181-182, che parla di «an essentially male-generated ideology of female submission». Tale ideologia emerge anche in altri contesti euripidei (*El.* 1051-1054; fr. 545 e 545a Kannicht dell'*Edipo*, in cui Collard in Collard, Cropp, Gibert 2004, pp. 128-129 individua somiglianze con il discorso di Andromaca). Si tratta di quelle stesse virtù muliebri che, come Andromaca stessa ripeterà nelle *Troiane* (vv. 643-660), hanno causato la sua rovina, facendo sì che Neottolema la scegliesse come sua schiava: in proposito, vd. Di Benedetto, Cerbo 1998, pp. 194-195; vd. anche Mastronarde 2010, p. 262, che sottolinea il contrasto tra la reale società ateniese e il mondo eroico.

²¹ Sulla volubilità di Elena, vd. le accuse rivoltele da Ecuba in *Eur. Tr.* 1002-1009 (vd. Di Benedetto, Cerbo 1998, pp. 228-229, che mettono in luce le allusioni all'*Iliade*). Quanto al termine φιλονδρία, esso può indicare ambigualmente «amore per il marito», senso che appare adatto alla gelosia di Ermione, ma anche «amore per gli uomini», senso che la accomunerebbe alla promiscuità della madre, la πολυάνωρ γυνή (Aesch. *Ag.* 62, su cui vd. Fraenkel 1950, p. 40) *par excellence*; vd. Lloyd 2005², p. 122. La compresenza di questi due significati è suggestivamente interpretata da Allan 2000, p. 100, secondo cui Ermione ha compensato la «sexual licence» di sua madre pretendendo dal marito una strettissima forma di monogamia. L'affinità di Ermione ad Elena è parzialmente negata, invece, da Kyriakou 1997, pp. 14-16, le cui argomentazioni risultano, tuttavia, poco convincenti: con le critiche rivolte alla rivale, Andromaca ricalca evidentemente le accuse tradizionalmente rivolte ad Elena, antimodello della moralità femminile per eccellenza, e costruisce così un parallelismo che doveva sorgere spontaneo nella mente di chiunque ascoltasse a teatro le sue parole.

²² Secondo Allan 2000, p. 142, Menelao appare sottomesso ad Ermione proprio come lo era tradizionalmente ad Elena; sulla relazione tra Ermione e Menelao nel dramma, vd. Filippo 1995, pp. 360-362 e 365.

²³ Lo nota anche Allan 2000, pp. 124-125.

²⁴ In proposito, vd. Boulter 1966, p. 55, che nota come «this sort of self-interest is his definition of *sophia*».

rivendicando la giustizia delle sue azioni e la *σωφροσύνη* mostrata perdonando la moglie fedifraga²⁵, gesto che il vecchio padre di Achille aveva invece tacciato di viltà (vv. 645-690)²⁶. Saranno Andromaca, ai vv. 445-459, e poi Peleo stesso, nei suoi discorsi ai vv. 590-641 e 693-726, a smascherare ancora una volta la viltà dell'Atride, mostrando la sua tendenza alla prevaricazione violenta e all'azione istintiva anche a scapito delle norme sociali e familiari²⁷. Viene così ristabilito l'ordine nell'universo della morale e dell'*οἶκος*: grazie al suo intervento, infatti, Andromaca e, soprattutto, Molosso hanno salva la vita, salvaguardando così la continuità della stirpe²⁸.

Naturale appare l'affinità elettiva di Ermione con Oreste²⁹, che compare nella seconda parte della tragedia, dal v. 881, dopo un isterico sfogo della fanciulla, che teme ora una punizione da parte del marito al suo ritorno³⁰. Il giovane mostra un analogo temperamento violento e votato all'eccesso nella sproporzionata vendetta messa in atto contro Neottolemo, colpevole di averle 'rubato' la sposa promessagli da Menelao prima della guerra, di esser stato sordo alle sue suppliche e di avergli rinfacciato il suo *status* di esule e di matricida³¹. Ai vv. 993-1008, egli anticipa ad Ermione in tono minaccioso la sua intenzione di farsi

²⁵ Si fa riferimento, naturalmente, al celebre episodio secondo cui, nella notte della presa di Troia, Menelao, che si accingeva ad uccidere Elena per punirla per il tradimento, avrebbe fatto cadere la spada alla vista del seno della moglie: l'episodio, rievocato da Peleo ai vv. 627-631, era già narrato nella *Piccola Iliade* (fr. 19 Bernabé) e da Ibico (fr. 296 Davies), è parodiato da Aristofane ai vv. 155-156 della *Lisistrata* ed è attestato in diverse raffigurazioni vascolari. La scena è giocata sullo stravolgimento di un modulo tipico della poesia epica e tragica (*Il.* 22.80; Aesch. *Ch.* 896; Eur. *El.* 1206, *Phoen.* 1568, *Or.* 527, 839-843), ossia l'esposizione del seno *ad misericordiam* per aver salva la vita: Elena infatti si serve di questo atto non per suscitare compassione, ma per sedurre il marito facendo appello alla sua sensualità. In proposito, vd. Barone 1997, pp. 98-99, e Lloyd 2005², p. 144; sul tema dell'esposizione del seno si veda Castellaneta 2013, in particolare, per Elena, pp. 88-107. In generale, sulla capziosità dell'argomentazione di Menelao, volta ad indurre disapprovazione nei suoi confronti da parte del pubblico, vd. Boulter 1966, p. 56; Allan 2000, pp. 103 e 143.

²⁶ Sulla caratterizzazione di Menelao nell'*Andromaca*, i cui aspetti negativi emergono in particolare nel confronto con il virtuoso Peleo, vd. Barone 1997, pp. 25-26; Centanni 2011, p. 51.

²⁷ Esempio è, nelle parole di Peleo, il fatto che Menelao abbia radunato un'intera armata per andare a recuperare una moglie *κακή*, causando la morte di tanti eroi e costringendo anche il fratello Agamennone a sacrificare la figlia Ifigenia; analoghe accuse gli saranno mosse anche da Tindareo in *Or.* 518-522 (vd. Barone 1997, p. 97). Sull'affinità morale tra Peleo e Andromaca, vd. le osservazioni di Papadimitropoulos 2006, pp. 156-157.

²⁸ Peleo è, secondo Barone 1997, pp. 17-18, il vero *deus ex machina* del dramma, in contrapposizione con l'intervento finale di Teti, di cui si dirà *infra*. Vd. anche le osservazioni di Carpanelli 2005, pp. 81-82.

²⁹ Sull'affinità tra i due personaggi, vd. Papadimitropoulos 2006, pp. 152-153.

³⁰ Su questa scena, vd. Di Giuseppe 2018, pp. 77-78.

³¹ Oreste svolge in questa tragedia il ruolo del 'salvatore di passaggio': su questo *pattern* della drammaturgia euripidea, vd. Di Giuseppe 2009, pp. 104-110. Sul torto subito da Oreste da parte di Neottolemo, vd. Papadimitropoulos 2006, pp. 157-158, che sottolinea anche come la rottura della promessa di matrimonio da parte di Menelao e lo *status* di matricida di Oreste siano anch'esse enumerabili tra le conseguenze della guerra di Troia, vera e propria «root of all evils».

esecutore della vendetta di Apollo per l'atto di ὕβρις commesso da Neottolema andando a chieder conto al dio della morte del padre a Troia: in realtà, unendo le motivazioni del dio alle sue, il giovane tenta di giustificare un atto da lui chiaramente concepito per un odio personale (ἔχθραν ἐμήν, v. 1006), come dimostra anche l'esplicito spostamento della vittima della ὕβρις di Neottolema da Apollo ad Oreste stesso (εἰς ἔμ' ὕβρισεν, v. 994). Per di più, nell'attuazione della vendetta il giovane ricorre alla calunnia per ottenere la complicità degli abitanti di Delfi, con i quali attacca Neottolema mentre è disarmato e sta sacrificando al santuario di Apollo, dando così prova di viltà e di un'indole non educata alla moderazione, sempre volta alla soluzione violenta, come sarà anche nell'*Elettra* e nell'*Oreste*³². Al pari di Ermione, Oreste sembra credere in un'idea di giustizia distorta, fondata sull'egoismo, sul solipsismo e sulla soddisfazione immediata degli istinti tipica dei giovani non educati ai valori etici della vita comunitaria e coinvolti nel sovvertimento dei valori causato dalla guerra³³. Anche lui, del resto, è cresciuto lontano dai suoi genitori e dalla sua patria, dove è tornato solo per compiere la vendetta ai danni della madre e di Egisto, macchiatisi, come noto, dell'assassinio di Agamennone e Cassandra: come Ermione, dunque, anche Oreste trova nella sua famiglia solo esempi negativi³⁴.

A poco vale, pertanto, la demistificazione compiuta dal coro ai vv. 1161-1165 e da Peleo ai vv. 1194-1196, che anticipano e rendono quasi superfluo l'intervento *ex machina* nel finale da parte di Teti, la quale conferma le loro riflessioni riconducendo tanto la salvezza di Molosso quanto la morte di Neottolema al volere degli dei, di cui Peleo ed Oreste si sono fatti strumento. D'altra parte, l'acquisita consapevolezza che quanto accaduto rientra nell'ordine stabilito dagli dei nulla toglie, comunque, alla differente valutazione morale dei personaggi: Peleo ha agito secondo virtù e giustizia, determinando il fallimento dei piani di Ermione e Menelao; Oreste ha agito per vendetta e ha avuto successo grazie alla concomitante ira di Apollo contro Neottolema. Tutti i personaggi hanno ovviamente agito inconsapevoli del reale volere divino: i loro successi e i loro fallimenti si fanno così specchio dell'ambiguo potere degli dei, al pari degli uomini capaci di agire virtuosamente e di garantire prosperità come di adirarsi e punire crudelmente, ma, a differenza degli uomini, con la garanzia del successo. Dunque, invitando Peleo a metter da parte un dolore per cui non c'è rimedio, la dea lo invita implicitamente a riconoscere i limiti dei mortali: se, pur da vec-

³² Sul confronto tra i due e sugli eccessi che caratterizzano il personaggio di Oreste, vd. Barone 1997, pp. 26-28; Centanni 2011, pp. 51-52.

³³ Vd. Barone 1997, pp. 15-17.

³⁴ Sul rapporto di Oreste coi genitori nella caratterizzazione del personaggio nell'*Andromaca* (nonché, nelle altre tragedie euripidee), vd. Filippo 1995, pp. 363 e 366-367; Kyriakou 1997, pp. 20-24.

chio, quest'ultimo era riuscito ad arginare i propositi di vendetta di Ermione e di Menelao e a garantire la sopravvivenza del γένος – per lui unica consolazione in questo finale, insieme all'immortalità garantitagli dal matrimonio con la Nereide³⁵ –, nulla possono gli uomini contro l'ira di un dio, anche quando a farsene esecutore è un personaggio animato da un odio che poco o nulla ha a che vedere con la giustizia divina. Pertanto, l'artificioso lieto fine, in cui Peleo pone bruscamente e poco credibilmente fine alla sofferenza (παύω δὲ λύπην σοῦ κελευούσης, “metto fine al dolore come tu mi ordini”, v. 1276), non fa che accentuare la vanità degli eccessi nelle passioni degli uomini, sempre subordinate (e, talora, persino strumentalizzate) all'imperscrutabile volere divino³⁶.

L'Elettra: il dolore e la solitudine della vendetta.

L'*Elettra* è un dramma datato generalmente al 413 o poco prima e incentrato sull'uccisione di Clitemestra ed Egisto, compiuta, nella versione euripidea del mito, non dal solo Oreste, ma con la partecipazione attiva anche della sorella Elettra, protagonista di un dramma che ha tra i suoi motivi principali l'odio e la vendetta nel contesto di lotte interne alla famiglia³⁷.

Fin dall'inizio della tragedia, infatti, emerge la sete di vendetta della protagonista, che presenta sé stessa e il fratello come figli di una famiglia che Clitemestra ha rinnegato uccidendo Agamennone, sposando Egisto e generandogli altri figli (vv. 60-64): la fanciulla ha dunque perso il suo *status* regale, come rimarcano anche l'aspetto e l'abbigliamento miseri, l'allontanamento dalla casa e il matrimonio con un semplice contadino, dettagli su cui ampiamente si insiste lungo tutto il dramma³⁸; al suo arrivo ad Argo, difatti, Oreste, giunto per vendicare l'uccisione del padre per volere di Apollo, la scambia per una serva³⁹. Prima ancora del riconoscimento, Elettra si mostra ferma nei suoi propositi di vendetta: in una concitata sticomitia che accresce la tensione tragica, al v. 269 utilizza il termine δίκη per indicare la giustizia che vorrebbe rendere ad Egisto

³⁵ Vd. Mirto 2012, pp. 56-58.

³⁶ Sull'intervento *ex machina* di Teti nel finale del dramma, vd. Barone 1997, pp. 9, 17-18, 28, 142-143; Allan 2000, p. 264; Mirto 2012, p. 65; Andújar 2016, pp. 173-174.

³⁷ Sulla datazione dell'*Elettra* e sui rapporti con le *Coefore* di Eschilo e l'*Elettra* di Sofocle, che trattano lo stesso episodio del mito, vd. Faggi in Albini, Faggi, Bevegna 1983, pp. xxx-xxxii; Di Benedetto 1992², pp. 208-209; Fabbri 1995, pp. xxix-xxi; Avezzù 2003, pp. 178-179; Carpanelli 2005, pp. 107-108. Vendetta e violenza, inevitabilmente, sono temi che attraversano anche le altre due tragedie: in proposito, vd. Barone 2004.

³⁸ Sull'importanza di questi elementi, funzionali ad esplicitare l'offesa subita da Elettra alla sua dignità e a generare un contrasto con la madre Clitemestra nelle scene seguenti, vd. Teskey 1985, pp. 6-7; Thury 1985, pp. 8-13, 18-20; Barone 2004, pp. 390-391; Medda 2007, pp. 55-65.

³⁹ Su questa scena, vd. Roisman, Luschnig 2011, pp. 96-98.

e Clitemestra per averla disonorata e nei versi seguenti si dichiara pronta ad agire al fianco di Oreste nell'esecuzione materiale della vendetta, insistendo sul concetto di *τόλμα* (v. 277), anche a costo della morte (v. 281)⁴⁰. Nelle sue parole, dunque, la fanciulla riprende motivi dell'etica eroica correlandoli al compimento della vendetta⁴¹: emblematici sono, in proposito, anche i vv. 336-338, in cui afferma che sarebbe un'onta (*αἰσχρόν*) per Oreste non dimostrarsi all'altezza della sua età e del suo *γένος* non uccidendo Clitemestra ed Egisto (*νέος πεφυκῶς κἄξ ἀμείμονος πατρός*, "lui che è giovane e di più nobile sangue")⁴². Analogo sovvertimento della morale tradizionale caratterizza, del resto, anche Oreste: dopo il riconoscimento tra i due fratelli, la serie di domande poste dal giovane al vecchio aio a partire dal v. 598 tradisce la sua impazienza di agire e portare a termine un atto che egli considera degno di una corona (v. 614)⁴³. Entrambi sono, dunque, assorbiti dal pensiero della vendetta: Oreste prepara lo stratagemma per avvicinare e uccidere Egisto, mentre Elettra si offre volontaria per preparare l'assassinio della madre (cf. il forte accostamento *ἐγὼ φόνον* al v. 647); significativo è che entrambi agiscano con l'inganno, il che contribuisce alla connotazione negativa dei loro piani. I vv. 685-692 rendono manifesta la perversione dei loro animi, ormai in preda al furore vendicativo: dopo aver rivolto insieme al fratello preghiere agli dei, al padre e agli eroi affinché propizino la loro azione, Elettra pronuncia dei versi intrisi di riferimenti alla morte, prefigurando con macabro compiacimento, in accordo con la sintomatologia aristotelica dell'*ὄργη*, la gioia (*ὀλολύξεται*, al v. 691, indica il pianto che accompagna un grido esultante) che deriverà dalla *πύστις εὐτυχίης* del successo. Già a questo punto del dramma, appare ormai improbabile ogni sentimento di empatia da

⁴⁰ Cf. Thuc. 3.82.4 *τόλμα μὲν γὰρ ἀλόγιστος ἀνδρεία φιλέταιρος ἐνομίσθη*.

⁴¹ Le aspettative di Elettra nei confronti di Oreste riflettono l'etica eroica propria dei poemi omerici, come riconosce Arnott 1981, pp. 182-183.

⁴² Nella società greca, uno dei doveri dei figli era infatti quello di perpetuare la memoria familiare secondo un duplice movimento verticale: dal basso verso l'alto, per radicare la propria identità nel passato genealogico, e dall'alto verso il basso, affinché il presente fosse proiezione del passato (cf. *Il.* 6.444-446, 476-481; *Od.* 2.270-280; *Hes. Op.* 182-188, 235; *Thuc.* 1.144.4, 2.62.3; *Soph. Ai.* 546-564; *Eur. Alc.* 683-684, *Her.* 324-328, 626-627, fr. 75, 167, 231, 232, 520, 525, 1067 Kannicht; *Dem.* 10.25, 10.46, 11.21-22, 13.21-31; *Thpr. Char.* 5.5); Oreste, dunque, non dimostrandosi degno del padre, ricoprirebbe di vergogna la stirpe (cf. *Il.* 6.206-210; *Od.* 24.508; *Eur.* fr. 683a Kannicht; *Dem.* 3.36; *Plat. Lach.* 187a). In proposito, vd. Dover 1983, 175-186; Longo 1991, 80-86. A ciò si aggiunge la giovane età di Oreste: da un giovane inserito in un contesto eroico-aristocratico, infatti, la società si attende il coraggioso perseguimento della *τιμή*, dell'*εὐκλεία* e dell'*εὐανδρία* (cf. *Eur. Supp.* 314-325, fr. 237, 880, 1052 Kannicht).

⁴³ Il lessico relativo agli agoni sportivi in riferimento a Oreste, raffigurato come un atleta che concorre per la vittoria di una corona, attraversa tutto il dramma (vd. Roisman, Luschnig 2011, p. 175). Arnott 1981, pp. 186-190, e Swift 2010, pp. 156-165, evidenziano l'ambiguità di questa metafora, correlata alla messa in discussione dei valori aristocratici che essa riflette e che i due matricidi sottopongono a una distorsione.

parte del pubblico nei confronti dei due fratelli⁴⁴: inizialmente introdotti come vittime di soprusi e disonori da parte di personaggi tradizionalmente negativi, i due sono animati da un risentimento che li ha ormai spinti nell'inesorabile spirale di violenza che avvolge la stirpe degli Atridi, portandoli a farsi continuatori della catena di delitti e, così, imitatori dei loro genitori e progenitori⁴⁵.

In particolare, l'ira di Elettra nei confronti di Egisto e Clitemestra esplode in tutta la sua virulenza dopo l'uccisione del primo da parte di Oreste. Quando un messo le porta l'attesa notizia, descrivendo la scena del crudo assassinio compiuto con l'inganno, la fanciulla leva insieme al coro un gioioso canto di vittoria e di lode per il fratello. Quando poi questo giunge in scena insieme al cadavere di Egisto, i due, nonostante alcune esitazioni iniziali di Elettra, non mostrano alcun ritegno nei confronti delle leggi morali e divine, disonorando il corpo insepolto del morto. Il φόβος è ormai superato, come afferma Oreste al v. 901, dunque la fanciulla sfoga la sua rabbia in una ῥῆσις che occupa i vv. 907-956, insultando con veemenza il defunto⁴⁶. In particolare, costui è da lei sminuito nella sua virilità: ai vv. 917-929 la fanciulla rimarca la sua inferiorità rispetto ad Agamennone, che egli ha osato uccidere dopo non esser nemmeno andato in guerra contro Troia ed essersi empicamente congiunto a Clitemestra⁴⁷, sperando vanamente che un matrimonio con una traditrice potesse aver futuro; ai vv. 930-937 pone l'accento sulla sua costante subordinazione alla donna, evidente segno di debolezza; ai vv. 938-951 critica con forza i suoi valori, non in linea con l'etica arcaica maschile, in quanto Egisto era solo interessato a far sfoggio delle sue ricchezze e della sua bellezza, le uniche armi a sua disposizione per guadagnarsi il favore delle donne fino all'eccesso (ὑβριζεις, v. 947).

Le critiche di Elettra ad Egisto ricordano molto da vicino quelle rivolte a Paride fin dai poemi omerici: in *Il.* 3.428-447 Elena rimarca l'inferiorità del suo sposo troiano, in termini di eroismo maschile, rispetto a Menelao, in quanto Paride mostra interesse solo verso i doni di Afrodite⁴⁸; in *Il.* 6.312-369, Ettore,

⁴⁴ All'idea di un ritratto *in toto* negativo dei due matricidi si oppongono Lloyd 1986 e Papadimitropoulos 2008, che evidenziano le ragioni che giustificerebbero le loro azioni: tuttavia, più che contrapporre le giuste ragioni dei matricidi a quelle delle colpevoli vittime, Euripide sembra problematizzare nel dramma il concetto di giustizia, rappresentando la confusione che regna nell'universo della morale, come si dimostrerà più avanti.

⁴⁵ Vd. in proposito Vickers 1973, pp. 560-565.

⁴⁶ Su questi versi, vd. Van Emde-Boas 2017, pp. 128-141; vd. anche Cropp 1988, pp. 160-163; Roisman, Luschig 2011, pp. 202-205.

⁴⁷ Cf. Aesch. *Ag.* 1625-1627, in cui il coro accusa Egisto di avere un'indole femminile per non essere andato in guerra con tutti gli altri uomini; su questi versi, vd. Fraenkel 1950, pp. 768-772; Medda 2017, p. 432.

⁴⁸ In questi versi (su cui vd. Kirk 1985, pp. 328-329), Elena ha parole di riprovazione per il troiano: non riesce a guardarlo negli occhi e, rivolgendogli con lo stesso tono aspramente sarcastico che aveva mostrato poco prima nei confronti di Afrodite, invoca la sua morte per mano del suo

giunto al palazzo del fratello e trovato nel talamo insieme ad Elena e alle sue ancelle intente a filare (vv. 318-324)⁴⁹, lo rimprovera per aver abbandonato il campo di battaglia pur avendo causato egli stesso la guerra (vv. 325-331); le accuse di Ettore trovano riscontro poi anche nelle parole della stessa Elena, che nel suo dialogo col cognato rimpiange la sua scelta, ammette che il suo sposo non ha né avrà mai φρένες ἔμπροσθεν (“animo saldo”, vv. 344-353) e afferma di desiderare uno sposo migliore di lui⁵⁰, proprio come Elettra dichiara di volere “un marito non di volto femminile, ma di tempra virile” (vv. 948-949). Ancora, si può aggiungere che in Eur. *Tr.* 987-996 Ecuba insiste molto sulla bellezza e sulle ricchezze di Paride, che avrebbero attratto irresistibilmente l’ἀναιδεια di Elena⁵¹. La coppia Clitemestra/Egisto, su cui grava l’ombra del tradito e ucciso Agamennone, è dunque da Elettra stigmatizzata con una terminologia palesemente affine a quella utilizzata nei confronti della coppia Elena/Paride – oggetto di odio universale in quanto origine di tutti i mali⁵² –, su cui grava invece l’ombra del tradito Menelao.

primo sposo (ἐμὸς πρότερος πόσις) Menelao, la cui superiorità eroica è esplicitamente dichiarata (ἀνδρὶ κρατερῶ) in contrasto alla vanità (εὐχέ) e alla stoltezza (ἀφροαδέως) di Paride. In pieno ossequio alla sua caratterizzazione anti-eroica, quest’ultimo risponde blandamente alle critiche della donna, come aveva fatto precedentemente con quelle di Ettore: il suo unico interesse sono i doni di Afrodite, il suo animo è invaso dall’ἔρωσ, da una dolce passione (γλυκὺς ἕμερος) che supera persino quella della loro prima unione sull’isola di Cranae, qui rievocata per accrescere l’intensità erotica del momento.

⁴⁹ Dunque in un contesto femminile, in cui un uomo appare del tutto fuori luogo; cf. anche *Sch. T Il.* 6.321 (II, p. 187 Erbse).

⁵⁰ Su tutta questa sezione, si rimanda a Graziosi, Haubold 2010, pp. 41-44 e 166-183. Un dialogo di analogo tenore tra Ettore e Paride si ha in *Il.* 3.38-75, in cui ancora una volta l’eroe troiano accusa il fratello di preoccuparsi solo dei δῶρ’ Ἀφροδίτης, senza curarsi della guerra e della sofferenza che ha portato alla sua patria con la sua sconsideratezza (si veda, in proposito, il commento di Kirk 1985, pp. 270-274). Nel suo desiderio di esser sposa di un uomo migliore (ἀνδρὸς ἀμείνωνος ἄκοιτις) emerge chiaramente la contrapposizione tra Paride ed Ettore, già preparata nei versi precedenti ed evidente anche dal tono fermo e deciso della sua risposta, nonché quella tra le coppie Elena/Paride, simbolo dell’amore distruttivo e solo sessuale, e Andromaca/Ettore, simbolo dell’amore coniugale nella sua più alta espressione, che troverà il suo apice nei versi immediatamente seguenti questa sezione (in proposito, vd. anche Clader 1976, p. 16). Tali critiche, infatti, evidenziavano un inusuale senso di superiorità di Elena sul marito; la stessa situazione, per di più, è riscontrabile anche nel rapporto di questa con Menelao (cf. *Od.* 4.136-146, 15.172-178; Eur. *Andr.* 624-626, *Tr.* 370-372, *LA* 70-79), suggerendo una naturale inclinazione del personaggio di Elena, ma anche l’inettitudine tanto di Paride quanto di Menelao (vd. Clader 1976, p. 3; West in Heubeck, West, Privitera 1986², p. 334).

⁵¹ Il lessico utilizzato da Ecuba in questa sezione, insistendo sugli interessi materiali e sulla follia generata da essi nel νοῦς di Elena, divenuto incarnazione di Afrodite (collegata paretimologicamente al concetto di ἀφροσύνη, in una negazione della tradizionale visione antropomorfa degli dei; vd. in proposito Lloyd 1984, pp. 311-313), caratterizza la donna come un personaggio superficiale e dal comportamento immorale. In proposito, vd. Barlow 1971, pp. 86-87; Basta Donzelli 1985, pp. 395-401, secondo cui è proprio l’incontentabile τρυφή di Elena il vero movente delle sue azioni.

⁵² Cf. i vv. 213-214, in cui Elena è definita dal coro αἰτία πολλῶν κακῶν, e i vv. 1027-1029, in cui Clitemestra attribuisce la colpa del sacrificio di Ifigenia alla dissolutezza di Elena, definita μάργος e προδοτής.

Al termine di questa scena, vedendo arrivare Clitemestra, Oreste inizia a manifestare dei dubbi; al contrario, la sorella mostra ancora la sua fermezza e lo ammonisce a non rendersi *δυσσεβής* e a non cadere nell'*ἀνανδρία* rinunciando alla vendetta, rimarcando ancora una volta la distorsione dei valori che Tucidide individuava come diretta conseguenza della *στάσις*⁵³. Nella scena immediatamente seguente, infatti, la fanciulla esprime tutta la sua collera contro Clitemestra: in risposta al suo discorso di autodifesa, Elettra la accusa di immoralità, associandola nuovamente all'odiata Elena, antimodello della moralità femminile⁵⁴. Ai vv. 1062-1064 afferma che la fama delle due sorelle è ben meritata per l'*εἶδος*, la "bellezza"; tuttavia, esse sono altresì accomunate dalla frivolezza (*ματαιώ*) e dall'indegnità (*οὐκ ἄξιω*) rispetto al fratello Castore, secondo un *topos* riguardante Elena già dall'*Iliade* (3.236-244) e da Euripide sviluppato anche in *Tr.* 132-133 e *Hel.* 137-142⁵⁵. In particolare, Clitemestra è colpevole di aver ucciso il marito, mentre Elena è colpevole di essersi fatta rapire *ἐκοῦσα*, "col suo consenso"⁵⁶: si noti il parallelismo tra gli effetti distruttivi delle azioni delle due donne, segnalato dai due verbi in *explicit* ai vv. 1065-1066, entrambi composti di ὄλλυμι. Un'ulteriore analogia tra le due sorelle si ha ai vv. 1076-1082, in cui Elettra accusa la madre di esser l'unica donna greca che sperava nella sconfitta dei Greci e nel mancato ritorno di Agamennone a casa: un'accusa di questo tipo è mossa da Ecuba ad Elena in Eur. *Tr.* 1002-1009, in cui quest'ultima è biasimata poiché alternativamente, secondo la convenienza del momento, si rallegrava delle vittorie dei Troiani o dei Greci; anche Clitemestra, come la sorella, è dunque una traditrice della patria, pronta a schierarsi opportunisticamente dalla parte del nemico se questo va a favore dei suoi immorali interessi⁵⁷. Al termine del suo discorso, ai vv. 1093-1096 Elettra dichiara apertamente l'intenzione di

⁵³ Nelle esitazioni di Oreste e nella fermezza di Elettra, Mirto 1980, pp. 327-329, riconosce lo scarto tra la tragedia euripidea e le *Coefore* di Eschilo: dalla vendetta come atto di giustizia voluto dal dio si passa, mediante la 'de-eroicizzazione' di Oreste (su cui vd. anche Whitehorne 1978, pp. 8-9; Thury 1985, pp. 13-15), alla vendetta come atto dovuto alle passioni umane, passaggio che si manifesterà nella corruzione del rituale sacrificale. Sui dubbi di Oreste, vd. anche Segal 1986, p. 354.

⁵⁴ Sullo scontro tra madre e figlia, vd. Arnott 1981, pp. 184-185; Barone 2004, pp. 392-393; Van Emde-Boas 2017, pp. 248-268.

⁵⁵ Cropp 1988, p. 172; Roisman, Luschnig 2011, p. 215. Particolarmente interessante è l'aggettivo *μάταιος*, al cui significato primario di «vacuo» si aggiunge una connotazione sessuale, come nota Cropp sulla base del confronto con Soph. *Tr.* 565; vd. anche DELG, s.v. *μάτη*, p. 672.

⁵⁶ Cf. Eur. *Tr.* 373.

⁵⁷ Vd. anche Cropp 1988, p. 173; sul già citato passo delle *Troiane*, vd. Di Benedetto, Cerbo 1998, pp. 228-229. La costante rievocazione in questa tragedia della figura di Elena si deve al suo ruolo paradigmatico come donna *κακή*: il suo comportamento ha offerto un modello negativo a cui Clitemestra avrebbe potuto contrapporsi, guadagnandosi così il *κλέος* e dimostrandosi *έσθλή* in confronto a lei (cf. vv. 1083-1085). Questa, tuttavia, ha dato prova di non esser da meno della sorella, macchiandosi di colpe altrettanto gravi.

ucciderla per ripagare sangue con sangue, ponendo l'accento sul concetto di δίκη legato alla loro azione di vendetta (τιμωρούμενοι); analogo concetto è ribadito anche ai vv. 1141-1146, che preludono al compimento del matricidio con un linguaggio violento legato alla sfera del sacrificio, che si carica di una sinistra nota di ironia tragica⁵⁸.

Un'inattesa svolta si ha, tuttavia, a delitto compiuto. Sfogata l'ira nell'uccisione violenta di Egisto prima e di Clitemestra poi e venuto meno il πῦρ che li muoveva, Oreste ed Elettra sono in preda al dolore, sospesi tra il ricordo dell'atto appena compiuto (vv. 1182-1184, 1206-1226) e la prefigurazione delle sofferenze future (vv. 1190-1200)⁵⁹. Il dramma volge così rapidamente al termine con l'intervento *ex machina* dei Dioscuri, che informano i matricidi del destino che li attende, ma, soprattutto, annunciano loro con freddo distacco che Elena non è mai andata a Troia, dove Zeus ha mandato solo un suo εἶδωλον per suscitare ἔρις e φόνοσ (vv. 1278-1283)⁶⁰: questi pochi versi ribaltano completamente quanto si era detto sinora sull'eroina, annichilendo tutte le accuse che le erano state fin qui rivolte e, soprattutto, vanificando, quando ormai il matricidio è stato compiuto, tutte le sofferenze e i delitti che hanno avuto luogo. D'altra parte, gli stessi Dioscuri attribuiscono la colpa del terribile atto compiuto dai due esclusivamente ad Apollo, facendosi portavoce di una concezione che si oppone inconciliabilmente alla coscienza dei matricidi, che, a scapito della religiosità tradizionale, affiora come reale metro di giudizio delle azioni umane. Appena ritrovatisi, quindi, Oreste ed Elettra, divenuti parte di un universo moralmente confuso e turbato di cui la casa Atride si fa specchio, sono costretti immediatamente a separarsi, soli con una sofferenza di cui si sentono colpevoli a causa dell'ira che li ha accecati e, per di più, oramai svuotata di senso⁶¹.

⁵⁸ Barone 2004, pp. 393-394, evidenzia che, nel successivo racconto del matricidio da parte di Oreste ed Elettra, l'atto si configura come una mattanza più che come un sacrificio voluto dagli dei, come in Eschilo, in ragione proprio della sua violenza, elemento che, d'altra parte, lo accomuna alla corrispondente scena nell'*Elettra* sofoclea. In proposito, vd. anche Mirto 1980, che riconduce alla dimensione di un sacrificio stravolto nel segno di una brutale violenza anche l'uccisione di Egisto; Teskey 1985, pp. 8-10, che sottolinea il motivo del rituale inquinato; Basta Donzelli 1991, pp. 20-27.

⁵⁹ Su questa scena, vd. Segal 1986, pp. 355-357, che sottolinea la ripresa di dettagli eschilei, rielaborati al fine di sottolineare il dolore e il disgusto dei due matricidi.

⁶⁰ Vd. Cropp 1988, p. 187, e Roisman, Luschignig 2011, p. 230. È la stessa versione accolta in *Hel.* 38-40 e *Or.* 1639-1642, risalente a *Cyp. fr.* 1 Bernabé. Il collegamento del finale dell'*Elettra* con l'*Elena* (che fu portata in scena nel 412, quindi probabilmente poco dopo l'*Elettra*, forse proprio l'anno dopo) è individuato anche nei vv. 1241-1242, in cui i Dioscuri fanno riferimento alla nave che riporta Menelao e la moglie in patria dall'Egitto (vd. Bevegni in Albini, Faggi, Bevegni 1983, p. 199).

⁶¹ Sul finale della tragedia, che evidenzia lo iato ormai insanabile tra mondo divino e mondo umano, vd. Whitehorne 1978, pp. 10-14; Mirto 1980, pp. 319-329, secondo cui il matricidio si rivela frutto di una «collaborazione tra la spietatezza divina e le passioni umane che è, al tempo stesso, riflesso di un'armonia infranta tra le divinità e la società degli uomini»; Andújar 2016,

L'Oreste: la tragicomicità della vendetta.

Come ha riconosciuto Barone⁶², il finale dell'*Elettra* prelude alle vicende dell'*Oreste*, portato in scena nel 408⁶³: se è vero che «violenza genera violenza in una spirale inarrestabile», è altrettanto vero che i personaggi euripidei sono in questa fase contraddistinti dalla consapevolezza del male compiuto. Centrale è infatti nell'*Oreste* il motivo della σύνεσις, la “consapevolezza” che affligge il protagonista e che determina la sua μανία, motivo su cui è incentrata la prima parte del dramma⁶⁴. Gli unici personaggi che si mostrano a lui solidali sono la sorella Elettra e l'amico Pilade, che erano stati i suoi complici in occasione del matricidio. I tre condividono un indissolubile legame di φιλία basata sulle sventure comuni, che creano una complicità affettiva che trova largo spazio soprattutto nella prima parte del dramma. A loro fanno da contraltare Menelao ed Elena, il cui aspetto splendente e prospero appare in netto contrasto con la prostrazione fisica e sociale che caratterizza i degradati protagonisti; i due si mostrano insensibili alla disperazione dei nipoti, più interessati l'uno al prestigio politico e

pp. 179-188, che sottolinea come l'apparizione *ex machina* di divinità imparentate coi personaggi contribuisca a creare un mondo 'claustrofobico' che acuisce i dolori irrisolti dei matricidi. Una lettura diversa del finale è proposta, invece, da Thury 1985, pp. 20-22, secondo cui l'intervento dei Dioscuri avrebbe la funzione di lenire le sofferenze di Oreste ed Elettra, di correggere il loro giudizio morale sulle azioni compiute e di avviare la loro reintegrazione nell'ordine sociale.

⁶² Barone 2004, pp. 394-395.

⁶³ La datazione è attestata dallo scolio M^eTABB¹ al v. 371 del dramma (I, pp. 137-138 Schwartz). Siamo a vent'anni dall'inizio della guerra del Peloponneso e nel pieno degli sconvolgimenti politici ad Atene, che aveva vissuto il colpo di Stato oligarchico del 411 e la successiva restaurazione di una precaria democrazia e, inoltre, viveva turbe politiche interne per la presenza dei demagoghi: per il contesto storico-culturale, vd. Willink 1986, pp. xxiii-xxv; West 1987, pp. 36-37; Di Benedetto 1992², pp. 205-207; Hall 1993.

⁶⁴ Rispetto ad altri “folli” portati sulla scena tragica (Aiace, Eracle), Oreste si distingue poiché la sua μανία non è una condizione temporanea di obnubilamento della ragione, ma è una condizione patologica presentata come permanente (dura ormai da sei giorni) e in continua alternanza con stati di quiete che riportano il protagonista al suo dolore; inoltre, la pazzia di Oreste non è descritta dall'esterno, come accadeva con Aiace o Eracle, ma è da Euripide rappresentata sulla scena, in un momento di alta intensità patetica con la sorella. Gli accessi del male, indotti dalle Erinni, non sono da intendere come una mera condizione psicologica, una visione immaginaria: le dee della vendetta mantengono anche qui la loro funzione punitiva, non riducendosi alla sola rappresentazione del senso di colpa di Oreste che, anzi, emerge in particolare nei momenti di coscienza. Dolore e follia sono i due aspetti complementari che definiscono la personalità di Oreste: una diversa interpretazione sminuirebbe l'importanza di una delle tematiche principali della tragedia, ossia l'imperscrutabilità della volontà divina. Ripetutamente, infatti, viene accusato Apollo di essere il vero colpevole della vicenda: è stato lui ad ordinare ad Oreste il matricidio, dunque è lui la causa dei suoi mali, avendolo poi abbandonato in balia della furia vendicatrice delle Erinni e dell'emarginazione della città, che si appresta a condannarlo a morte. Vd. in proposito Ciani 1974, pp. 94-100; Porter 1994, pp. 298-313; Assaël 1996; Medda 2001, pp. 5-35; Susanetti 2011, pp. 195-201.

al potere e l'altra alla ricchezza e alla reputazione⁶⁵. Menelao è un eroe codardo e vanaglorioso, incapace di prendere una posizione definita in base al suo valore piuttosto che alla convenienza; Elena è una donna bramosa di ricchezze, interessata unicamente alla sua bellezza e al suo tornaconto. A loro si aggiunge Tindaro, incapace di pietà verso gli assassini di sua figlia: nel suo agone retorico con Oreste egli fa leva sull'insensatezza di un'ininterrotta catena di violenze, cui può porre fine solo l'intervento della giustizia; egli non tiene conto del fatto che il nipote ha obbedito al comando di Apollo. L'indifferenza di Elena e Menelao e l'astio di Tindaro rendono facile il gioco all'assemblea di Argo riunita: aizzata da demagoghi e da personaggi infidi, la folla non esita a decretare la condanna a morte dei matricidi⁶⁶.

La condanna a morte dà avvio alla seconda parte della tragedia, caratterizzata anche da toni e movenze che rimandano al dramma d'intrigo e alla commedia⁶⁷. La *φιλία* dei tre giovani, che sembrano in un primo momento assumere connotati eroici decidendo di togliersi la vita tutti insieme, si dirige inaspettatamente verso una deriva violenta, che appare legata alla perversione dei valori morali e alla prevalenza dei legami tra *ἑταίροι* su quelli di *συγγένεια* di cui si parla nel passo tucidideo citato⁶⁸: Oreste, Elettra e Pilade – dal quale parte l'iniziativa – progettano un piano cruento col puro scopo di vendicarsi di Menelao per non essere intervenuto in loro favore. Essi decidono, quindi, di uccidere con l'inganno l'odiata Elena, già oggetto di insulti e maledizioni fin dall'inizio del dramma, per far soffrire lo zio. La distorsione dell'idea di giustizia è particolarmente evidente nelle parole di Pilade ai vv. 1132-1152, in cui egli giustifica preventivamente tale atto, da non ritenersi *δυσκλής* (v. 1133), poiché rivolto contro una donna non *σώφρων*, che in questo modo pagherà per le sue colpe (v. 1134) e la cui morte sarà ampiamente festeggiata (vv. 1137-1139)⁶⁹. Pertanto, una volta uccisa costei, Oreste perderà la terribile fama di *μητροφόντης* ("il

⁶⁵ Sui rapporti tra i personaggi, vd. West 1987, pp. 32-36; Di Benedetto 1992², pp. 311-313; Medda 2001, pp. 41-47; Wright 2008, pp. 52-60; Carpanelli 2016, pp. 172-189.

⁶⁶ Non si può non cogliere in questi tratti una polemica ben inquadrata nel suo contesto storico-politico da parte di Euripide, in una fase drammatica della storia di Atene, dominata da corruzione e mal governo: «Euripide mostra senza infingimenti l'inadeguatezza degli istituti basilari della vita sociale ad affrontare il problema etico posto dal matricidio» (Medda 2001, p. 38).

⁶⁷ Vd. Medda 2001, pp. 56-58, cui si rimanda anche per le testimonianze antiche e per i riferimenti bibliografici moderni sulla presenza di elementi comici nell'*Oreste*. Vd. anche Wright 2008, pp. 18-21; Carpanelli 2016, pp. 194-196; Jendza 2020, pp. 167-215.

⁶⁸ West 1987, p. 37; Porter 1994, pp. 327-334; Susanetti 2011, pp. 208-210. La necessità di questa deriva è messa in luce da Willink 1986, pp. xlviii-l; Medda 2001, pp. 49-56. Sullo stravolgimento dell'etica eroica tradizionale nell'*Oreste*, paragonato all'*Aiace* sofocleo, vd. anche De Poli 2013, pp. 61-62, che conclude sottolineando che «nella tragedia di Euripide le relazioni fondate sui legami di sangue risultano così svuotate di valore e acquistano maggiore importanza le relazioni fondate sull'elezione».

⁶⁹ Vd. West 1987, p. 262, per le topiche espressioni che indicano giubilo e rituali dei festeggiamenti.

matricida”, v. 1140) e acquisirà quella nobile di Ἐλένης τῆς πολυκτόνου φονεύς (“l’uccisore di Elena, l’assassina di molti”, v. 1142)⁷⁰. L’intenzione di uccidere Elena col pretesto di punirla per le sue colpe, quando invece prima si era detto che il vero scopo era far soffrire Menelao (ciò è ribadito brevemente ai vv. 1143-1147), sembra in qualche modo duplicare e ripetere quanto i matricidi avevano fatto nei confronti di Clitemestra, parimenti esempio di immoralità femminile. Vi è, tuttavia, una fondamentale differenza: l’assassinio della madre era stato ordinato da Apollo, mentre quello di Elena parte da un’idea tutta umana, quasi fosse un φαρμακός per la malattia di Oreste⁷¹. Mal celandola dietro la presunta difesa dei nobili valori arcaici – i vv. 1150-1152 fanno riferimento all’intento di guadagnarsi il κλέος⁷² – i tre ‘congiurati’ manifestano la loro deriva amorale: Euripide vuole così desintonizzare da loro il pubblico, finora palesemente spinto all’empatia nei loro confronti⁷³. La stessa distorsione del codice eroico è manifestata anche da Oreste ai vv. 1163-1174, in cui l’aperto desiderio di vendetta (vv. 1163-1166) si affianca al desiderio di dimostrarsi degno del padre per non infangarne il nome (vv. 1167-1174)⁷⁴. Solo successivamente subentra la speranza di salvezza con l’idea, avanzata da Elettra, di prendere in ostaggio Ermione, minacciando di uccidere anche lei, per ricattare Menelao affinché interceda in loro favore presso l’assemblea argiva.

Dopo aver invocato Agamennone e Zeus perché li assistano nella loro azione⁷⁵, i tre avviano dunque la messa in atto del piano⁷⁶. La sete di sangue che li anima è evidenziata dalle parole di Elettra ai vv. 1284-1285, con il colorito accostamento σφάγια φοινίσσειν, e ai vv. 1302-1310, in cui insieme al coro incita dall’esterno Oreste e Pilade a compiere l’atto con inaudita violenza, come rimarcato dal tricolon di verbi che apre la pericope (φονεύετε, καίνετε, θείνετε,

⁷⁰ Epiteti di questo genere sono tipici della poesia indo-europea e sono finalizzati a eternare la fama di un personaggio correlandola ad una specifica azione (West 2007, pp. 405-406). La raffigurazione di Elena come πολυκτόνος si aveva anche in Eur. *Hel.* 198 per bocca della protagonista stessa che, come fa qui Pilade, incolpava sé stessa per gli innumerevoli morti di Troia.

⁷¹ È questa l’interpretazione di Kosak 2004, pp. 148-150. Vd. anche Susanetti 2011, pp. 213-216, che parla di «triste parodia dei loro precedenti eschilei» da parte dei tre congiurati.

⁷² Vd. Medda 2001, pp. 55-56. Analoghe formulazioni in *Il.* 12.326-328, 15.502-523; *Soph. Ai.* 479-480; *Eur. El.* 1319-1321, *Cy.* 201-202. Vd. anche Willink 1986, p. 274; West 1987, p. 263.

⁷³ Willink 1986, pp. xlviii-l; West 1987, p. 37.

⁷⁴ Vd. *supra* n. 42. Sulla questione, vd. anche Longo 1975 e Mastronarde 2010, pp. 286-289, che vede in Oreste un giovane che fa riferimento ad un sistema di valori «exposed as being in a state of collapse».

⁷⁵ Susanetti 2011, p. 216, sottolinea lo straniamento prodotto da questa scena di distorta pietà religiosa.

⁷⁶ La messa in atto del piano, che coinvolge attivamente anche il coro, la cui costante presenza in scena non poteva essere elusa, rivela un’incoerenza, trascurabile in quanto evidentemente necessaria dal punto di vista drammaturgico, riguardo al personaggio di Oreste, che sembra esser di nuovo pienamente padrone di sé.

“ammazzate, uccidete, sgozzate”) e dall’insistenza sulle armi del delitto (δίπτυχα δίστομα φάσγανα, “le due spade a doppio taglio”)⁷⁷. Le urla provenienti dall’interno della casa accrescono l’alone di tragicità che avvolge questa scena e la successiva cattura di Ermione, caduta nella trappola⁷⁸. Questa parte finale, infatti, è tutta giocata sulla creazione nel pubblico di aspettative, che saranno poi puntualmente disattese, mediante processi dilatori finalizzati a suscitare suspense, come il rapimento di Ermione prima di vedere il cadavere di Elena, come ci si aspetterebbe dopo averla sentita gridare da dentro, o la singolare monodia dello schiavo frigio, che sul finale rivela di non aver visto nulla e che la donna è svanita improvvisamente⁷⁹. Nel suo racconto lo schiavo insiste sulla ferocia di Oreste e Pilade contro Elena ed Ermione: i due sono paragonati a dei λέοντες, “leoni” (v. 1401), a dei κάπροι ὀρέστεροι, “cinghiali montani” (v. 1459), a βάκχαι, “baccanti” (v. 1493), e il solo Pilade è definito φόνιος δράκων, “serpente mortale” (v. 1406); si tratta di similitudini eroiche con precedenti in Omero e nelle *Coefore* di Eschilo, il cui reimpiego in questo contesto assume i connotati di una degradazione, funzionale a sottolineare la bestiale brutalità dei due⁸⁰. Del resto, come rileva Sommerstein, la loro violenza nel dramma si dispiega solo contro Elena, Ermione e gli schiavi frigi, ossia contro donne ed eunuchi, un comportamento evidentemente antierico e spesso tipico dei tiranni in tragedia⁸¹.

L’ira di Oreste nei confronti di Menelao è ancora palpabile ai vv. 1531-1536, in cui, dopo essere uscito brandendo la spada contro lo schiavo fuggito, minaccia *in absentia* l’Atride. Il momento è propedeutico all’imminente arrivo di quest’ultimo, che compare in scena al v. 1554, definendo immediatamente Oreste e Pilade leoni, non uomini, per rimarcarne l’irrazionale brutalità, e non

⁷⁷ L’attribuzione di questi versi è dibattuta: per un riepilogo della questione, vd. Canavero 2004, che sottolinea come a prevalere sia comunque il punto di vista di Elettra, come suggerito dagli appellativi riferiti ad Elena, λιποπάτωρ e λιπόγαμος, la cui inusualità è riconducibile appunto alla prospettiva della fanciulla, privata forzatamente delle nozze (ἄγαμος, v. 205), dei figli (ἄτεκνος, v. 206) e del padre (ἄπάτωρ, v. 310), a cui Elena ha invece rinunciato di sua volontà. I toni sanguinari di Elettra la avvicinano alla madre Clitemestra, come ha sostenuto Synodinou 1988; si noti in particolare che Oreste le attribuisce una mente da uomo al v. 1204, proprio come la guardia a Clitemestra al v. 11 dell’*Agamennone* eschileo (vd. Synodinou 1988, pp. 316-318). Vd. anche Medda 2001, pp. 289-290, che sottolinea come anche la solidarietà del coro verso i tre nella prima parte del dramma sia divenuta ora una «sanguinaria solidarietà nella vendetta».

⁷⁸ L’enfasi sull’ansia di questa scena, a tratti risibile, è accresciuta mediante il richiamo a momenti e situazioni del mito già codificate nella tradizione letteraria e drammatica; in proposito, vd. Susanetti 2011, pp. 216-218.

⁷⁹ Affermando, tuttavia, di esser uscito dalla casa proprio nel momento decisivo, lo schiavo lascia un margine di incertezza su cosa sia realmente accaduto ad Elena, generando una tensione narrativa che culminerà nell’inaspettato finale; vd. Medda 2001, p. 308. Vd. anche Carpanelli 2016, pp. 197-198.

⁸⁰ Vd. Susanetti 2011, pp. 220-221.

⁸¹ Sommerstein 2012, pp. 345-346.

crede alla scomparsa miracolosa della moglie. Dal v. 1567 inizia dunque una concitata scena di violenza in cui Oreste minaccia Menelao di uccidere Ermione e di dar fuoco al palazzo se quest'ultimo non convincerà l'assemblea argiva a modificare la sentenza⁸². Ai vv. 1580-1590 il giovane conferma a Menelao di non esser riuscito ad ammazzare Elena, esprimendo ripetutamente tutto il suo rammarico; in risposta alle accuse di quest'ultimo, che nelle sue battute insiste con forza sulla criminalità delle sue azioni (vv. 1579, 1581, 1587, 1589), Oreste ribatte dicendo che non si stancherà mai di uccidere τὰς κακὰς: l'assassinio di Elena dunque sarebbe giustificato, alla pari di quello di Clitemestra, dall'infamia di queste donne, cosicché il giovane si pone quasi come esecutore materiale della proposta sconcertante di Ecuba in *Tr.* 1029-1032⁸³. Nonostante la negatività di queste figure femminili, evidente è ormai l'incondivisibilità delle posizioni di Oreste, che nel suo perseguire la giustizia privata, scavalcando la legge, doveva apparire anacronistico ed evidenziare lo iato tra le norme arcaiche, ormai inaccettabili, e quelle della πόλις d'età classica⁸⁴. D'altro canto, Menelao viene a configurarsi come l'emblema del politicante opportunista e di scarso spessore morale, una figura ben nota alla realtà contemporanea di Euripide. Significativi, a tal proposito, sono i vv. 1613-1615, che si inseriscono nel corso di un'*antilabé* tra i due: Menelao rievoca le tante sofferenze patite per recuperare Elena, cui si rivolge con un'allocuzione patetica che ne rimarca l'infelicità della sorte (ὦ τλῆμον Ἐλένη, "o infelice Elena..."); Oreste, oltre a rimpiangere ancora di non esser riuscito a ucciderla come avrebbe voluto, ribatte ponendo l'accento

⁸² La scena di Oreste che tiene in ostaggio Ermione minacciando di ucciderla ha il suo archetipo nella celebre scena del *Telefo* in cui Telefo minaccia di uccidere Oreste. Le parodie aristofanee di questa scena negli *Acarnesi* (Diceopoli che tiene in ostaggio una cesta di carboni: vv. 331-346) e nelle *Tesmofoiazuse* (il Parente che tiene in ostaggio quello che si rivelerà essere un otre di vino: vv. 689-764), tuttavia, gettano una luce diversa sulla ripresa di questo motivo drammatico nell'*Oreste*: in un esempio di «paracommedia», Euripide aggiunge alla sua precedente realizzazione della scena nel *Telefo* un elemento introdotto da Aristofane nelle *Tesmofoiazuse* (non ancora negli *Acarnesi*, dove la parodia appare più fedele al modello), ovvero la minaccia di appiccare il fuoco, in una scena che rimanda per di più al finale delle *Nuvole*, in cui Strepisade dà fuoco al Pensatoio. Al contrario, nell'*Oreste*, come anche nelle *Tesmofoiazuse*, l'innovazione rispetto all'archetipo ha ancora la funzione di creare nel pubblico aspettative che saranno poi disattese: riprendendo la parodia di una sua stessa scena, Euripide sembra quasi preannunciare il nulla di fatto in cui si risolverà l'apparente tragicità della situazione. In proposito, vd. Jendza 2020, pp. 199-212.

⁸³ Al termine della sua requisitoria contro Elena, ai vv. 1029-1032 delle *Troiane* Ecuba si rivolgeva a Menelao, spettatore silente del loro agone dialettico per oltre cento versi, avanzando la sconcertante richiesta di mettere a morte per legge le donne che tradiscono il marito: in questo modo, Euripide le alienava parzialmente le simpatie del pubblico, così da non impostare la tragedia sul principio di colpa e punizione, pur preservandone la credibilità come personaggio che soffre; vd. Di Benedetto, Cerbo 1998, p. 231.

⁸⁴ Vd. Carpanelli 2005, pp. 129-131, secondo cui la svolta di Oreste, Pilade ed Elettra, che agiscono ormai al di fuori di ogni etica politica, rappresenta un mondo in cui l'orrore della guerra si è sostituito all'ordine tradizionale.

sull'insensibilità dello zio, che ha combattuto e ora piange per una donna, ma non ha fatto e continua a non voler fare (vv. 1610-1612) lo stesso per lui che è un suo consanguineo⁸⁵. Elena, pertanto, si configura qui come l'oggetto su cui si riversano due diversi tipi di immoralità, entrambi interpretabili alla luce dello sconvolgimento dei valori etici che caratterizza un periodo politicamente turbolento quale era quello di fine V secolo⁸⁶.

Al termine di questa scena movimentata, quando ormai un finale tragico appare inevitabile, al v. 1625 compare *ex machina* Apollo, con Elena accanto a lui⁸⁷: il dio spiega che la donna non è morta, ma è stata salvata per volere di Zeus e si trova ora in cielo coi Dioscuri, dove sarà protettrice dei marinai; Apollo ne preannuncia così la divinizzazione. L'associazione di Elena coi Dioscuri trova riscontro in alcuni culti⁸⁸ ed era stata da Euripide sfruttata anche nel finale dell'*Elena*, ai vv. 1666-1669: tuttavia, in quest'ultimo contesto la divinizzazione finale dell'eroina si configurava come il meritato coronamento della sua riabilitazione, ponendovi il sigillo dell'approvazione divina; al contrario, nell'*Oreste* questo elemento risulta finalizzato precipuamente a mettere in luce la casualità e l'incomprensibilità del volere degli dèi, per cui al termine del dramma un personaggio senza alcun merito personale, anzi, con gravi colpe, ottiene una sorte gloriosa. L'operato divino non appare legato ad alcun tipo di criterio etico o ideale di giustizia retributiva: Medda parla di «teatro dell'assurdo *ante litteram*, con un finale volutamente non credibile che getta una luce ironica su tutto quanto precede»⁸⁹. Si tratta, più in particolare, di un'ironia amara atta in qualche modo

⁸⁵ Willink 1986, p. 348, paragona il passo a Eur. *Phoen.* 604-623 (su cui vd. Mastronarde 1994, p. 323). Un'interpretazione di questo tipo è avvalorata anche da una sostanziale variazione di Euripide rispetto alla versione tradizionale del mito seguita in questo dramma: Menelao è l'unico personaggio dell'*Oreste* solidale con Elena, a differenza di quanto accadeva nelle *Troiane* e nell'*Elena* prima del riconoscimento.

⁸⁶ Sommerstein 2012, pp. 354-355, sottolinea come la deriva amorale di Oreste sia pienamente conforme al comportamento di tutti gli altri personaggi maschili del dramma, da Menelao e Tindaro, passando per gli altri partecipanti all'assemblea, suggerendo dunque che il giovane si stia adattando alla mancanza di principi etici che sembra dominare nella società a cui appartiene.

⁸⁷ Lo evidenziano il deittico del v. 1636 e l'allocuzione di Menelao alla moglie al v. 1673; in proposito vd. Willink 1986, pp. 350-351; Medda 2001, p. 326.

⁸⁸ Cf. Pind. *Ol.* 3.1-2. Elena come divinità appare spesso legata ai Dioscuri, dal momento che questi rappresentano l'alternanza tra notte e giorno e sono quelli incaricati nel mito di andare a recuperare Elena dopo i suoi rapimenti (ad esempio, quando fu rapita da Teseo), che andrebbero così a simboleggiare il ripetersi costante del ciclo del Sole, in ultima analisi riflesso del rapporto tra vita e morte. Alcune analogie tra il mito dell'εἰδωλον di Elena e il mito indiano di Saranyū (*Rigveda* 10.17), una divina principessa del Sole, sembrerebbero infatti avallare l'ipotesi di un antichissimo culto, di matrice indoeuropea, di Elena come divinità stellare, di cui si sarebbero conservate, contaminate con altri culti legati ad Elena come dea della vegetazione (vd. Clader 1976, pp. 69-79), recondite reminiscenze nella tradizione greca; in proposito, vd. Clader 1976, pp. 48-62.

⁸⁹ Medda 2001, pp. 58-59.

a delegittimare la tradizionale religiosità. Ciò risulta massimamente evidente nei vv. 1639-1642, in cui il dio, invitando Menelao a prendersi un'altra moglie⁹⁰, spiega che il καλλίστευμα di Elena è stato strumentalizzato dagli dèi per alleggerire la terra del peso degli uomini⁹¹. Anche quest'ultima, assunta in cielo nonostante le sue pesanti responsabilità, a più riprese rimarcate nel dramma, non è stata che un «inconsapevole ingranaggio di un gioco divino più grande di lei»⁹². Inoltre, quando Apollo dà le sue disposizioni ad Oreste e Menelao per l'imminente futuro, non si pone il problema etico del matricidio da lui stesso ordinato: il finale ambiguo, paragonabile a quelle delle di poco successive *Baccanti*, completa così la rappresentazione da parte di Euripide di un mondo nel caos, «in cui dèi ed uomini non sono all'altezza del loro compito»⁹³.

L'intervento *ex machina* di Apollo, dunque, mette ordine in una vicenda che sembrava destinata a un esito tragico e violento. Nell'accettazione da parte dei personaggi del loro incomprensibile futuro, tuttavia, si manifesta tutta l'ambiguità della divinità: il finale, solo apparentemente lieto, non può far dimenticare il caos di violenza e di sofferenza che i protagonisti hanno vissuto per arrivarci e di cui lo stesso Apollo è ritenuto colpevole, nonché l'effettivo fallimento di ogni azione umana⁹⁴.

Conclusioni.

I personaggi analizzati testimoniano l'interesse di Euripide verso una categoria sociale, quella che Sommerstein ha definito come «problem kids», che trova largo spazio nella produzione tragica dell'ultimo quarto del V secolo⁹⁵. La

⁹⁰ Si tratta di un'invenzione non attestata in alcuna tradizione conosciuta, infatti Euripide non fa nomi (West 1987, p. 291).

⁹¹ Secondo il già citato *topos* di *Cyp. fr. 1* Bernabé, da Euripide accolto anche in *Hel.* 36-41 e *El.* 1282; vd. West 1987, p. 292; Medda 2001, p. 328.

⁹² Medda 2001, p. 60.

⁹³ Medda 2001, pp. 60-61. Vd. anche Carpanelli 2005, p. 130, che sottolinea come «l'incontro dei personaggi sulla scena diventa l'immagine di un mondo che apparentemente ha perso una propria ottica di riferimento».

⁹⁴ Susanetti 2011, pp. 192-193, sottolinea come tutte le divagazioni rispetto al *plot* tradizionale del mito si traducano in un nulla di fatto: Euripide apre così un solco profondo nella tradizione mitica a cui il *deus ex machina* riconduce forzosamente i personaggi nel finale; vd. anche p. 223. Vd. anche Wright 2006, che, leggendo l'*Oreste* come un *sequel* dell'*Elena* e un'ulteriore riflessione sulla problematicità della conoscenza sensibile, ritiene che il finale del dramma porti con sé delle incertezze legate anche all'impossibilità di raggiungere la verità sull'operato di dei e uomini, lasciando gli spettatori con un finale ironicamente insoddisfacente e privo di risposte. Sul rapporto tra uomini e dei nel dramma, vd. anche Bierl 1994, pp. 95-96, e Wright 2008, pp. 51-72.

⁹⁵ Vd. Sommerstein 2012, che mette in evidenza come il problema dell'educazione dei giovani in tempi caratterizzati da sconvolgimenti politici e culturali emerga anche in Sofocle (*Elettra*, *Filottete*); Sommerstein, tuttavia, limita la sua analisi dei «problem kids» ai giovani personaggi

scelta euripidea di portare in scena personaggi inclini all'ira e all'eccesso, come si è visto, si pone sulla stessa linea interpretativa di Tucide, presumibilmente in ragione dell'analoga temperie storica e socio-culturale: come quest'ultimo, partendo dall'evento storico delle sedizioni di Corcira aveva descritto la guerra come βίαιος διδάσκαλος, corruttrice dei valori civili e sociali, analogamente il tragediografo si serve di ben noti episodi mitici incentrati su lotte interne all'οἶκος e/o alla πόλις per evidenziare la degenerazione morale che contraddistingue il suo tempo.

Significativo è che nella sua operazione egli ponga al centro dell'indagine proprio personaggi giovani, certamente non protagonisti in prima persona della guerra: negli eccessi d'ira che caratterizzano Ermione, Oreste, Elettra, Pilade – ma, potremmo aggiungere, anche Ifigenia, che nell'*Ifigenia fra i Tauri* esprime a più riprese il suo odio verso Elena e Menelao anche con violente fantasie di vendetta avallate dal coro⁹⁶ – si può leggere l'intento del poeta di riflettere sugli effetti che la guerra produce non solo sui singoli (come il vile Menelao o gli inetti eroi di Troia che compaiono altrove nelle sue tragedie), ma sulla società nella sua globalità. Essi sono infatti rappresentanti di una generazione che la guerra ha privato di un'educazione ai valori condivisi, tanto quelli della società arcaica quanto quelli della società contemporanea: privi dell'ἀρετή e della τιμή come della σωφροσύνη, essi non trovano positivi modelli di riferimento né nei loro parenti – secondo l'aristocratico principio per cui il figlio nobile dovrebbe imitare le gesta dei genitori – né tanto meno nelle moderne istituzioni democratiche, in mano ai demagoghi e ai vili come l'assemblea che condanna i matricidi nell'*Oreste*.

La riflessione di Euripide sulla questione, peraltro, evidenzia un'evoluzione nel segno della progressiva sfiducia: se nell'*Andromaca* vi è ancora lo scontro tra una vecchia generazione di personaggi virtuosi ed un'altra di giovani viziosi,

di sesso maschile, laddove analoghe osservazioni – seppur talora diversamente declinate in ragione del differente ruolo sociale – possono essere estese anche a personaggi femminili. La questione dell'educazione dei giovani, inoltre, torna nello stesso periodo anche in alcune commedie di Aristofane (*Banchettanti*, *Nuvole*, *Cicogne*), seppur in maniera più strettamente legata alla rivoluzione culturale portata dalla sofistica e dalla filosofia socratica, che emerge come una delle cause delle tensioni sociali che dalla sfera domestica si riverberano poi in quella cittadina. Sintomatica è la frequenza con cui ricorre il motivo del conflitto generazionale sia nel commediografo che nei due tragediografi, che a più riprese mettono in scena conflitti tra genitori e figli; vd. in proposito Strauss 1993; Imperio 2013.

⁹⁶ Cf. vv. 354-360, dove la fanciulla, lamentando la propria sorte, esprime il rimpianto che mai siano giunti in terra taurica i due sposi, il che le avrebbe consentito di prendersi la sua vendetta per Aulide immolandoli ad Artemide, com'è uso lì con gli stranieri. Sulla sua stessa lunghezza d'onda si pone il coro ai vv. 439-446, esprimendo il sanguinario desiderio che la Tindaride giunga in Tauride e possa così essere immolata da Ifigenia stessa per ripagare lo spargimento di sangue da lei causato.

con Menelao a fungere da simbolico spartiacque, nell'*Elettra* e nell'*Oreste* sembra esser venuta meno ogni speranza di arginare il divampare della violenza, che sconvolge gli equilibri di un mondo sempre più in preda al caos. Sintomatica è l'evoluzione nell'utilizzo dell'artificio del *deus ex machina*, che accomuna i finali di tutte queste tragedie e segna lo iato tra mondo divino e mondo umano: nell'*Andromaca* l'intervento finale di Teti prelude ad un improbabile lieto fine che, tuttavia, lascia inalterate le caratterizzazioni morali dei personaggi, limitandosi ad evidenziare la vanità dell'agire umano di fronte all'imperscrutabile volere divino; nell'*Elettra* i toni si fanno più cupi, poiché l'intervento dei Dioscuri rivela la vanità del matricidio, ultimo anello di un'insensata catena di dolore, abbandonando poi i due matricidi alla solitudine di una sofferenza tutt'altro che lenita; nell'*Oreste*, infine, l'apparente letizia del finale portata da Apollo, unitamente ai toni delle scene immediatamente precedenti, sembra celare la tragicomica constatazione dell'impotenza degli uomini.

Nei circa due decenni che separano l'*Andromaca* dall'*Oreste*, Euripide sembra dunque perdere progressivamente l'idealistica fiducia di un tempo, giungendo a guardare alla realtà contemporanea e alle nuove generazioni e a chiedersi con sarcastica rassegnazione: «why should any society expect the young to respect ethical principles, when the old do not?»⁹⁷

Bibliografia.

- Albini, Faggi, Bevegni 1983 = U. Albini, V. Faggi, C. Bevegni, *Euripide. Ecuba. Elettra*, Milano 1983.
- Allan 2000 = W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford 2000.
- Andújar 2016 = R. Andújar, "Uncles *ex machina*: familial epiphany in Euripides' *Electra*", *Ramus* 45.2, 2016, pp. 165-191.
- Arnott 1981 = W. G. Arnott, "Double the vision: a Reading of Euripides' *Electra*", *Greece & Rome* 28.2, 1981, pp. 179-182.
- Assaël 1996 = J. Assaël, "ΣΥΝΕΣΙΣ dans *Oreste* d'Euripide", *L'Antiquité classique* 65, 1996, pp. 53-69.
- Avezzi 2003 = G. Avezzi, *Il mito sulla scena: la tragedia ad Atene*, Venezia 2003.
- Barlow 1971 = S. A. Barlow, *The imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*, London, Colchester, Beccles 1971.
- Barone 1997 = C. Barone, *Euripide. Andromaca*, Milano 1997.
- Barone 2004 = C. Barone, "Reciprocità della violenza nel mito di Elettra", *Lexis* 22, 2004, pp. 383-395.

⁹⁷ Sommerstein 2012, p. 355.

- Basta Donzelli 1985 = G. Basta Donzelli, "La colpa di Elena: Gorgia ed Euripide a confronto", in L. Montoneri, F. Romano (eds.), *Gorgia e la sofistica. Atti del convegno internazionale (Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983)*, Siculorum Gymnasium 38, 1985, pp. 389-409.
- Basta Donzelli 1991 = G. Basta Donzelli, "Sulla distribuzione delle battute nell'*Elettra* di Euripide", *Bollettino dei Classici* 12, 1991, pp. 5-35.
- Bierl 1994 = A. Bierl, "Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation", in J. Solomon (ed.), *Apollo. Origins and Influences*, Tucson, London 1994, pp. 81-96 e 149-159.
- Boulter 1966 = P. N. Boulter Patricia, "*Sophia* and *Sophrósyne* in Euripides' *Andromache*", *Phoenix* 20.1, 1966, pp. 51-58.
- Canavero 2004 = D. Canavero, "Rinunciare al padre e alle nozze: la scelta di Elena, il destino di *Elettra* (Eur. Or. 1302-1310)", *Acme* 57.3, 2004, pp. 251-256.
- Carpanelli 2005 = F. Carpanelli, *Euripide. L'evoluzione del dramma e i nuovi orizzonti istituzionali di Atene*, Torino 2005.
- Carpanelli 2016 = F. Carpanelli, "L'*Oreste* paradigma della produzione euripidea", *Annali online di Ferrara. Lettere* 11.2, 2016, pp. 169-208.
- Castellaneta 2013 = S. Castellaneta, *Il seno svelato ad misericordiam. Egesi e fortuna di un'immagine omerica*, Bari 2013.
- Centanni 2011 = M. Centanni, "Andromaca di Euripide: contesto storico della composizione, struttura drammaturgica e analisi dei personaggi", *AION (filologia)* 33, 2011, pp. 39-57.
- Ciani 1974 = M. G. Ciani, "Lessico e funzione della follia nella tragedia greca", *Bollettino dell'Istituto di filologia greca. Università di Padova* 1, 1974, pp. 70-110.
- Clader 1976 = L. L. Clader Linda Lee, *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Lugduni Batavorum 1976.
- Collard, Cropp, Gibert 2004 = C. Collard, M. J. Cropp, J. Gibert (eds.), *Euripides. Selected fragmentary plays*, II, Warminster 2004.
- Collard, Cropp, Lee 1995 = C. Collard, M. J. Cropp, K. H. Lee (eds.), *Euripides. Selected fragmentary plays*, I, Warminster 1995.
- Conacher 1967 = D. J. Conacher, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.
- Cropp 1988 = M. J. Cropp (ed.), *Euripides. Electra*, Warminster 1988.
- Cusumano 2018 = N. Cusumano, "I molteplici casi della sorte': disastri della guerra e della natura in Tucidide", *ὄρυγος – Ricerche di Storia Antica* n.s. 10, 2018, pp. 251-335.
- De Poli 2013 = M. De Poli, "Aiace e Oreste, figli davanti alla morte", in D. Susanetti, N. Distilo (eds.), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, Roma 2013, pp. 50-63.

- Di Benedetto 1992² = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1992².
- Di Benedetto, Cerbo 1998 = V. Di Benedetto, E. Cerbo (eds.), *Euripide. Troiane*, Milano 1998.
- Di Giuseppe 2009 = L. Di Giuseppe, "L'episodio di Egeo nella *Medea* e il *pattern* del "salvatore di passaggio" nelle tragedie di Euripide", in M. Di Marco, E. Tagliaferro (eds.), *Σημείον Φιλίας. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma 2009, pp. 91-117.
- Di Giuseppe 2018 = L. Di Giuseppe, "Paura, paranoia e panico nell'*Andromaca* di Euripide", in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: la paura. Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi (Padova 24-25 maggio 2018)*, Padova 2018, pp. 71-86.
- Dover 1983 = K. J. Dover., *La morale popolare greca all'epoca di Platone e Aristotele*, trad. it. di L. Rossetti, Brescia 1983 (ed. orig. *Greek popular morality in the time of Plato and Aristotle*, Oxford 1974).
- Edmunds 1975 = L. Edmunds, "Thucydides' Ethics as Reflected in the Description of Stasis (3.82-83)", *Harvard Studies in Classical Philology* 79, 1975, pp. 73-92.
- Fabrizi 1995 = S. Fabrizio (ed.), *Euripide. Supplici, Elettra*, Milano 1995.
- Fantasia 2008 = U. Fantasia, "Corcira, 427-425 a.C.: anatomia di una 'stasis'", in C. Bearzot, F. Landucci (eds.), *'Partiti' e fazioni nell'esperienza politica greca*, Milano 2008, pp. 167-201.
- Finley, Ferrari, Daverio Rocchi 1985 = M. I. Finley, F. Ferrari, G. Daverio Rocchi (eds.), *Tucidide. La Guerra del Peloponneso*, Milano 1985.
- Fraenkel 1950 = E. Fraenkel (ed.), *Aeschylus. Agamemnon*, 3 voll., Oxford 1950.
- Gastaldi 2014 = S. Gastaldi (ed.), *Aristotele. Retorica*, Roma 2014.
- Giuseppetti 2020 = M. Giuseppetti, "Wink or Twitch? Euripides' *Autolycus* (fr. 282) and the Ideologies of Fragmentation", in A. Lamari, F. Montanari, A. Novokhatko (eds.), *Fragmentation in Ancient Greek Drama*, Berlin, Boston 2020, pp. 275-298.
- Graziosi, Haubold 2010 = B. Graziosi, J. Haubold (eds.), *Homerus. Iliad, Book VI*, Cambridge 2010.
- Hall 1993 = E. Hall, "Political and Cosmic Turbulence in Euripides' *Orestes*", in A. H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis: Papers from the Greek Drama Conference, Nottingham, 18-20 July 1990*, Bari 1993, pp. 263-285.
- Harder 1985 = A. M. Harder, *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Leiden 1985.
- Heubeck, West, Privitera 1986² = A. Heubeck, S. West, G. A. Privitera (eds.), *Omero. Odissea, I: Libri I-IV*, Milano 1986².
- Hogan 1980 = J. T. Hogan, "The *ἀξίωσις* of Words at Thucydides 3.82.4", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 21.2, 1980, pp. 139-149.
- Imperio 2013 = O. Imperio, "Il conflitto generazionale nei *Banchettanti*

- di Aristofane”, in D. Susanetti, N. Distilo (eds.), *Letteratura e conflitti generazionali. Dall'antichità classica a oggi*, Roma 2013, pp. 75-95.
- Intrieri 2002 = M. Intrieri, βίαιος διδάσκαλος. *Guerra e stasis a Corcira fra storia e storiografia*, Soveria Mannelli 2002.
- Jendza 2020 = C. Jendza, *Paracomedy: Appropriations of Comedy in Greek Tragedy*, Oxford 2020.
- Jouan, Van Looy 2000 = F. Jouan, H. Van Looy (eds.), *Euripide. Tragédies*, VIII.2, Paris 2000.
- Kirk 1985 = G. S. Kirk, *The Iliad: a Commentary*, I: *Books 1-4*, Cambridge 1985.
- Kosak 2004 = J. C. Kosak, *Heroic measures: Hippocratic medicine in the making of Euripidean tragedy*, Leiden, Boston 2004.
- Kyriakou 1997 = P. Kyriakou, “All in the Family: Present and Past in Euripides’ *Andromache*”, *Mnemosyne* 50.1, 1997, pp. 7-26.
- Lloyd 1984 = M. Lloyd, “The Helen Scene in Euripides’ *Troades*”, *The Classical Quarterly* 34.2, 1984, pp. 303-313.
- Lloyd 1986 = M. Lloyd, “Realism and Character in Euripides’ *Electra*”, *Phoenix* 40.1, 2008, pp. 1-19.
- Lloyd 2005² = M. Lloyd (ed.), *Euripides. Andromache*, Warminster 2005².
- Longo 1975 = O. Longo, “Proposte di lettura per l’*Oreste* di Euripide”, *Maia* 27, 1975, pp. 265-287.
- Longo 1991 = O. Longo, “I figli e i padri. Forme di riproduzione e controllo sociale in Grecia antica”, in E. Avezzù, O. Longo (eds.), *KOINON AIMA. Antropologia e lessico della parentela greca*, Bari 1991, pp. 77-109.
- Loroux 1986 = N. Loroux, “Thucydide et la sedition dans les mots”, *The Classical Quarterly* 23, 1986, pp. 95-134.
- Loroux 1987 = N. Loroux, “Oikeios polemos: la guerra nella famiglia”, *Studi storici* 28.1, 1987, pp. 5-35.
- Mastronarde 1994 = D. J. Mastronarde (ed.), *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994.
- Mastronarde 2010 = D. J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic technique and Social Context*, Cambridge 2010.
- Mazzocchini 2002 = P. Mazzocchini, “Πόλεμος βίαιος διδάσκαλος: modelli etici e tradizione letteraria in Thuc. III 82-83”, *Eikasmos* 13, 2002, pp. 105-119.
- Medda 2001 = E. Medda (ed.), *Euripide. Oreste*, Milano 2001.
- Medda 2007 = E. Medda, “La casa di Elettra. Strategie degli spazi e costruzione del personaggio nelle due *Elettre*”, *Dioniso* n.s. 6, 2007, pp. 44-67.
- Medda 2017 = E. Medda (ed.), *Eschilo. Agamennone*, 3 voll., Roma 2017.
- Mirto 1980 = M. S. Mirto, “Il sacrificio tra metafora e *mechanema* nell’«Elettra» di Euripide”, *Civiltà classica e cristiana* 1.3, 1980, pp. 299-329.
- Mirto 2012 = M. S. Mirto, “La figura di Teti e la crisi del *gamos* eroico

- nell'*Andromaca* di Euripide”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 69, 2012, pp. 45-69.
- Montanari, Dorati 1996 = F. Montanari, M. Dorati (eds.), *Aristotele. Retorica*, Milano 1996.
- Mureddu 2013 = P. Mureddu, “Misoginia o mimesi? Ricerca e rappresentazione dell’elemento femminile nel dramma euripideo”, *Rationes Rerum* 2, 2013, pp. 115-134.
- Musso 1974 = O. Musso (ed.), *Euripide. Cresfonte*, Milano 1974.
- Papadimitropoulos 2006 = L. Papadimitropoulos, “Marriage and Strife in Euripides’ *Andromache*”, *Greek, Roman and Byzantine studies* 46.2, 2006, pp. 147-158.
- Papadimitropoulos 2008 = L. Papadimitropoulos, “Causality and Innovation in Euripides’ *Electra*”, *Rheinisches Museum für Philologie* 151, 2008, pp. 113-126.
- Philippo 1995 = S. Philippo, “Family Ties: Significant Patronymics in Euripides’ *Andromache*”, *The Classical Quarterly* 45.2, 1995, pp. 355-371.
- Piovan 2017 = D. Piovan, “The Unexpected Consequences of War. Thucydides on the Relationship between War, Civil War and the Degradation of Language”, *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* 19 (37), 2017, pp. 181-197.
- Porter 1994 = J. R. Porter, *Studies in Euripides’ Orestes*, Leiden 1994.
- Roisman, Luschnig 2011 = H. M. Roisman, A. E. C. Luschnig, *Euripides’ Electra: A commentary*, Oklahoma 2011.
- Segal 1986 = C. Segal, *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca, London 1986.
- Sommerstein 2012 = A. H. Sommerstein, “Problem Kids: Young Males and Society from *Electra* to *Bacchae*”, in A. Markantonatos, B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage: Tragedy and Comedy in Late Fifth-century Athens*, Berlin 2012, pp. 343-357.
- Stevens 1971 = P. T. Stevens (ed.), *Euripides. Andromache*, Oxford 1971.
- Storey 1989 = I. C. Storey, “Domestic Disharmony in Euripides’ *Andromache*”, *Greece & Rome* 36.1, 1989, pp. 16-27.
- Strauss 1993 = B. S. Strauss, *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*, London 1993.
- Susanetti 2011 = D. Susanetti, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma 2011.
- Swift 2010 = L. A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010.
- Synodinou 1988 = K. Synodinou, “*Electra* in the *Orestes* of Euripides. A case of contradictions”, *Metis* 3.1-2, 1988, pp. 305-320.
- Teskey 1985 = G. Teskey, “The logic of pollution in Euripides’ *Electra*”, *Cahiers*

- des études anciennes (Critic)* 48.2, 1985, pp. 3-11.
- Thury 1985 = E. M. Thury, "Euripides' *Electra*: an analysis through character development", *Rheinisches Museum für Philologie* 128, 1985, pp. 5-22.
- Van Emde-Boas 2017 = E. Van Emde-Boas, *Language and Character in Euripides' Electra*, Oxford 2017.
- Vickers 1973 = B. Vickers, *Towards Greek Tragedy*, London 1973.
- West 1987 = M. L. West (ed.), *Euripides. Orestes*, Warminster 1987.
- West 2007 = M. L. West, *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford 2007.
- Whitehorne 1978 = J. E. G. Whitehorne, "The ending of Euripides' *Electra*", *Revue belge de philologie et d'histoire* 56.1, 1978, pp. 5-14.
- Willink 1986 = C. W. Willink (ed.), *Euripides. Orestes*, Oxford 1986.
- Wright 2006 = M. Wright, "Orestes, a Euripidean Sequel", *The Classical Quarterly* 56.1, 2006, pp. 33-47.
- Wright 2008 = M. Wright, *Euripides: Orestes*, London, New Delhi, New York, Sydney 2008.

L'ira delle donne e l'ira del Parente: un caso di *paratragodia* nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane

Camilla Tbaldo

Università degli Studi di Padova – Scuola Galileiana

ABSTRACT: The wrath of the women towards Euripides in the Aristophanic play *Thesmophoriazousae* constitutes itself as an element of cohesion inside the exclusive feminine group participating in the Demetriad rite and therefore permeates many aspects of the play, firstly the verbal one. It is in fact precisely by verbally professing the common hate towards the tragedian loathed by the women that the Relative tries to insinuate himself inside the feminine comity, thus violating the sacred rite of the word, that implies *παρρησία* and frankness between the initiated. With his *ρήσις* in fact he attacks the fundamental values of the celebration, reversing the role of the woman as a figure devoted to the defence of the *οἶκος* and as a guarantee of the generation of worth citizens. By analyzing some of the terms connected to the concept of wrath (*ὄξυθυμείσθαι, ἐπιζεῖν τὴν χολήν, μισῶ*), used by the Relative in his *ρήσις*, and comparing them to their utilization in other sources throughout the 6th and 5th century BC, this work will try to demonstrate the implications that these terms entail in the presentation that the Relative gives of himself inside a ritual that does not admit inclusion and, again, a dynamic of a verbal parody posed by Aristophanes towards Euripides.

1. Introduzione.

Le *Tesmofoiazuse*, rappresentate nel 411 alle Dionisie cittadine¹, costituiscono, sin dalla struttura della trama², uno degli esempi più riusciti di *paratragodia*³ all'interno della produzione aristofanea. La vicenda, enucleata attorno all'ira delle donne nei confronti del tragediografo, si sviluppa secondo motivi e moduli tipici della tragedia⁴, conducendo continuamente lo spettatore a spostare la propria attenzione dalla rappresentazione di primo grado alla rappresentazione di secondo grado, da una fruizione della commedia a una sosta ragionata sulla tragedia e sui rapporti che intercorrono tra le due forme teatrali⁵. In questa analisi meticolosa incentrata sulla drammaturgia euripidea, ogni elemento dell'*inventio* tragica viene sottoposto al capovolgimento del modulo comico, a partire dal ruolo dei personaggi⁶. Sotto la lente critica di Aristofane si trova anzitutto il ruolo del protagonista, consacrato da Euripide al tipo de-

¹ Per una panoramica sulle posizioni della critica che hanno condotto, quanto alla cronologia, a preferire la proposta di Wilamowitz, orientata al 411, alla tesi precedente di Rhodes, che posticipava la rappresentazione al 410, vd. Prato 2001, pp. XI-XVII, e Austin-Olson 2004, pp. XXXIII-XLIV. Per una trattazione esaustiva del problema relativo al festival che avrebbe offerto l'occasione di rappresentazione della commedia, in particolare in rapporto all'indecisione della critica tra le Lenee e le Dionisie cittadine, si veda Sommerstein 1977, pp. 122-126. Poco convincente l'attribuzione, da parte di Prato, di un «contenuto domestico» alla commedia, come congettura che farebbe propendere per le Lenee, così come l'asserzione di una modesta popolarità di Euripide fuori dalla *polis*, se si considerano le rappresentazioni di *Elena e Andromeda* nel 410 alle Dionisie cittadine e, ancora, del *Palamede* l'anno precedente sempre all'interno dello stesso festival.

² «Nelle *Donne alle Tesmoforie* sono proprio in primo piano le particolarità estetiche, tecniche e strutturali della tragedia moderna, rappresentata da Euripide e da Agatone [...] La trama della commedia è una grandiosa parodia della tragedia a intrigo di Euripide: fonte di ispirazione come negli *Acarsi* è il *Telefo* del 438 a.C., a cui è improntata la struttura di base della commedia, e le tragedie *Elena e Andromeda*» (Zimmermann 2010, pp. 119-120).

³ Quanto alla definizione di *paratragodia*, mi attengo a quella proposta da Mastromarco 2008, p. 177: «una forma letteraria che consiste nella ripresa e nel contestuale stravolgimento a fini comici di un modello tragico da parte di un testo comico»; rimando, tuttavia, anche allo studio di Rau 1967, che rimane tappa imprescindibile per qualsiasi lavoro su questo tema. Per un tentativo di analisi della fruizione della *paratragodia* da parte del pubblico ateniese di V secolo, vd. anche Mastromarco 2006, pp. 172-183.

⁴ «Euripide è posto al centro di una situazione tipicamente euripidea, visto che tra le drammaturgie da lui preferite rientra indubbiamente quella della tragedia a lieto fine, che da una situazione profondamente negativa approda alla salvezza grazie alla *mechané* astuta» (Paduano 1982, p. 104).

⁵ «Il postulato comico secondo cui Euripide avrebbe parlato male delle donne mette infatti in evidenza un punto limite, in cui l'arte di Euripide e quella di Aristofane si incontrano inevitabilmente: la comune tendenza a infrangere i confini tra finzione e realtà, nel contesto di una concezione del teatro radicale, e per molti aspetti moderna» (Saetta-Cottone 2005, p. 134).

⁶ «Rispetto alle più tarde *Rane* del 406, che, con il confronto diretto tra Eschilo e Euripide, sono occasione di analisi reciproche più puntualmente e specificamente tecniche, le *Tesmofoiazuse* affrontano problemi più generali di estetica della tragedia, ponendo al centro il personaggio [...] proprio il personaggio tragico è dunque il movente della finzione comica di Aristofane e l'oggetto principale delle sue riflessioni metateatrali» (Beltrametti 2001, p. 99-100).

gli eroi straccioni, *πτωχοί*⁷, e ravvisabile con i medesimi caratteri anche nelle *Tesmofoiazuse*, nella figura polisemica del Parente. Dopo il rifiuto di Agatone, invitato per primo a difendere Euripide in nome di una comune appartenenza all'*ars*, il Parente deve vestire i panni dell'eroe tragico, con la loro costitutiva componente eversiva⁸. Egli, indossate le vesti femminili, accetta di introdursi nel rito tesmoforio, di esclusiva partecipazione femminile⁹, al fine di perorare la causa del tragediografo. Tramite il suo agire, connotato da una simulazione nei fatti e nelle parole, egli ricade però nell'impiego fallimentare di quegli stessi strumenti, *mechanema*, *technema* e *sophismata*, che avevano costituito i paradigmi dell'agire tragico e che ne avevano decretato l'inefficacia¹⁰.

La scarsa riuscita della *καινότης* estetica del teatro euripideo si riscontra, in particolare, nella rappresentazione che il Parente fa di sé stesso tramite la sua simulata adesione all'ira femminile. Tale sentimento, infatti, viene condiviso in modo compatto e omogeneo dalla categoria delle donne, costituendone quasi la ragione profonda dell'appartenenza¹¹. L'ira si situa cioè come elemento coe-

⁷ La critica di Aristofane nei confronti del realismo euripideo, in particolare in relazione allo svilimento della figura del protagonista e alla riduzione degli eroi del mito ad eroi straccioni, sarà ravvisabile anche nelle successive *Rane* (Del Corno 1985): *πρῶτον μὲν τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι ἀμπισχῶν, ἰν' ἔλθιν οἱ τοῖς ἀνθρώποις φαίνοντ' εἶναι* (v. 1063, «Anzitutto hai vestito i re di stracci perché facessero pietà alla gente); ma qui essa è presente in una forma estremizzata al punto da ridurre le ambizioni dell'eroe, controfigura comica di Telefo, al solo e modesto desiderio di un ricongiungimento familiare.

⁸ Quanto alla componente eversiva ravvisata da Aristofane nei personaggi euripidei, cf. *Ar. Ra.* 1077-1088 (Del Corno 1985): **AI.** *ποιῶν δὲ κακῶν οὐκ αἰτιὸς ἔστ'; | οὐ προαγωγὸς κατέδειξ' οὗτος, | καὶ τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς, | καὶ μινυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς, | καὶ φασκούσας οὐ ζῆν τὸ ζῆν; | κἄτ' ἐκ τούτων ἢ πόλις ἡμῶν | ὑπογραμματέων ἀνεμestώθη | καὶ βωμολόχων δημοπιθήκων | ἔξαπατώντων τὸν δῆμον αἰεῖ, | λαμπάδα δ' οὐδεις οἶός τε φέρειν | ὑπ' ἀγυμνασίας ἔτι νυνί, «ESCHILO C'è qualche male che non è colpa sua? | Non è stato lui a mettere in mostra ruffiane, | e donne che partoriscono nei templi | e si accoppiano con i fratelli | e sostengono che la vita non è vita? | E così con questi esempi la nostra città | si è riempita di piccoli funzionari | e di ciarlatani scimmie del popolo, | che lo ingannano di continuo; | ma di portare la fiaccola nessuno è più capace | adesso, perché non è allenato».*

⁹ La festa delle Tesmoforie, secondo la tradizione erodotea, fu trasportata sul suolo greco dalle Danaidi. Essa si costituiva come un momento rituale esclusivamente femminile; l'unico uomo cui era concesso l'ingresso all'interno della celebrazione era lo *σφαγεύς*. Egli era ammesso poiché deteneva compiti rituali: doveva sgozzare le vittime e farne a pezzi le carni durante il sacrificio. L'esclusività del rito restringeva anche la partecipazione femminile, limitandola alle cittadine a pieno diritto e, dunque, *γαμηταί* ("sposate") ed *εὐγενεῖς* ("di buona discendenza familiare"); cf. anche *Ar. Th.* 330, 541.

¹⁰ Il riferimento è qui alla competizione aristofanea, nelle *Rane*, tra Eschilo ed Euripide e alla vittoria di Eschilo e della sua tradizione tragica di fronte alle sottigliezze e agli stratagemmi (*mechanema*, *technema* e *sophismata* appunto) propri dell'intrigo euripideo.

¹¹ Si noti, infatti, come già in apertura dei festeggiamenti tesmofori la Donna Araldo ponga come motivo cardine della discussione all'interno della festa proprio il caso di Euripide e ciò che il tragediografo avrà meritato per il suo *κακὰ λέγειν*: *καὶ χρηματίζειν πρῶτα περὶ Εὐριπίδου, / ὅ τι χρῆ παθεῖν ἐκείνον: ἀδικεῖν γὰρ δοκεῖ | ἡμῖν ἀπάσαις* (vv. 376-379, «E in primo luogo si decida sul conto di Euripide, e sulla pena che dovrà subire: da tutte noi si conviene che è colpevole»).

sivo all'interno dell'esclusivo gruppo femminile partecipe del rito demetriaco, permeando molteplici aspetti della commedia, primo fra tutti quello relativo alla comunicazione verbale. Il Parente, professando a parole un comune odio verso il tragediografo, cerca di insinuarsi nel consesso femminile, violando il rito religioso e, soprattutto, il rito sacro della parola, che prevede *παρρησία* e franchezza tra le iniziate. Con questo tentativo di simulazione e con il suo smascheramento finale, egli dimostra che ciò che Euripide mette comunemente in scena nel suo teatro e che egli ha replicato a sua volta nel teatro del *thesmophorion* cela al fondo una matrice comica¹² e suscita nei suoi esiti una reazione di riso più consona all'ambiente della commedia che alla tragedia¹³. L'ipotesi che cercherò di sostanziare è che la dimensione del confronto e della rivalità drammatica con il modello euripideo sia allestita da Aristofane con le armi del tragico con l'intento di dimostrare la loro inefficacia. All'interno della sua *ῥῆσις*, infatti, il Parente ricorre a due stratagemmi euripidei, per garantirsi l'accettazione da parte del gruppo femminile: quello del travestimento¹⁴, esemplato sul *Telefo*, e, successivamente, quello della simulazione dell'ira. Tuttavia, la parzialità e la provvisorietà di tale integrazione finiscono per mostrare il fallimento dello stratagemma tragico e affidano la risoluzione a una trovata comica decretando così la supremazia della commedia e del poeta comico sul "nuovo" teatro tragico e sul suo principale esponente¹⁵.

¹² Agatone, infatti, all'interno del dramma afferma che l'abito deve essere adeguato al proprio proposito (v. 148 ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ, «Io indosso l'abito conforme al pensiero») e che, dunque, il buon poeta per comporre un dramma femminile ben riuscito deve, a sua volta, abbigliarsi come una donna; ma se il travestimento di Agatone è efficace e riuscito, quello del Parente, al contrario, mostra tutta la sua precarietà e si tradisce immediatamente, destando il sospetto e, successivamente, l'ira delle donne. Del resto, già le parole di Euripide, pronunciate subito dopo il travestimento del suo difensore, si devono ritenere, in qualche modo, spia di una *physis* alterata soltanto nell'esteriorità (vv. 266-267): ἀνήρ μὲν ἡμῖν οὐτοσί καὶ δὴ γυνὴ | τὸ γ' εἶδος: ἦν λαλήσ δ', ὅπως τῷ φθέγματι | γυναικειῖς εὖ καὶ πιθανῶς, «Ecco qua: il nostro uomo a vederlo è una donna – a vederlo. Ma attento quando parli: imita per bene la voce da donna, così ti credono».

¹³ Si vedano a tal proposito, dapprima, tutti i tentativi di fuggire alla carcerazione da parte del Parente e poi le trovate di Euripide per ottenere la liberazione del suo difensore, che rimodulano in chiave comica alcune scene tragiche (a partire dal *Telefo*, fino ad *Elena e Andromaca*) e che, alla fine, fallite una dopo l'altra, cedono il passo a una trovata comica, ossia il ricorso a una prostituta che possa distrarre lo sciocco arciere scita, consentendo la liberazione del Parente.

¹⁴ La pretestuosità del ricorso al travestimento e la sua inefficacia si misurano immediatamente se raffrontati al caso di un travestimento da maschera comica ben riuscito, ossia quello delle *Donne all'assemblea*, dove il mutamento d'identità se, in prima battuta, aveva lo scopo meramente esteriore di ingannare gli uomini (come qui di ingannare le donne), alla fine diventava una sorta di "seconda natura" per le donne, che vi aderivano tanto nei fatti quanto nelle parole. Si veda a tal proposito l'analisi di Orfanos 2001, p. 180.

¹⁵ «Le forme proprie del genere del rivale diventano l'oggetto principale di una polemica riflessiva, la cui posta in gioco può essere ritrovata nella conquista di un primato nel campo dell'arte teatrale, che ingloba i generi senza misconoscerli» (Saetta-Cottone 2001, p. 144).

2. L'ira delle donne e la parodia delle eroine euripidee.

Nel valutare il rapporto tra drammaturgia tragica e comica all'interno delle *Tesmofoiazuse* si considererà, anzitutto, l'ira¹⁶ delle donne. Mettendo in relazione l'ira delle donne al motivo comico del κακὰ λέγειν¹⁷, si cercherà di dimostrare come in questo movente si nasconda il debutto effettivo del tema che permea l'intera commedia, ossia la critica al teatro euripideo¹⁸. La connessione tra questa passione femminile e il motivo del diletto euripideo è difficilmente negabile, dal momento che nella commedia di tale ira si fa oggetto proprio il tragediografo¹⁹. Infatti, se si marginalizza questo aspetto²⁰, risulta difficile comprendere la

¹⁶ Quanto ad una definizione di riferimento della passione dell'ira, ci si atterrà a quella proposta in Arist. *Rh.*1378a 31: "Ἔστω δὴ ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης] διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγωρεῖν μὴ προσήκοντος. «Definiamo dunque l'ira come il desiderio, accompagnato da dolore (ὄρεξις μετὰ λύπης), di una vendetta appariscente a causa di una mancanza di riguardo (ὀλιγωρίαν), appariscente, relativa alla propria persona o a uno dei nostri, non essendo meritato tale disprezzo». Le componenti fondamentali di tale definizione operano compiutamente all'interno del caso che si considera.

¹⁷ Tale accusa appare, sin dall'inizio del dramma, quando Euripide esterna al Parente la sua preoccupazione nei confronti del processo che le donne hanno intentato contro di lui e ne adduce questa a causa (vv. 181-182): μέλλουσί μ'αἰ γυναῖκες ἀπολεῖν τήμερον | τοῖς Θεσμοφορίοις, ὅτι κακῶς αὐτὰς λέγω, «Le donne mi condanneranno a morte oggi alle Tesmoforie, perché dico male di loro».

¹⁸ Rilevante, a tal proposito, l'analisi che si propone in Saetta-Cottone 2005 pp. 133-134, laddove, anzitutto, si evidenzia come la formula del «κακὰ λέγειν» con cui le donne stigmatizzano il linguaggio euripideo non possa essere considerata neutra, come avrebbe voluto, ad esempio, W. Rösler, ma debba essere messa in relazione a quella forma di linguaggio tipica della drammaturgia aristofanea che è l'ingiuria e, inoltre, laddove si rileva proprio nell'utilizzo di tale espressione uno dei momenti principali dell'agire critico di Aristofane sul teatro del rivale. «L'invenzione di un Euripide che parla male delle donne coincide dunque con una interpretazione in chiave comica dell'arte del poeta e ha lo scopo principale di delineare un personaggio ridicolo perché contraddittorio e artisticamente ambiguo: nello stesso momento in cui crede di mettere in scena tragedie, sembra suggerire Aristofane nelle *Tesmofoiazuse*, Euripide crea le commedie più ingiuriose e offensive nei riguardi delle donne che mai poeta comico abbia osato immaginare».

¹⁹ Il testo suffraga diffusamente questo punto: si veda, ad esempio, la scena di apertura che si esaurisce in un tentativo operato da Euripide di porre rimedio all'ira o, ancora, il primo ingresso delle donne, tutto proteso a dare pieno sfogo a questa passione.

²⁰ È quanto proposto, ad esempio, da Paduano 1982, il quale sostiene che il tema della misoginia sia affrontato senza storicizzazione e si presenti solo come un motivo occasionale dal momento che, diversamente dagli altri dibattiti aristofanei, il problema della valutazione della femminilità non sembra qui discusso dall'estremo di posizioni di inconciliabile conflittualità e, inoltre, la controversia non sembra di merito. Un ulteriore spiazzamento storico della tematica misogina riguarda, secondo Paduano, la sua scarsa pertinenza rispetto alle tragedie euripidee qui chiamate in causa dove si riserva al personaggio femminile un'adesione simpatetica autentica e senza riserve: Medea con la sua *rhexis* femminista (vv. 214-266) e la sua capacità di condannare il suo atto dal punto di vista morale, la sorte infelice di Andromeda accarezzata da Euripide fino al sorgere della sua passione salvatrice, Elena per la quale viene scelta non la vulgata ma la versione stesicorea che fa dell'infedele per eccellenza la protagonista di un amore eroico disposto ad affrontare la prova della morte. «Insomma Euripide, all'accusa di non aver mai scritto una Penelope, poteva

centralità della deliberazione sulla punizione del tragediografo all'interno della celebrazione tesmoforia. La scelta della pena da comminare ad Euripide rappresenta l'argomento iniziale di discussione nell'assemblea e diviene un pretesto quasi necessario alla riunione del consesso. Già Prato si esprimeva, del resto, nei confronti di questa commedia, definendola come «tutta costruita sulla parodia della presunta misoginia di Euripide»²¹: egli evidenziava così sia la centralità di questo tema nella commedia, sia la pretestuosità di un'accusa cui nessuna delle tragedie superstiti sembrava offrire riscontro²². Se la misoginia di Euripide non appare significativamente suffragata dal contenuto delle sue tragedie, cosa spinge il coro delle donne a questa collera nei confronti del tragediografo e cosa rappresenta questa passione all'interno del rituale femminile?

Per poter rispondere, si valuterà anzitutto la rappresentazione che il consesso femminile propone di sé, fin dalla sua prima apparizione all'interno del rito tesmoforio, analizzando il primo intervento femminile che si registra sulla scena:

εὐφημία ἴστω, εὐφημία ἴστω. εὐχεσθε τοῖν Θεσμοφόροιν καὶ τῷ Πλούτῳ καὶ τῇ Καλλιγενείᾳ καὶ τῇ Κουροτρόφῳ καὶ τῷ Ἑρμῇ καὶ <ταῖς> Χάρισιν ἐκκλησίαν τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ ἄριστα ποῆσαι, πολυωφελῶς μὲν <τῇ> πόλει τῇ Ἀθηναίων, τυχηρῶς δ' ἡμῖν αὐταῖς καὶ τὴν δρῶσαν τὴν <τ'> ἀγορεύουσιν τὰ βέλτιστα περὶ τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων καὶ τὸν τῶν γυναικῶν, ταύτην νικᾶν. ταῦτ' εὐχεσθε, καὶ ὑμῖν αὐταῖς τάγαθά. ἢ παιῶν ἢ παιῶν, ἢ παιῶν. χαίρωμεν.²³

Si faccia silenzio, si faccia silenzio! Invocate le dee Tesmofore e Pluto e Calligenia e la Nutrice ed Ermes e le Grazie: che quest'assemblea e l'adunanza di oggi abbiano luogo nel modo migliore e più giusto, che portino molti vantaggi alla città di Atene, e buona fortuna a tutte noi. E abbia vittoria colei che agirà e parlerà meglio per il popolo degli Ateniesi e per quello delle donne. Questa sia

rispondere di aver fatto per l'astratta "causa delle donne" molto di più». Tutte le argomentazioni, estremamente pertinenti, riescono, tuttavia, non a dimostrare una marginalità del tema, come vorrebbe Paduano, bensì a enfatizzare la necessità di intravedervi, proprio in regione della sua centralità, la spia di una critica profonda al realismo euripideo: il bersaglio rimane, cioè, Euripide, con le sue tragedie e le sue eroine.

²¹ Prato 1955, p. 53.

²² Pensare a un Euripide misogino e ad un Aristofane partigiano delle donne sembra una prospettiva poco solida; se le eroine tragiche come Medea soffrono e si dolgono per la loro vita coniugale perché sono state abbandonate o tradite, mentre le eroine comiche possono lamentarsi di non disporre di un numero sufficiente di amanti e seduttori, ciò sembra facilmente riconducibile al tipico "device of inverting reality", che è stilema che appartiene costitutivamente alla commedia aristofanea e non indizio che rivela, quanto al poeta comico, una visione intrinsecamente differente del femminile. Per approfondire vd. Finnegan 1995.

²³ Ar. *Th.* 295-311.

la vostra preghiera, e che a voi venga ogni bene. Peana, Peana, Peana – felicità per noi tutte.²⁴

Se si considera l'accusa più volte rivolta al tragediografo, quella cioè di aver “parlato male” o, come sarebbe qui forse più corretto, “parlato a sproposito”, non sembra casuale che le prime parole pronunciate dal gruppo delle donne, tramite la figura della Donna Araldo, siano legate anch'esse alla dimensione, questa volta corretta, del parlare. Del resto, il significato etimologico di εὐφημέω ha come valenza primaria quella di “parlare bene, correttamente, a proposito” ed è, invece, solo secondaria la sua evoluzione nella nozione di silenzio. Inoltre, essa allude a un silenzio concepito soltanto in quanto derivante dalla necessità di evitare parole sbagliate durante il rito. Questo comportamento, all'interno della festa tesmoforia, è richiesto tramite la formula sacra posta in apertura, e, assieme ad esso, come evidenza poco oltre la Donna Araldo, è anche ribadita la necessità che il rito “si svolga nel modo migliore e più giusto”²⁵. Nel rito, proprio come nel teatro, vi sono, infatti, codici e regole che devono rimanere intatti: come le donne per poter accedere alle Tesmoforie devono rispettare quei requisiti che le rendono adatte al ruolo che si chiede loro di ricoprire²⁶, così anche le eroine del teatro non possono perdere la loro identità in un corpo e una sessualità debordanti, come invece è accaduto alle eroine euripidee²⁷.

Il momento della festa, con le sue prerogative di correttezza e con il suo codice di comportamenti consentiti, noto a tutti i partecipanti e da tutti condiviso, sembra costituirsi come una sorta di specchio del teatro, delle sue norme e delle sue derive²⁸. Nel teatro del *thesmophorion*, infatti, le donne rivestono la duplice

²⁴ Quanto alla traduzione, ci si attiene a quella di Del Corno in Prato 2001.

²⁵ Ar. *Th.* 300-302 ἐκκλησίαν τήνδε καὶ σύνοδον τὴν νῦν κάλλιστα καὶ ἄριστα ποιῆσαι, «quest'assemblea e l'adunanza di oggi abbiano luogo nel modo migliore e più giusto».

²⁶ Mi riferisco alla richiesta di portare a termine una sorta di riconferma del ruolo generativo e tutelare che viene rivolta alla figura femminile all'interno di queste feste agrarie.

²⁷ Il rimando è qui, soprattutto, alla figura di Fedra, come ben si sottolinea in Beltrametti 2001, p. 101: «Mentre richiama l'attenzione sul personaggio e sul suo ruolo chiave nello spettacolo tragico, Aristofane fa coincidere il personaggio di Fedra, la sua trasgressività e la sua potenzialità sconcertante, con il corpo e le sue ragioni non sottomesse alla ragione del buon vivere, non disciplinate per la norma della convivenza politica».

²⁸ Si veda, a tal proposito, la relazione che Hansen 1976 pp. 184-85 istituisce tra rito e fertilità e teatro e abilità poetica, raffrontando l'insuccesso nelle imprese di Euripide e Agatone con l'infertilità delle donne che hanno perduto il loro ruolo di madri e mogli: «The humor of *Thesmophoriazousae* is literary and sexual, often both at once. The dichotomy largely disappears during performance, but one should ask whether the play ultimately has two subjects or one: can the supposed failure of Agathon and Euripides as tragic poets, and the various perversions of sexual roles, be seen as aspects of the same phenomenon? C. H. Whithman has stated that the comedy is here seen as “virile” while tragedy is “at best a hermaphroditic affair”. Agathon's sexuality is linked closely with the quality of his literary output (vv. 148-152); Euripides plays a woman not once but twice. The play, which centers in a women's fertility festival, is really a study of infertility or sterility, poetic as well as sexual, of barren wombs and barren minds, of the failure both to create and

funzione di consenso femminile partecipe del rito e di eroine comiche che agiscono sulla scena, presiedendo un tribunale che si incarica perfino di giudicare della capacità estetica di uno dei massimi esponenti dell'*ars* drammatica. E se in questo tribunale Euripide viene biasimato da tutta l'assemblea per aver parlato male, vi dovrà essere anche chi si accaparrerà la vittoria, chi, cioè, si sarà pronunciato a beneficio del popolo ateniese e del popolo delle donne e avrà saputo parlare meglio, dispiegando tutte le capacità espressive che l'appartenenza al gruppo e il contesto della festa richiedono. Questo richiamo, ad anello, del parlare bene-parlare male, così come la dimensione del successo concepita come esito della dimostrazione di una buona capacità di dire le cose giuste, replica, nella finzione del rito tesmoforio, l'occasione del festival teatrale. Durante il festival, infatti, mettendo in scena le proprie opere, si sviluppa un confronto poetico incentrato sulle capacità del dire e, in esso, il dire a proposito, il rimanere nel limite del proprio genere, determina la vittoria o la sconfitta e segna il discrimine tra il poetare che pertiene alla commedia e quello che, invece, caratterizza la tragedia. Se Euripide ha parlato a sproposito, allora deve essere punito, anzitutto, tramite la parodia delle sue stesse eroine. L'ira diventa, dunque, il pretesto per richiamare alla memoria tutte le tipizzazioni delle eroine tragiche, che Euripide aveva sviluppato, e mostrarne le derive comiche, proponendo una sorta di antologia dei personaggi del suo teatro: le donne adultere, le incestuose, le viziose, le menzognere, le seduttrici si susseguono sulla scena, una dopo l'altra. Si viene, in tal modo, a riproporre sul palco del *thesmophorion* tutta quella compagine umana che nel teatro euripideo aveva determinato il declassamento del mito allo squallore della realtà, con l'esito comico di assistere a un femminile che accetta spontaneamente di autorappresentarsi a sua volta in queste stesse vesti degenerate²⁹. Che sotto la lente di Aristofane sia qui l'eccesso di adesione accordato da Euripide alla *mimesis*, in particolare per quanto concerne i suoi personaggi, si coglie, infatti, anche dalla paradossale rivendicazione delle donne nei confronti delle loro stesse malefatte, accompagnata dalla decisione di mettere sotto processo l'uomo che ha osato svergognarle in pubblica piazza:

βαρέως φέρω τάλαινα πολὺν ἤδη χρόνον
 προπηλακίζομένας ὁρῶς ἡμᾶς ὑπὸ
 Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας
 καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά.

procreate».

²⁹ Rimando, di nuovo, a Saetta-Cottone 2005, pp. 137-38: «Se Euripide si serve del linguaggio di Aristofane (egli "ingiuria" le donne) e se Aristofane, in modo analogo, emula il teatro euripideo (come mostrano perfettamente le *Tesmoforiazuse*), niente di strano che i personaggi del primo abbiano deciso di abbandonare le sue tragedie per cercare riparo in un luogo certamente più consono alle loro aspirazioni».

τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῆ τῶν κακῶν;
 ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυ
 εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγωδοὶ καὶ χοροί,
 τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεραστίας καλῶν,
 τὰς οἰνοπότιδας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,
 τὰς οὐδὲν ὑγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν,
 ὥστ' εὐθὺς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων
 ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς σκοποῦνται τ' εὐθέως
 μὴ μοιχὸς ἔνδον ἢ τις ἀποκεκρυμμένος,
 δρᾶσαι δ' ἔθ' ἡμῖν οὐδὲν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ
 ἔξεστι: τοιαῦθ' οὗτος ἐδίδαξεν κακὰ
 τοὺς ἀνδρας ἡμῶν

Da troppo tempo soffro, misera me, vedendo che siamo coperte di fango da Euripide, quel figlio di Erbivendola. Quante e quali offese ci tocca sentire! C'è una porcheria che lui non ci butti addosso? C'è una volta che non ci abbia calunniato? Basta che ci siano gli spettatori, gli attori e il coro: **adultere ci chiama e maniache di sesso e ubriacone e traditrici e parolaie e nulla di buono e sciagura grande per gli uomini**. E loro, non appena tornano da teatro, ci guardano con sospetto, e corrono a vedere se in casa sia nascosto un amante. Prima si potevano fare tante cose, che ora ci sono vietate – perché ha insegnato ai nostri uomini ogni malizia.

Come si nota immediatamente, singolare è l'esplicitazione dell'accusa: Euripide non è processato per aver identificato la collettività delle donne con il prototipo moralmente negativo di Fedra, anziché con quello edificante di Penelope, bensì per aver reso tramite la rappresentazione sulla scena tale evidenza manifesta, causando nei mariti moti di gelosia e sospetto³⁰. La rappresentazione si sta muovendo ancora una volta su una riflessione radicale sul teatro, dove il *thesmophorion* non costituisce soltanto il momento di una definizione dei ruoli e delle prerogative dei due sessi. La festa nella commedia è il luogo in cui ridefinire le aree del comico e del tragico e il pericolo che una loro sovrapposizione può rappresentare. È questa la ragione profonda dell'ira: Euripide e la sua arte devono essere processati, ma come esponenti del comico o come esponenti del tragico? Le donne, con la loro *paratragodia*, rispondono chiaramente al quesito, facendo il verso a quell'Euripide impiccione, al tragediografo «cresciuto in

³⁰ «Although the women in *Th.* complain about Euripides' hostile treatment of them in his tragedies, therefore, they also acknowledge that he tells the truth; and the fact that they do so in a nominally exclusively female settings, where they have no reason to misrepresent the situation, tacitly affirms for the external, primarily male audience in the Theatre that the suspicions the tragic poet has allegedly stirred up about the behavior of their wives, daughters, and sisters are justified» (Austin-Olson 2004, p. liii).

mezzo all'insalata» e ancora troppo legato a quel mondo di donne da mercato³¹. Il loro giudizio complessivo viene, però, consegnato compiutamente allo spettatore soltanto al momento dell'epilogo della commedia: Euripide si sottrarrà alla condanna e placherà l'ira delle donne solamente a patto di smettere di parlare male di loro e di denunciare le loro malefatte, altrimenti la pace non avrà luogo. A partire da questa dimensione di compromesso, resa necessaria anche dalla subalternità degli eroi maschili della commedia rispetto ad un femminile regista del dramma, si evince chiaramente la posizione sostenuta dal consesso femminile: il tragediografo potrà essere risparmiato soltanto se accetterà di spogliarsi della veste della commedia e di impugnare come strumenti della sua *ars* quelli propri della tragedia.

3. Il travestimento del Parente: una critica dell'intreccio euripideo.

La risposta del Parente è di segno opposto rispetto a quella delle donne: stando alle sue parole, Euripide è un poeta tragico e, come tale, deve essere difeso. Prima di considerare la *rhexis* del Parente, ci si soffermerà sulle modalità con cui egli si introduce al consesso femminile, cercando di violarne, tramite il travestimento, l'esclusività di genere. L'ipotesi che qui si vuole sostenere è che l'insuccesso in cui si risolve l'espedito euripideo del travestimento, così come il fallimento di tutti i tentativi rocamboleschi agiti dal Parente per sfuggire alla cattura, esemplati su scene tratte da drammi euripidei³², costituiscano l'indizio di uno spostamento della lente critica di Aristofane su un altro aspetto della drammaturgia euripidea, ossia la trama. «Accanto ad un trattamento problematico delle antiche storie, l'universo poetico euripideo manifesta, d'altro canto, la tendenza ad una forte accentuazione delle valenze patetiche, sentimentali e psicologiche delle vicende rappresentate, inserendo così ulteriori elementi di

³¹ Il riferimento è qui alle parole della seconda donna che interviene in assemblea (vv. 455-458): ἄγρια γὰρ ἡμᾶς ὦ γυναῖκες δρᾷ κακά, | ἄτ' ἐν ἀγρίοισι τοῖς λαχάνοις αὐτὸς τραφεῖς. | ἀλλ' εἰς ἀγορὰν ἄπειμι: δεῖ γὰρ ἀνδράσιν | πλέξαι στεφάνους συνθηματιαίους εἰκοσιν. «Ci fa piangere, o donne, lacrime salate – logico, è cresciuto in mezzo all'insalata! Ma adesso vado al mercato: mi hanno ordinato venti corone, e ho da intrecciarle per i miei clienti».

³² «Per liberare il proprio Parente scoperto e catturato dalle donne, Euripide ricorre agli artifici della sua arte, tentando di ripetere, all'interno dell'azione comica, parole e situazioni già sperimentate nei suoi drammi in rapporto ad eroi o eroine che dovevano essere tratti in salvo. La scena aristofanea dispiega così, in successione, una rivisitazione parodica del *Palamede*, dell'*Elena* e dell'*Andromeda* di Euripide. Ma si tratta di performances immancabilmente fallimentari poiché gli interlocutori comici resistono all'incongrua riattivazione della finzione tragica: quando, nella ripresa dell'*Elena*, Euripide e il Parente ridefiniscono lo spazio scenico come "terra d'Egitto", scorgendo in esso la "tomba" di Proteo, una delle donne riconferma, stizzita, le coordinate spaziali fissate dall'intreccio comico: la scena rappresenta il santuario di Demetra e di Persefone, con la presenza di un altare e non di una tomba» (Susanetti 2003, p. 373).

torsione e di trasformazione del patrimonio tradito»³³ e di questa deriva del teatro euripideo, che manipola il mito e lo priva della sua grandiosità, Aristofane sembra deciso a fare il verso, mettendo Euripide alla berlina insieme alle sue tragedie. La modernità del teatro euripideo, con i suoi espedienti che si susseguono uno dopo l'altro, ampliando il raggio di estensione della trama e complicandone lo svolgimento – sembra dire Aristofane – si addicono di più alla commedia, con le sue trovate fantasiose, le sue imprese consumate nell'utopia e i suoi filosofi sospesi per aria³⁴, che al registro alto e solenne della tragedia. Euripide, infatti, ha fatto “dimagrire” la tragedia, avvicinando alla scena del mito le cose familiari e quotidiane. Inoltre, egli ha fatto corrispondere a tale rivoluzione contenutistica anche uno sconvolgimento strutturale, l'invenzione cioè di una trama che rispecchiasse l'inverosimiglianza delle trovate comiche e la loro tendenza a riverberare, senza continuità, l'una sull'altra con un crescendo di implausibilità, orientato alla genesi immediata del riso. Così accade anche per l'espedito del travestimento che, come negli *Arcarnesi*, avviene secondo la riproposizione di artifici già messi in atto dal *Telefo* euripideo³⁵ e viene riletta da Aristofane attraverso una *detorsio in comicum* che ne denuncia la profonda inconsistenza e mancanza di consequenzialità della trama³⁶.

Il legame tra il ricorso al travestimento e la riflessione sull'*ars* drammatica viene istituito per la prima volta da Agatone, quando afferma che, per comporre

³³ Susanetti 2003, p. 203.

³⁴ A proposito delle caratteristiche innovative delle trovate comiche si veda Jay-Robert 2009 (p. 11, «N'utilisant plus les grands mythes ou les grandes figures littéraires que pour les parodier, Aristophane se propose, en effet quant à lui, de faire réfléchir ses concitoyens sur les problèmes collectifs à travers des inventions carnavalesques aptes à bouleverser l'ordre existant pour mettre en place un monde nouveau, où la réalité est à la fois mise en question et repensée en fonction d'une dynamique proprement dionysiaque»).

³⁵ Una critica al *Telefo* è presente anche nelle *Rane*, come nota Paduano 1967, p. 331, dove «la polemica contro il *Telefo* [...] si allarga a polemica contro ciò che il *Telefo*, anche non nominato espressamente, rappresenta secondo Aristofane nel teatro euripideo: accanto all'accusa di immoralità che si concreta soprattutto in quella di aver rappresentato le donne adultere, le Federe e le Stenebee, quella di aver presentato gli eroi mendichi e enciosi è la colpa più grossa e soprattutto più circostanziata che venga attribuita al poeta dal punto di vista ideologico-contenutistico. L'accusa, anche nella sua formulazione generica, come dicevo, riguarda direttamente il *Telefo* che negli *Acarnesi* era stato scelto come elemento più rappresentativo della grottesca rassegna di pitocchi regali euripidea».

³⁶ Similmente accade negli *Acarnesi*, come rileva Austin-Olson 2004, p. lvii: «Dikaiopolis chooses to play Telephos because he thinks of the tragic hero as a master of rhetoric (esp. *Ach.* 428-429); but the parody in which he engages (and which significantly distorts the order of events in the original) also mocks Euripides' tragedy and yet another example of the playwright's ludicrous fondness for heroes reduced to exile, poverty, and distress, and for having their stories turn on extraordinary moments of high emotion (reduced to bathos when the “child” Dikaiopolis takes hostage turns out to be a charcoal-basket, charcoal-burning being an important industry in Acharnai)».

un dramma femminile³⁷ e creare cose belle, è necessario abbigliarsi adeguatamente al proposito, vestendo cioè i panni di una donna:

ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα γνώμη φορῶ.
 χρηρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα
 ἅ δεῖ ποιεῖν πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν.
 αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποιῆ τις δράματα,
 μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.³⁸

Io indosso l'abito conforme al pensiero. Come sono i drammi che il poeta vuole creare, così devono essere i suoi modi. Ecco: se uno compone un dramma femminile, occorre che il corpo abbia modi da donna.

Se negli *Acarnesi* è Euripide a consegnare gli stracci a Diceopoli affermando di trasferirgli, con essi, anche la capacità di “escogitare espedienti sottili con mente acuta”, e, dunque, trasformandolo, di fatto, nell'eroe straccione ma loquace, tipico delle sue tragedie; nelle *Tesmofoiazuse*, invece, nonostante la paternità comune della trovata, gli abiti del travestimento vengono procurati da Agatone e, pertanto, non sono più quelli dell'eroe pezzente, come avveniva nella tragedia, bensì quelli che pertengono alla sfera del femminile³⁹. Mentre, però, Agatone, nel suo travestimento, aderisce perfettamente al ruolo femminile⁴⁰, come suggerisce tanto il ricorrere iniziale della scelta euripidea proprio a lui⁴¹, quanto la sua stessa rivendicazione di indossare un abito conforme alla

³⁷ Agatone compone drammi femminili ed è in grado di abbigliarsi adeguatamente, al contrario, Euripide, pur rappresentando nelle sue tragedie figure femminili e, pur ponendole a personaggio principale dei suoi drammi, non ha saputo indossare le vesti richieste dall'argomento e, dunque, ha fallito nella sua messa in scena. L'intervento di Agatone conduce lo spettatore a chiedersi quali panni il tragediografo abbia indossato e che effetto abbiano sortito nella riuscita e nell'allestimento dei suoi drammi.

³⁸ *Ar. Th.* 148-152.

³⁹ Questo aspetto è fondamentale: qui, diversamente che nel caso delle donne, che vogliono, con la loro sfrontatezza e la loro rivendicazione di un comportamento deviante, fare la parodia delle eroine tragiche, portando l'attenzione sullo svilimento euripideo del ruolo del personaggio, ci si sta muovendo in un'altra direzione, ossia quella che sposta il *focus*, tramite l'incapacità del Parente di aderire al suo travestimento, sull'inverosimiglianza degli intrecci euripidei e sulla loro incapacità di aderire ai meccanismi e alle regole del reale.

⁴⁰ Si veda, a tal proposito, lo scambio di battute tra Euripide e il Parente nel momento in cui Agatone viene avvistato e scambiato immediatamente dal Parente per una donna (95-98): EY. Ἀγάθων ἐξέρχεται. | KH. καὶ ποῖός ἐστιν; EY. οὗτος οὐκ κκεκλούμενος. | KH. ἀλλ' ἢ τυφλὸς μὲν εἰμ', ἐγὼ γὰρ οὐχ ὄρω | ἄνδρ' οὐδέεν' ἐνθάδ' ὄντα, Κυρήνην δ' ὄρω, “**EURIPIDE** Esce Agatone. | **PARENTE** E qual è? **EURIPIDE** Quello che viene avanti sul carrello | **PARENTE** Ma sono orbo, allora? Io non vedo nessun uomo qui – vedo la Cirene.

⁴¹ *Ar. Th.* 190-192 ἔπειτα πολιὸς εἰμι καὶ πῶγων' ἔχω, | σὺ δ' εὐπρόσωπος λευκὸς ἐξυρμημένος | γυναικόφωνος ἀπαλὸς εὐπρεπὴς ἰδεῖν. «Poι, io ho i capelli grigi e la barba: tu invece sei grazioso, hai la pelle bianca, ti radi per bene, parli con voce di donna, sei morbido – una gioia per gli occhi!».

natura della propria opera, di contro il Parente si rivela incapace di adeguarsi al travestimento e viene scoperto dalle donne, che subito vi rilevano i tratti di una fisicità intrinsecamente virile⁴². Se, come si è detto, la trovata del travestimento reduplica la situazione tragica del *Telefo*⁴³ e, a sua volta, costituisce anche una ripresa della *paratragodia* che ne era stata fatta dallo stesso Aristofane negli *Acarnesi*⁴⁴, qui il suo impiego e il richiamo alla dimensione della *pièce* tragica⁴⁵ non sembrano tanto funzionali allo sviluppo drammatico della commedia, quanto, invece, orientati a proporre l'ennesima riflessione del teatro sul teatro.

La capacità inedita nel tessere astuzie⁴⁶, riconosciuta dal Parente ad Euripide all'inizio della commedia, qui viene parodiata, tramite la messa in scena, con tratti comici, di quella struttura contorta, articolata e sottile, connotata da punte apicali di *pathos* e di emozione, che caratterizzava la trama del dramma euripideo. Il travestimento del Parente e il suo discorso di difesa nei riguardi del tragediografo vengono riletti in chiave comica: Mnesiloco non si abbiglia da mendico, come Telefo, ma da donna, non parla davanti a guerrieri nemici e armati, ma davanti a un gruppo di donne, che si sente legittimato a decidere della

⁴² Ar. *Th.* 639-641 ΚΛ. ὡς καὶ στιβαρά τις φαίνεται καὶ καρτερά: | ΓΥ. καὶ νῆ Δία τιτθούς γ' ὥσπερ ἡμεῖς οὐκ ἔχει. | ΚΗ. στερίφη γάρ εἰμι κοῦκ ἐκύησα πώποτε, «CLISTENE Ma guarda, che pezzo di donna, che muscoli! | DONNA A Per Zeus, non ha le tette come noi. | PARENTE Perché sono sterile e non sono mai stata incinta».

⁴³ «Aristofane piglia due volte di mira una fra le tragedie celeberrime di Euripide, il *Telefo*, dove il protagonista, re di Misia e alleato dei Troiani, ma di origine greca, si insinuava nel campo dei Greci per fare la pace, visto che solo la lancia di Achille che l'aveva ferito era in grado di guarirlo; e qui, travestito da mendico, teneva un discorso che metteva in luce la sostanziale incolpevolezza del loro avversario, che è il parlante stesso sotto false spoglie» (Paduano 1983, p. 125). Si veda, quanto alla ripresa del *Telefo*, l'analisi di Miller 1948, in particolare p. 180: «Lines 466-519, however, containing Mnesilochus' defense of Euripides, correspond to the μακρὰ ῥήσις of Telephus, as well as to the defense of Dicaeopolis in the *Acarnians* – 496-556. The dramatic function of the three speeches – il riferimento è agli interventi delle due donne in assemblea e a quello del Parente – in the plot and action of the three plays is the same. In each a disguised person pleads for his life before a hostile audience, which has just been attacking him. Mnesilochus, it is true, because of the economy of the plot of the *Thesmophoriazuse*, pleads not for his own life but for that of Euripides, whom he represents and for whom he is soon to risk his life».

⁴⁴ «Negli *Acarnesi* Aristofane si richiama a due motivi della tragedia euripidea: il costume da mendicante e il rapimento dell'ostaggio, sul quale ritornerà ancora una volta nelle *Donne alle Tesmoforie* del 411 a.C. [...] La parodia qui – cioè negli *Acarnesi* – non ha solo motivazioni comiche, ma porta avanti l'azione: infatti prendere in ostaggio il cesto di carboni rende possibile le successive riflessioni di Diceopoli» (Zimmermann 2010, p. 118).

⁴⁵ Quanto al travestimento nelle *Tesmoforiazuse*, vd. Paduano 2008, p. 24: «Il travestimento del cittadino che mai cessa di essere tale, in nessun momento e agli occhi di nessuno, è dunque una vernice superficiale che esplica la sua maggior funzione all'esterno della trama, nella polemica contro Euripide, mentre all'interno di essa ha una funzione solo esornativa, e per di più comicamente valida solo nell'atto di fallire».

⁴⁶ Ar. *Th.* 94 ΚΗ. τὸ πρᾶγμα κομψὸν καὶ σφόδρ' ἐκ τοῦ σοῦ τρόπου: | τοῦ γὰρ τεχνάζειν ἡμέτερος ὁ πυραμοῦς, «PARENTE È una bella astuzia, proprio alla tua maniera. Se c'è da inventare trucchi, la torta è nostra».

sua sorte e a porlo in catene, una volta scoperta la sua identità. Analogamente il tentativo di difesa di Euripide si risolve nel suo contrario: se egli cerca, infatti, con le sue parole di riportarne in auge la figura di poeta tragico, con il suo agire finisce per tradire l'escamotage euripideo, innescando una serie di tentativi rocamboleschi destinati a fallire uno dopo l'altro.

La situazione paratragica del *Telefo*, infatti, ritorna anche successivamente: il Parente, scoperto dalle donne, replica il comportamento del re misio, che strappa dalle braccia di una delle donne una bambina, credendola Oreste, minacciando di sgozzarla con un coltello e di arrossare col suo sangue l'altare. Anche in questo caso, tuttavia, la trovata tragica si tramuta in una trovata comica che suscita il riso degli spettatori: la bambina presa in ostaggio, infatti, si rivela essere un otre di vino.

σὺ δὲ τὸ Κρητικὸν
ἀπόδουθι ταχέως. τοῦ θανάτου δ' ὦ παιδίον
μόνην γυναικῶν αἰτιῶ τὴν μητέρα.
τουτὶ τί ἐστίν; ἀσκὸς ἐγένεθ' ἡ κόρη
οἴνου πλέως καὶ ταῦτα Περσικὰς ἔχων.

E tu via la vestina subito! Della tua morte, bambina, devi dare la colpa solo a tua madre. Cos'è questa roba? La bambina è diventata un otre pieno di vino – con le scarpette alla persiana.

La situazione è resa, poi, ulteriormente comica dalla reazione e dal tipo rappresentato dalla madre della bambina-otre: se, infatti, nel modello tragico questo ruolo era rivestito da Clitemnestra, qui, invece, esso viene ricoperto da una donna che è nientemeno che un'ubriaccona, che «con cura e amore, vuole raccogliere il sangue-vino, perché non venga inutilmente versato e dunque perduto»⁴⁷. Nel ricorso al travestimento e nella ripresa del *Telefo*⁴⁸, Aristofane sferza un altro colpo al tragediografo: egli, pur avendo tentato di impugnare le armi del comico e di forzare il limite tra i due generi, alla fine deve riconoscere il suo fallimento, confessando l'inconsistenza strutturale della trama del suo *Telefo*⁴⁹. Al tragediografo, a questo punto, non resta che vestire l'abito comico

⁴⁷ Andò 2011, p. 61.

⁴⁸ «Il ruolo dell'autore perseguitato e quello del protagonista difensore sono interpretati da due attori che condividono la funzione del protagonista in seno all'intrigo. Aristofane cita se stesso per insinuare che il suo rivale ha cambiato genere drammatico. Euripide imita l'immagine dell'autore degli *Acarnesi*. Una tale rappresentazione mette in discussione il suo teatro parodico e politico. Che smetta dunque di presentarsi come un maestro dell'illusione. Più nessuno gli crede. Nemmeno le protagoniste delle sue tragedie» (Saetta-Cottone 2001, p. 147).

⁴⁹ «The isolated and uncompromising paratragic hero has dared to speak what he takes to be the truth in the presence of his enemies and has got himself in terrible trouble as a result. But whereas Dikaiopolis thirteen years earlier played Telephos and won his audiences over, Inlaw's version of

della mezzana per l'ultima volta, prima di abbandonare definitivamente le armi della commedia al loro vero padre, Aristofane⁵⁰.

4. La messa in scena dell'ira nella *rhesis* del Parente: tra riprese tragiche e finzione comica.

Se l'analisi del travestimento del Parente sancisce la condanna degli intrecci euripidei, il travestimento verbale, presente nella *rhesis* di Mnesiloco, dimostra l'inefficacia dei mezzi comunicativi adoperati dal tragediografo. Nel valutare il rapporto tra la *rhesis* del Parente e la riflessione metateatrale sviluppata da Aristofane nella commedia, vorrei riportare l'attenzione su alcune considerazioni di G. Paduano⁵¹: «il linguaggio tragico ha attirato dentro di sé l'esperienza comica di Mnesiloco, riplasmandola in un insieme ormai definitivamente caratterizzato dalla duplicità. Qui la finzione di secondo grado esercita sulla prima un processo di assimilazione rispetto alla realtà tale da fondarla e determinarla dentro i suoi linguaggi». È quanto accade: il protagonista della commedia, infatti, si pronuncia fedele alle donne, rimanendo, tuttavia, nei propositi e nelle ragioni, strenuo sostenitore della causa del tragediografo. Nel suo tentativo di fondere la terminologia del linguaggio tragico che gli è propria a quella del linguaggio comico, che è condivisa dalle donne, finisce per dimostrare a parole tanto la sua estraneità quanto quella di Euripide rispetto al mondo della commedia.

Un indizio di tale sviluppo si riscontra nell'impiego da parte del Parente di una serie di termini rientranti nel lessico dell'ira che, rivelandosi completamente forgiato su una matrice euripidea, manifesta immediatamente la pretestuosità dell'adesione verbale del Parente all'ira delle donne. Questa vicinanza lessicale al mondo del tragediografo palesa, infatti, una vicinanza anche ideologica a quell'Euripide che solo superficialmente egli dichiara di condannare. Il suo intervento all'interno del consesso femminile rappresenta, dunque, un fallimento nel tentativo verbale di aderire al linguaggio condiviso dalle donne e

the story contains no hint of a happy ending. He is left friendless and alone, and his decision to butcher Mika's child rather than keep it as an hostage (as in tragic original) marks an implicit acknowledgment that the storyline he has temporarily made his own has come to a decisive dead-end» (Austin-Olson 2004, p. lviii).

⁵⁰ Sulla maschera comica della mezzana e sulla sua consolidata tradizione all'interno del mimo e del teatro comico greco, vd. Mastromarco 1994, in particolare pp. 162-163; quanto invece al significato che quest'ultima trovata riveste nella commedia e nel giudizio finale di Aristofane sulla drammaturgia euripidea rimando a Susanetti 2003, p. 374: «Euripide riesce nei propri intenti solo quando si decide ad adottare un personaggio più pertinente al contesto: finisce così per assumere la maschera comica della mezzana che, con la presenza di due avvenenti fanciulle, solletica e distrae il rozzo Scita posto a guardia del Parente. La commedia si diverte così a sconfiggere la tragedia e il suo illustre rappresentante, assorbendoli nella propria logica e nel proprio mondo».

⁵¹ Paduano 1982, p. 120.

transitivamente al linguaggio della commedia. Euripide, insomma, ha cercato di vestire i panni del commediografo, proprio come il Parente ha cercato di vestire i panni delle donne, ma, alla fine, entrambi devono riconoscere l'inefficacia dei propri mezzi e la sconfitta subita da coloro che a quel genere, della commedia e del femminile, non hanno finto di appartenere.

Il primo termine che vorrei prendere in considerazione è ὄξυθυμῆσθαι (v. 466), il verbo con cui si apre l'intervento del Parente di fronte all'assemblea e con cui, immediatamente, si palesa la sua appartenenza al genere tragico:

τὸ μὲν ᾧ γυναῖκες ὄξυθυμῆσθαι σφόδρα
 Εὐριπίδη, τοιαῦτ' ἀκουούσας κακά,
 οὐ θαυμάσιόν ἐστ', οὐδ' ἐπιζεῖν τὴν χολήν.
 καὐτὴ γὰρ ἔγωγ', οὕτως ὀναίμην τῶν τέκνων,
 μισῶ τὸν ἄνδρ' ἐκείνον, εἰ μὴ μαίνομαι.
 ὅμως δ' ἐν ἀλλήλαισι χρηὶ δοῦναι λόγον,
 αὐταὶ γάρ ἐσμεν, κοῦδεμί' ἔκφορος λόγου.⁵²

Che voi, donne, siate tremendamente furibonde contro Euripide per le voci maligne che diffonde, non è strano: c'è da bollire di rabbia! Anch'io odio quell'individuo, lo giuro sui miei figli – quanto è vero che non sono pazza. Però è necessario che ci diciamo tutto, qui fra noi: siamo sole, e nessuna va a riferire fuori i nostri discorsi.

Il verbo ricorre soltanto in Euripide, attestato per di più solamente in *Andromaca* (v. 689), dove “ὄξυθυμῆς” viene pronunciato da Menelao ed è volto a definire l'ira di Peleo di fronte al tentativo di Menelao di dissuaderlo dal rinnegare ad Ermione il suo ruolo di moglie e madre:

ταῦτ' εὖ φρονῶν σ' ἐπῆλθον, οὐκ ὀργῆς χάριν,
 ἦν δ' ὄξυθυμῆς, σοὶ μὲν ἡ γλωσσαλγία
 μείζων, ἔμοι δὲ κέρδος ἡ προμηθία.

Io ti ho attaccato per affetto, non per ira. Se tu ti infuri, è perché hai la lingua lunga, irrefrenabile, mentre per me è un guadagno la prudenza.

Pur nel suo sforzo di aderire al modulo espressivo comico, il Parente sembra non riuscire a sottrarsi a quell'influenza tragica cui appartiene e, così, il verbo, quasi nascosto all'interno dell'espressione esclusivamente colloquiale e rarissima nella poesia serio-tragica, accompagnato a σφόδρα, diventa la spia di una passione non autentica. Non casuale mi sembra, infatti, la scelta del termine, presente altrove soltanto nella forma aggettivale, ὄξύθυμος⁵³, e ciò, non soltanto

⁵² Ar. *Th.* 466-473.

⁵³ La prima attestazione è in Aesch. *Eum.* 705 αἰδοῖον, ὄξύθυμον, εὐδόντων ὑπερ ε, poi, più frequente tanto in Aristofane, dove si registrano occorrenze in due commedie (*Eq.* 706; *Vesp.* 406,

per via della derivazione direttamente euripidea, che avvalorerebbe ancora una volta la tesi di una parodia del tragediografo condotta da Aristofane proprio con le stesse armi dell'accusato e, dunque, persino con la *novitas* compositiva che appartiene al suo linguaggio, ma anche per l'opera e il contesto, non accidentali, sui quali la scelta ricade. Non è mancato, infatti, tra i lettori più accorti⁵⁴, chi ha identificato il tema profondo dell'*Andromaca* nel tentativo di definizione del ruolo delle donne all'interno dell'οἶκος. Anche qui, inoltre, si riscontra la presenza di una minaccia nei confronti del femminile, che arriva da una figura maschile, esterna a quel corpo, quella di Peleo. Similmente accade nelle *Tesmofoiazuse* dove è proprio un uomo, Euripide, ad aver stravolto, con le sue tragedie, i valori cardine del femminile ed è sempre un uomo, il Parente, ad aver rovesciato, tramite la sua simulazione, quella festa femminile in cui si celebra un modello di donna intesa come figura adibita alla tutela dell'οἶκος e alla generazione di validi cittadini, il medesimo che in *Andromaca* e, nello specifico tramite le parole di quello stesso Menelao, ci si batteva per sostenere. Ma l'ipotesi di una ripresa in veste comica dell'*Andromaca*, relativamente alla funzione e alle prerogative del femminile, dovrebbe essere rilevata anche nell'atteggiamento aristofaneo messo in atto nei riguardi del coro: laddove, infatti, Andromaca veniva tacciata dal coro delle donne di aver parlato troppo di fronte a un uomo, nelle *Tesmofoiazuse* il coro delle donne supporta e alimenta persino l'accusa da parte del consesso femminile nei confronti di un uomo che ha parlato troppo e male di loro. Qui, infatti, non è più la donna (Ermione) a doversi assicurare la propria posizione all'interno dell'οἶκος, ma è il maschile (il Parente) a dover supplicare di essere accettato all'interno del consesso femminile, abbigliandosi da donna per poter essere ascoltato. Euripide fa vestire al Parente gli abiti del comico, ma egli, come già avevano suggerito le sue parole, subito dopo il travestimento del suo difensore, sembra una donna solo a vederlo: la sua vera identità maschile, proprio come quella tragica, non rimangono occulte. Euripide ha impugnato le armi del commediografo, ma non ha saputo *in toto* celarsi dietro questa maschera, le sue parole, messe in bocca al Parente, lo hanno tradito e hanno mostrato sotto la veste comica il suo vero abito: il coturno.

455, 1105), quanto in Euripide (*Ba.* 671; *Med.* 319; *Or.* 1198).

⁵⁴ «Nell'*Andromaca* la presenza della concubina è aggravata dalla nascita di un figlio maschio, mentre la moglie legittima si rivela infeconda. La centralità del tema della procreazione emerge fin dai primi versi della tragedia nell'accenno che la protagonista fa alla funzione alla quale era destinata come moglie di Ettore, generare figli (παιοδοποιός v.4), e nelle motivazioni dell'odio di Ermione, che imputa ad Andromaca e a presunti filtri magici la sua sterilità (vv- 32-33). Appare evidente come la contesa tra le due donne non rientri tanto nella sfera dei sentimenti e dell'amore, quanto in quella del diritto familiare, anche se nello scontro diretto entrambe ricorrono a ragioni di ordine morale in difesa della propria causa [...] Sono argomentazioni speciose; il vero motivo del conflitto è altro: il ruolo delle due donne all'interno della famiglia» (Barone 1997, pp.12-13).

Quanto alla *rhexis* del Parente e alla funzione che il lessico dell'ira in essa ricopre, la ripresa euripidea oltre a toccare il nucleo dell'*Andromaca*, ritorna anche al *Telefo*. La *paratragodia* che di quest'ultimo viene eseguita, infatti, non si esaurisce soltanto in una ripresa, con annesso stravolgimento comico, della struttura della trama (il travestimento, l'escamotage di parlare in difesa di un altro, il tentativo di strappare un bambino dalle mani della madre per farne un ostaggio), ma sembra incontrare il testo della commedia anche dal punto di vista verbale, tramite l'espressione ἐπιζεῖν τὴν χολήν, "ribollire di rabbia". Quest'ultima conserva, infatti, un tono tragico e metaforico che sembra non appartenere al linguaggio della commedia, poiché occorre, in un contesto comico, soltanto un'altra volta, negli *Acarnesi*, dove è pronunciata da Diceopoli⁵⁵. Secondo una parte della critica⁵⁶, ciò sarebbe spiegabile in virtù di una comune ripresa del *Telefo* euripideo, da parte delle due commedie, e, dunque, renderebbe necessario ipotizzare un'occorrenza della medesima espressione nell'ipotesto, ossia nella tragedia perduta. L'ipotesi, pur nella sua difficoltà di trovare sostegno a livello di testimonianze testuali, risulta convincente, se si considera anche il fatto che, come Miller rileva: «the verb ἐπιζεῖν was Ionic in origin, whence it passed into Attic and lingered in tragedy. The word is rare, occurring once each in Herodotus, Aeschylus, and Sophocles, twice in Euripides⁵⁷, and only in the two places cited in Aristophanes»⁵⁸. Pensare, dunque, che l'utilizzo di tale termine, in questo contesto, non sia neutro, ma rappresenti l'ennesimo caso di *paratragodia*, condotta, questa volta, sul piano del linguaggio, sembra un'ipotesi convincente. Un'ulteriore conferma si potrebbe ritrovare confrontando l'articolazione delle due *rhexeis*, del Parente nelle *Tesmofoiazuse* e di Diceopoli negli *Acarnesi*, esemplate sul *Telefo*:

ἐγὼ δὲ μισῶ μὲν Λακεδαιμονίους σφόδρα,
καυτοῖς ὁ Ποσειδῶν οὐπὶ Ταινάρῳ θεὸς
σεΐσας ἄπασιν ἐμβάλοι τὰς οἰκίας:
κάμοι γὰρ ἔστι τὰμπέλια κεκομμένα.
ἀτὰρ φίλοι γὰρ οἱ παρόντες ἐν λόγῳ,
τί ταῦτα τοὺς Λάκωνας αἰτιώμεθα;
ἡμῶν γὰρ ἄνδρες – οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω,
μέμνησθε τοῦθ', ὅτι οὐχὶ τὴν πόλιν λέγω, –
ἀλλ' ἀνδράρια μοχθηρὰ, παρακεκομμένα,
ἄτμια καὶ παράσημα καὶ παράξενα,

⁵⁵ *Ar. Ach.* 321-322 Δικαιοπόλις. οἶον αὖ μέλας τις ὑμῖν θυμάλωψ ἐπέζεσεν. | Οὐκ ἀκούσεσθ'; οὐκ ἀκούσεσθ' ἔτεδὸν ὄχαρνηδαί., «DICEOPOLI Quale nera bile ribolle in voi! Non mi starete ad ascoltare? Davvero non volete sentirmi, nobili Acarnidi?».

⁵⁶ Vd. in particolare l'analisi di Miller 1948.

⁵⁷ *Eur. Hec.* 583, *Cyc.* 392.

⁵⁸ Miller 1948, p. 180.

ἔσυκοφάντει Μεγαρέων τὰ χλανίσκια:
 κεῖ που σίκυον ἴδοιεν ἢ λαγῶδιον
 ἢ χοιρίδιον ἢ σκόροδον ἢ χόνδρους ἄλας,
 ταῦτ' ἦν Μεγαρικὰ κάπεπρατ' ἀθημερόν.
 καὶ ταῦτα μὲν δὴ σμικρὰ κάπιχώρια,
 πόρνην δὲ Σμαιίθαν ἰόντες Μεγαράδε
 νεανίαί ἑκκλέπτουσι μεθυσοκότταβοι.⁵⁹

Ebbene, io ho un odio terribile per gli Spartani; che a quelli, Poseidone, il dio del Tenaro, faccia crollare tutte le case con un terremoto; ché anche a me le vigne sono state distrutte. Ma, giacché si parla tra amici, perché accusiamo di ciò gli Spartani? Infatti, dei nostri uomini – non sto dicendo «la città»: tenetelo bene a mente, non sto parlando della città -, anzi, degli omiciattoli di bassa lega, spregevoli, disonorati, falsi e mezzo stranieri, facendo da spia denunciavano i mantellucci di Megara, e se mai vedevano un cocomero, o un leprotto, o un porcellino, o dell'aglio, o un grano di sale, subito pronti a gridare: «Questa è merce di Megara» e, nello stesso giorno, veniva messa all'asta. E queste erano piccolezze, cose paesane; ma un giorno dei giovani, andati a Megara, ubriachi, dopo aver giocato al cottabo, rapirono una prostituta di nome Simeta.

μισῶ τὸν ἄνδρ' ἐκεῖνον, εἰ μὴ μαίνομαι.
 ὅμως δ' ἐν ἀλλήλαισι χρηὶ δοῦναι λόγον:
 αὐταὶ γὰρ ἔσμεν, κούδεμί' ἔκφορος λόγου
 βαρέως τε φέρομεν, εἰ δὴ ἡμῶν ἢ τρία
 κακὰ ξυνειδῶς εἶπε δρώσας μυρία;
 ἐγὼ γὰρ αὐτὴ πρῶτον, ἵνα μᾶλλον λέγω,
 ξύνοιδ' ἔμαυτῇ πολλὰ δειν': ἐκεῖνο δ' οὖν
 δεινότατον, ὅτε νύμφη μὲν ἦν τρεῖς ἡμέρας,
 ὁ δ' ἄνθρωπος παρ' ἐμοὶ καθηῦθεν: ἦν δέ μοι φίλος,
 ὅσπερ με διεκόρησεν οὔσαν ἐπτέτιν.⁶⁰

Anch'io odio quell'individuo, lo giuro sui miei figli – quanto è vero che non sono pazza. Però è necessario che ci diciamo tutto, qui fra noi: siamo sole, e nessuna va a riferire fuori i nostri discorsi. Che senso ha continuare ad accusarlo e a sentirci offese, perché ha raccontato due o tre delle nostre malefatte? Lui sa bene che ne combiniamo a migliaia. Sono io la prima, per non parlare delle altre, a saperne tante sul mio conto. E ce n'è una più grossa di tutte: ero sposata da tre giorni e mio marito dormiva al mio fianco. Avevo un amico, che mi ha sverginato a sette anni.

La vicinanza tra i due modelli è innegabile⁶¹:

⁵⁹ Ar. *Ach.* 509-525.

⁶⁰ Ar. *Th.* 470-480.

⁶¹ «È noto che queste concordanze risalgono in parte a comunanza di modello: Aristofane piglia

1) stessa adesione a un sentimento d'ira-odio⁶² (espresso tramite il ricorso al termine μισῶ) che costituisce un motivo di coesione profonda tra i membri del gruppo avverso, nel quale ci si vuole insinuare sotto le mentite spoglie del travestimento;

2) «stesso motivo che viene addotto a giustificazione della sincerità brutale negli Acarnesi (“siamo soli”, cioè nell’agone Leneo, al quale potevano assistere soltanto cittadini ateniesi, 504-5) riprodotto puntualmente nelle *Tesmofoiazuse*, ma qui, con pungente abilità, spostato dal livello metateatrale a quello della finzione: “siamo sole”, in quanto nell’ambito della festa esclusiva femminile, vale a dire, visto che chi parla è per l’appunto il maschio violatore del tabù, con l’aggiunta di una particolare ironia antifrastica»⁶³;

3) stesso tentativo di giustificare colui che si vuole difendere, basato sulla tecnica di sminuire la portata della sua colpa in rapporto, invece, alle colpe innumerevoli e di portata indiscutibilmente maggiore degli accusatori;

4) stessa esemplificazione finale di un μέγα κακὸν di cui si sarebbe reso colpevole il gruppo degli accusatori e che, se confrontato alle altre colpe dell’accusato, fa apparire queste ultime irrisorie;

5) stessa citazione finale tratta dal *Telefo*⁶⁴ che richiama l’attenzione sul modello comune e tradisce immediatamente l’influenza tragica che sta alla base dei due drammi.

Nella *rhesis* del Parente Aristofane assesta l’ultimo colpo al teatro euripideo, tramite la ripresa comica del linguaggio delle sue tragedie: il suo protagonista, proprio come Euripide, ha cercato di muoversi all’interno del comico, ma ha fallito. Aristofane, al contrario, pur rimanendo ancorato alle armi della commedia,

due volte di mira una fra le tragedie celeberrime di Euripide: il *Telefo*, dove il protagonista, re di Misia e alleato dei Troiani, ma di origine greca, si insinuava nel campo dei Greci per fare la pace, visto che solo la lanca di Achille, che l’aveva ferito, era in grado di guarirlo: e qui, travestito da mendico, teneva un discorso che – forse facendo ai Greci la stessa concessione iniziale di cui s’è detto per Aristofane – metteva però in luce la sostanziale incolpevolezza del loro avversario, che è il parlante stesso sotto false spoglie. Il parallelismo tra le due azioni comiche che si rifanno alla stessa azione tragica è notevole» (Paduano 1983, p. 125).

⁶² L’esplicitazione dell’odio si connette immediatamente all’ira che, come in Ar. *Rh* 1378, dove si connotava come un desiderio di rivalsa, è accompagnata da un forte bisogno di vendetta. L’odio che qui viene professato non appare, infatti, come un sentimento sedimentato dal protagonista, ma come la dichiarazione di un’ostilità che, fatta in un momento di generale furore, deve precedere una punizione.

⁶³ Paduano 1983, p. 125.

⁶⁴ Ar. *Th.* 518-519 κᾶτ’ Εὐριπίδη θυμούμεθα, | οὐδὲν παθοῦσαι μεῖζον ἢ δεδράκαμεν; «E poi ci offendiamo con Euripide – senza patire nulla più di quanto abbiamo fatto?»; Ar. *Ach.* 555-556 ταῦτ’ οἶδ’ ὅτι ἂν ἐδράτε: τὸν δὲ Τήλεφον | οὐκ οἴομεσθα; νοῦς ἄρ’ ἡμῖν οὐκ ἔνι, «So bene che avreste fatto tutto questo: “e non crediamo, forse, che anche Telefo l’avrebbe fatto?” E allora siamo proprio senza senno». Entrambe le citazioni sono tratte dallo stesso passo del *Telefo* (fr. 711 Nauck): εἶτα δὴ θυμούμεθα παθόντες οὐδὲν μεῖζον ἢ δεδρακότες, «e allora ci adiriamo, nulla avendo subito più che fatto?».

ha saputo, tanto negli *Acarnesi* quanto nelle *Tesmofoiazuse*, servirsi degli strumenti tragici con grande maestria, rovesciando i tratti salienti della drammaturgia euripidea: gli eroi straccioni, gli intrecci inverosimili e, infine, la novità del suo linguaggio. In tutti questi aspetti – sembra dire Aristofane – egli ha battuto l'avversario, decretando, una volta per tutte, la supremazia del suo teatro. Il Parente, infatti, nonostante abbia tentato di travestirsi da donna e ricoprire il ruolo del protagonista comico, alla fine, si è tramutato solamente in un Telefo costretto ad abbigliarsi da donna pur di essere ascoltato.

5. Conclusioni.

Nelle *Tesmofoiazuse*, la *paratragodia* euripidea, allestita attraverso tre momenti principali (l'ira delle donne, il travestimento del Parente e la simulazione dell'ira del Parente), costituisce il tema nodale dell'intero dramma. Tramite lo specchio del *thesmophorion*, gli aspetti principali della *novitas* drammaturgica euripidea (i personaggi, l'intreccio, il linguaggio) vengono riproposti e problematizzati sulla scena all'interno di una discussione che verte sul significato e sulle possibilità del teatro. A partire dalla messa in scena delle derive della rappresentazione tragica, apportate al dramma dalla modernità corrosiva di Euripide⁶⁵, i due avversari giungono a scambiarsi le armi dell'*ars*. Euripide, tuttavia, pur appropriandosi degli strumenti della commedia, mette in ridicolo le sue stesse trovate, portandole all'estrema tipizzazione e facendole ripiegare su stesse. Le sue eroine tragiche si rivoltano contro di lui e assumono quegli aspetti perturbanti che egli le aveva attribuito. Se, però, nella sua tragedia lo scopo di tale innovazione era quello di suscitare il *pathos* e la propensione a un dolore catartico del pubblico, qui si risolve, invece, in una reazione di riso e di divertimento comico. Analoga sorte colpisce anche le sue trame ricche di colpi di scena: esse, infatti, sono destinate a fallire e a generare nello spettatore una partecipazione divertita rispetto a quell'eroe burlone che, divenutone protagonista, termina le sue peripezie incatenato dalle donne e, poi, liberato solo grazie all'in-

⁶⁵ Mi sembra estendibile anche alle *Tesmofoiazuse* quanto afferma Saetta-Cottone 2001, p. 143 a proposito delle *Rane*: «La polemica riguarda l'arte del rivale, la sua pertinenza estetica e politica e parla il linguaggio del teatro: l'interpretazione dell'attore, l'azione, la messinscena, in una ricerca virtuosa della *καινότης*, la "novità", che è anche "singolarità", e "invenzione": drammaturgica, linguistica, musicale. Questa volontà di essere nuovi, per stupire, meravigliare, interrogare, li ha condotti sulla strada del confronto, poi del conflitto aperto, nel campo unico del teatro. Questo è il terreno dell'incontro e al contempo l'origine della controversia. Il teatro li attira l'uno verso l'altro, poiché entrambi ne esplorano le risorse, quelle della commedia come quelle della tragedia, e ciò facendo si riconoscono; e il teatro li separa, poiché è nel suo orizzonte che riscoprono le loro differenze, certo riconducibili al genere, ma riflessivamente, in quanto ciascuno dei due pretende di interpretare le forme tradizionali in modo nuovo e al contempo contesta la novità dell'altro».

tervento di una puttana. Da ultimo, il linguaggio, e in particolare il linguaggio metaforico legato a una delle passioni che più stigmatizzano il suo teatro, l'ira, viene piegato fino a stravolgere la dimensione autentica del sentimento che con esso si afferma, mostrando così l'ultima caduta del tragediografo: la vacuità e la doppiezza delle sue parole. Benché Euripide, infatti, abbia cercato di celare le sue trovate sotto la veste del comico, impugnando le armi del suo avversario⁶⁶, alla fine si è tradito. Egli, infatti, è stato scoperto e ha svelato, tramite il Parente, la simulazione che si cela dietro il suo linguaggio: la mancanza di corrispondenza autentica tra parola-sentimento, parola-realtà. Con il suo compromesso, il tragediografo riconosce la problematicità del suo teatro, decretando la vittoria della commedia e del suo legittimo e unico padre, Aristofane.

Bibliografia.

- Andò 2011 = V. Andò, "Violenza ed emozione comica nel teatro di Aristofane", *Hormos. Ricerche di storia antica* 3, 2011, pp. 55-67.
- Austin-Olson 2004 = C. Austin and S. Douglas Olson, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford 2004.
- Avezzi 2003 = G. Avezzi, *Il mito sulla scena. La tragedia ad Atene*, Venezia 2003.
- Baldry 1981 = H. C. Baldry, *I greci a teatro. Spettacolo e forme della tragedia*, Bari 1999.
- Barone 2016 = C. Barone, *Euripide. Andromaca*, Milano 1997.
- Beltrametti 2001 = A. Beltrametti, "Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 68, 2, 2001, pp. 99-121.
- Biles 2011 = Z. P. Biles, *Aristophanes and the poetics of competitions*, Cambridge 2011.
- Bonanno 1987 = M. G. Bonanno, "Paratragodia in Aristofane", *Dioniso* 57, 1987, pp. 135-167.
- Bonanno 1990 = Bonanno Maria Grazia, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Pisa, Roma 1990.
- Cannatà 2006 = F. Cannatà, "Contributi ad Aristofane, Tesmoforiazuse", *Rivista di cultura classica e medievale* 48.1, 2006, pp. 159-174.

⁶⁶ A proposito delle armi comiche di cui Euripide si serve e della conseguente critica mossagli da Aristofane, rimando a Nelson 2016, in particolare pp. 248-261 («the qualities that Aristophanes tends to mock in Euripides – his ragged heroes, cynical view of morality and the gods, inclusion of the lowborn, and sophistic play with the language – are all elements of drama that he himself uses and that he associates with comedy. The first half of the *Women at the Thesmophoria* makes this point repeatedly, as the main focus of the humor is that Euripides is condemned for portraying women as promiscuous, deceptive, wine-guzzlers – exactly the portrayal of women that Aristophanes is currently engaged in»).

- Coulon 1928 = V. Coulon, *Aristophane, Comédies. Les Thesmophories, Les Grenouilles*, Paris 1928.
- Del Corno 1985 = D. Del Corno, *Aristofane. Le rane*, Milano 1985.
- Di Benedetto, Medda 1997 = V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.
- Di Benedetto 1971 = V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971.
- Finnegan 1995 = R. Finnegan, *Women in Aristophanes*, Amsterdam 1995.
- Hansen 1976 = H. Hansen, "Aristophanes' *Thesmophoriazusae*: Theme, Structure and Production", *Philologus* 120, 1976, pp. 165-185.
- Jay-Robert 2009 = G. Jay-Robert, *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, Besançon 2009.
- Loreaux 1991 = N. Loreaux, "Aristophane et les femmes d'Athènes: réalité, fiction, théâtre", *Metis* 6, 1991, pp. 119-130.
- Mastromarco 1994 = G. Mastromarco, *Introduzione ad Aristofane*, Bari 1994.
- Mastromarco 2006 = G. Mastromarco, "La paratragodia, il libro, la memoria", in E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΟΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, pp. 137-191.
- Mastromarco 2008 = G. Mastromarco, "La parodia dell'Andromeda euripidea nelle Tesmoforiazuse di Aristofane", *Cuadernos de filología clásica (G): Estudios griegos e indoeuropeos* 18, 2008, pp. 177-188.
- Mastromarco 2016 = G. Mastromarco, "Osservazioni sulle *Tesmoforiazuse* e sulle *Ecclesiazuse* di Aristofane", *Studia Philologica Valentina* 18, 2016, pp. 207-216.
- Mill 1948 = H. W. Miller, "Euripides' *Telephus* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes", *Classical Philology* 43.3, 1948, pp. 174-183.
- Nelson 2016 = S. Nelson, *Aristophanes and his Tragic Muse. Comedy, tragedy and the polis in 5th century Athens*, Boston 2016.
- Orfanos 2001 = Ch. Orfanos, "Le donne, il teatro e il potere politico nelle *Donne all'assemblea* di Aristofane", in A. M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine: il teatro classico e la sua tradizione. Atti del convegno internazionale e interdottoressale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009)*, Palermo 2011, pp. 169-187.
- Paduano 1967 = G. Paduano, "Il motivo del re mendicante e lo scandalo del Telefo", *Studi classici e orientali* 16, 1967, pp. 330-342.
- Paduano 1982 = G. Paduano, "Le Tesmoforiazuse: ambiguità del fare teatro", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 11, 1982, pp. 103-127.
- Paduano 1983 = G. Paduano, *Aristofane, La festa delle donne*, Milano 1983.
- Prato 1955 = C. Prato, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina 1955.
- Prato 2001 = C. Prato, *Aristofane, Le donne alle Tesmoforie*, Milano 2001.
- Rau 1967 = P. Rau, *Paratragodia: Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967.

- Saetta-Cottone 2001 = R. Saetta-Cottone, “Euripide e Aristofane: un caso di rivalità poetica? (Acarnesi, Tesmoforiazuse, Baccanti, Rane)”, in A. M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine: il teatro classico e la sua tradizione. Atti del convegno internazionale e interdottoale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009)*, Palermo 2011, pp. 139-159.
- Saetta-Cottone 2005 = R. Saetta-Cottone, “Euripide, il nemico delle donne. Studio sul tema comico delle Tesmoforiazuse di Aristofane”, *Lexis* 23, 2005, pp. 131-156.
- Silk 1993 = M. S. Silk, “Aristophanic paratragedy”, in A. H. Sommerstein, *Tragedy, Comedy and the Polis: papers from the Greek drama conference (Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari 1993, pp. 477-504.
- Sommerstein 1980 = A. H. Sommerstein, *Aristophanes. Acharnians*, Warminster 1980.
- Sommerstein 1994 = A. H. Sommerstein, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Warminster 1994.
- Sommerstein 1997 = A. H. Sommerstein, “Aristophanes and the Events of 411”, *Journal of Hellenic Studies* 97, 1997, pp. 112-126.
- Susanetti 2003 = D. Susanetti, *Il teatro dei Greci: feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Roma 2003.
- Susanetti 2007 = D. Susanetti, *Euripide: fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007.
- Tammaro 2006 = V. Tammaro, “Poeti tragici come personaggi comici in Aristofane”, in E. Medda, M. S. Mirto, M. P. Pattoni (a cura di), *ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΟΙΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa 2006, pp. 249-261.
- Wilson 2007 = N. G. Wilson, *Aristophanis fabulae*, II, Oxford 2007.
- Zanetto 2014 = G. Zanetto, “La tragedia in Menandro: dalla paratragedia alla citazione”, in A. Casanova (a cura di), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca. Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Adelmo Barigazzi nel centenario della nascita (Firenze, 30 settembre – 1 ottobre 2013)*, Firenze 2014, pp. 83-104.
- Zimmermann 2010 = B. Zimmermann, *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica*, Roma 2010 [ed. orig. *Die griechische Komödie*, Frankfurt am Main 2006].

III.
Teatro latino
(e dintorni)

Il furore 'irato' di Cassandra nell'*Agamennone* di Seneca

Chiara Battistella

Università degli Studi di Udine

ABSTRACT: Anger pervades Seneca's dramatic output and is always portrayed as a devastating emotion. In most of his tragedies, it is the driving force that prompts tragic characters to take action and execute bloody revenge. This paper focuses on Cassandra's *furor* in the *Agamemnon* with a view to suggesting that the seer's frenzied state of mind does not only point to her usual divinely inspired madness, but also encapsulates the notion of anger itself: Cassandra's thirst for revenge is such that she deeply rejoices in Agamemnon's gory death, which she sees as a means for Troy to rise again.

Tra le tragedie senecane della vendetta, ce ne sono almeno due, la *Medea* e il *Tieste*, in cui la rappresentazione dell'ira si configura come particolarmente marcata, da una duplice prospettiva: linguistica, per la presenza di un ampio e fitto reticolo lessicale relativo alle varie declinazioni di questa emozione, e 'scenica', in quanto i due drammi conferiscono assoluta visibilità a tale incendiaria passione, rappresentata al punto della sua massima realizzazione (una sorta di 'perfezione') in entrambe le tragedie¹. L'ira è infatti, com'è noto, un tratto fondamentale nella definizione identitaria dei personaggi senecani², ciò che ne fa le rivisitazioni mostruose³ dei loro corrispettivi tragici greci, rendendoli così, almeno in parte, dei nuovi individui letterari.

¹ 'Scenica' va inteso in un'accezione larga con riferimento alla questione tuttora aperta sull'effettiva rappresentabilità dei drammi senecani, su cui cf. brevemente Battistella 2018b, p. 370 e n. 63 e soprattutto Zanobi 2014. Le traduzioni utilizzate per le tragedie di Seneca sono tratte dall'edizione UTET a c. di G. Giardina (1993), talvolta con leggere modifiche; negli altri casi, salvo diversa indicazione, sono di chi scrive.

² Davvero vasta è la bibliografia su questa emozione nel teatro senecano. Mi limito soltanto alla menzione di alcuni recenti lavori: cf. i commenti di A.J. Boyle alla *Medea* e all'*Agamennone* (Boyle 2014 e 2019, *passim*; cf. anche Boyle 2019, pp. lvii-lxvi e p. 185 a proposito del carattere 'autarchico' dei personaggi senecani). Cf. inoltre Schiesaro 2003; Battistella-Nelis 2017; Battistella 2018a.

³ Cf. e.g. Staley 2010, spec. Cap. 5; Battistella 2021.

Si può considerare, a tutti gli effetti, una tragedia della vendetta, anche l'*Agamennone*, un dramma su cui persino gli strenui difensori della messa in scena delle tragedie senecane si sono lungamente interrogati a causa della sua struttura caotica, che investe, appunto, anche l'aspetto della sua rappresentabilità⁴. Se, però, per citare Anne Pippin Burnett, 'vengeance is the work of anger'⁵ o, volendo parafrasare Aristotele (*Rh.* 2.2.1), l'ira è un desiderio di aperta vendetta⁶, questa tragedia può in realtà sembrare non troppo rappresentativa del manifestarsi di tale emozione. Si noti che, peraltro, già la Clitemestra eschilea è verosimilmente spinta dall'ira a vendicarsi del marito, nonostante nel dramma il lessico dell'ira sia, a ben vedere, scarsamente presente⁷. L'ira dell'equivalente senecano riceve forse una caratterizzazione più marcata, ma rimane in ogni caso meno pronunciata rispetto a quella di altri personaggi del *corpus*, soprattutto se si pensa alla *Medea*⁸. La regina se l'attribuisce per esempio ai vv. 142-143 *quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret, / hoc ire pergam*, "dovunque l'ira, il dolore, la speranza mi porteranno, là io li seguirò", che espandono il concetto espresso da Medea al v. 953 dell'omonima tragedia *ira, qua ducis, sequor*, "ira, ti seguo dove mi conduci". Si incontrano altre due occorrenze di quest'emozione, che Clitemestra nuovamente riferisce a sé stessa ai vv. 261 *iramque flammis iam residentem incitas?*, "e (perché) stimoli con nuove fiamme la mia ira, che si era placata?", e 970. La stessa nutrice non ignora lo stato di alterazione emotiva in cui versa la padrona (126-127 *quidue consilii impotens / tumido feroce impetus animo geris?*, "perché, incapace di usare la ragione, nutri nell'animo gonfio d'ira feroci propositi?"; 224 *comprime adfectus truces*, "reprimi i tuoi sentimenti sel-

⁴ Sul disordine entropico di questa tragedia cf. Schiesaro 2014, pp. 180-181. Cf. anche Hall 2005, p. 63; Zanobi 2014, pp. 71-72.

⁵ Cf. Pippin Burnett 1998, p. 7.

⁶ "Definiamo l'ira come un desiderio di aperta vendetta, accompagnato da dolore, per una palese offesa rivolta alla nostra persona o a qualcuno a noi legato, quando l'offesa non è meritata" (Dorati). Cf. anche Cic. *Tusc.* 3.11 *iracundia ulciscendi libido*, "l'iracondia è un desiderio di vendetta"; Sen. *De Ira* 2.3.5 *ira est concitatio animi ad ultionem voluntate et iudicio pergentis*, "l'ira è un'agitazione dell'animo che tende alla vendetta con la volontà e il giudizio".

⁷ La Clitemestra eschilea dissimula i suoi veri sentimenti nei confronti del marito, forse anche per la presenza sulla scena di un coro che le è ostile: la sua ira non appare visibile quanto, per esempio, quella della Medea euripidea. È, tuttavia, anche possibile che una caratterizzazione più 'neutra' sia riconducibile alla tecnica drammaturgica di Eschilo, che scandaglia di gran lunga meno degli altri tragediografi la complessità psicologica dei suoi personaggi (nel finale della tragedia l'emozione dominante è in ogni caso la gioia, a cui non viene negata visibilità). Ringrazio Mattia De Poli e Davide Susanetti per le loro osservazioni su questo punto. Per tornare all'ira della Clitemestra eschilea, la regina viene identificata con la *mēnis*, "ira", memore e ingannevole da Calcante nella sua profezia relativa alla punizione che attenderà Agamennone di ritorno in patria a causa dell'uccisione di Ifigenia (155). Inoltre, al v. 1261 alcuni mss. presentano la lezione *κότωι*, che non è tuttavia universalmente accettata (Fraenkel 1950, *ad loc.* propendeva per la congettura *ποτῶι* di Auratus).

⁸ Cf. Boyle 2019, p. lviii: 'Clitemestra's anger is less prominent than Medea's and Atreus'.

vaggi”, per cui cf. Sen. *Med.* 381 *iras comprime*, “reprimi l’ira”) e anche Cassandra, nel descrivere durante la sua visione il mariticidio che si sta consumando in diretta nel palazzo, fa riferimento alla furia omicida della regina (897 *arma bipenni Tyndaris dextram furens*, “la Tindaride, fuori di sé, arma la destra con la bipenne”).

Il personaggio di Clitemestra in Seneca è, però, combattuto tra sentimenti opposti, circostanza che non ha riscontro nel modello greco (non si tratta del resto del solo punto di deviazione dall’*Agamennone* eschileo, la cui funzione di modello chiave nella riscrittura senecana è stata del resto variamente messa in dubbio⁹). La Clitemestra senecana non possiede i tratti ‘monolitici’ e risoluti dell’antenata eschilea, ma, al contrario, appare un personaggio ‘più esitante e fragile, come risulta evidente dai dialoghi con la nutrice e con Egisto, in cui il suo animo si rivela un concentrato di emozioni anche opposte (ira, dolore, paura)¹⁰, senza contare che nella seconda parte della tragedia il suo impatto scenico è di gran lunga inferiore a quello esercitato dall’equivalente greca.

L’innovazione più importante della tragedia senecana riguarda, tuttavia, la figura di Cassandra, che, come nota Lucia Degiovanni, ‘costituisce uno degli apporti personali più significativi nell’interpretazione senecana di questo mito’¹¹: la profetessa si fa innanzitutto carico di costruire e portare avanti nel dramma uno stretto parallelismo tra le vicende e sorti di Troia e quelle di Micene, accomunate dalla medesima disgrazia (è il motivo del *semper idem*). Tra gli effetti più interessanti di questa ideale associazione c’è l’apparentemente paradossale trasformazione di Cassandra da vinta in vincitrice: la distruzione

⁹ Si è ipotizzata l’influenza ben più massiccia e significativa di tragedie romane come l’*Aegisthus* di Livio Andronico o la *Clitemestra* di Accio, forse mediate da modelli augustei. Sulla dipendenza di Seneca da drammi post-eschilei cf. Tarrant 1978, pp. 215-217; p. 257; Boyle 2019, pp. lxxii-lxxiii, ma cf. anche Lavery 2004 che presuppone un’attenta conoscenza del dramma eschileo da parte di Seneca e Degiovanni 2004 sul suo erudito riuso delle fonti; Cf. infine Hall 2005, p. 61 sulla *Clitemestra* di Accio.

¹⁰ Cf. e.g. Sen. *Ag.* 239 *amor iugalis uincit et flectit retro*, “l’amore coniugale prevale e mi fa ritornare indietro”; 260-261 *Aegisthe, quid me rursus in praeceps agis / iramque flammis iam residentem incitas?*, “Egisto, perché mi spingi di nuovo verso il precipizio e stimoli con nuove fiamme la mia ira, che già si era placata?”. È stato notato come la Clitemestra senecana sia una versione meno politicizzata e più eroticizzata della controparte eschilea (Degiovanni 2004; Schiesaro 2014) o, per dirla con Hall 2005, p. 56, ‘drammatically downgraded, ‘effeminized’ e ‘unstable adulteress’. Secondo Hall 2005, pp. 61-62, il ritratto della Clitemestra romana, ovidiana (cf. *AA* 2.387-408) e senecana, avrebbe recepito caratteristiche già divenute standard nella tragedia di età repubblicana, per esempio in Accio (cf. anche p. 66). Le contraddizioni della Clitemestra senecana potrebbero derivare da una fusione di modelli letterari diversi, ma anche dall’apporto, nella scrittura tragica di Seneca, della dottrina stoica particolarmente sensibile all’esplorazione interiore (psicologica e morale) degli individui (cf. Pratt 1983, pp. 154-157; Hall 2005, p. 67).

¹¹ Cf. Degiovanni 2004, pp. 384ss. Sulla figura di Cassandra tra letteratura greca e latina cf. ora lo studio di Pillinger 2019; le pp. 195-225 sono espressamente dedicate alla Cassandra dell’*Agamennone* senecano.

della sua città e della sua famiglia e la sua imminente morte saranno infatti ricompensate dalla distruzione di Micene, dalla morte di Agamennone e da quella futura dei suoi assassini. È stato dimostrato¹² come Seneca recuperi questo motivo direttamente dalle *Troiane* di Euripide, in cui è sviluppato da Cassandra ai vv. 341ss. (cf. il suo imeneo stravolto ai vv. 311ss. e, ai vv. 404-405, la promessa rivolta a Ecuba che le sue future nozze saranno un evento luttuoso per i nemici: τὸὺς γὰρ ἐχθίστους ἐμοὶ / καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ, “coloro che sono per me e per te i più odiosi con le mie nozze io li distruggerò” [Cerbo]). Al pari della Cassandra euripidea, anche quella senecana manifesta una gioia incontenibile nell’immaginare il definitivo compiersi della punizione contro i Greci e, nella fattispecie, ai danni della casa di Agamennone. Ma anche il personaggio senecano di Cassandra, come già quello di Clitemestra, si rivela tipologicamente differente dall’omologa eschilea. Se la Clitemestra senecana si presenta come una versione depotenziata del modello, di cui di fatto non preserva la grandezza tragica, la Cassandra senecana colpisce soprattutto per i suoi tratti di durezza, che trovano solo in parte riscontro nella profetessa eschilea: Lavery la definisce ‘gutsy’ e priva di tenerezza¹³, aspetti del suo ethos che emergono chiaramente quando, per esempio, rifiuta i lamenti solidali del coro invocando la sua ‘autosufficienza’ nel dolore (661-663 ... *aerumnæ meæ / socium recusant. Cladibus questus meis / remouete. Nostris ipsa sufficiam malis*, “le mie sofferenze non accettano di venire spartite con altri. Allontanate i vostri lamenti dalle mie disgrazie. Io sola basterò a piangere i miei mali”)¹⁴. Inoltre, pur essendo ben consapevole del destino fatale che l’attende in modo analogo all’equivalente greca, a differenza di quest’ultima, considera la morte il canale privilegiato attraverso cui potrà per prima ricongiungersi ai Frigi nell’Oltretomba e annunciare loro la fine di Micene e la morte dei vincitori, rivendicando a sé una sorta di primato narrativo (1004-1011; cf. anche 742-754 e 769-774, in cui Cassandra descrive Tantalò e Dardano nel regno dei morti, in qualità di antenati degli Atridi e dei Troiani, rispettivamente nell’atto di disperarsi ed esultare per l’uccisione di Agamennone).

Ma cos’ha da spartire la Cassandra senecana con l’ira propriamente detta? A ben vedere, il suo personaggio è portatore *naturaliter*, per così dire, di *furor*, da intendersi come follia profetica, dato che il personaggio anche nel dramma senecano assolve la sua consueta funzione di profetessa invasata e visionaria, funzione che è quella già espletata dalla Cassandra eschilea¹⁵: il comportamento di

¹² Cf. Degiovanni 2004, pp. 385ss.

¹³ Cf. Lavery 2004, p. 192.

¹⁴ Si vedano anche le parole di Elettra al coro nell’omonima tragedia sofoclea (131-136).

¹⁵ Sulla Cassandra eschilea cf. Easterling 2005, pp. 25ss. a proposito dell’effetto di *ekplexis* suscitato dalle sue parole e azioni sceniche.

quest'ultima è dapprima bollato come folle da Clitemestra, al cui invito a entrare nel palazzo Cassandra non ha neppure risposto (cf. Aesch. Ag. 1064 *μαίνεται*, "è folle", e 1066 *μένος*, "furore", cf. anche sotto), mentre il coro, nel commentarne le visioni, la definisce *φρενομανής*, "delirante", e *θεοφόρητος*, "posseduta dal dio" (1140), a indicare che il comportamento esagitato della troiana le deriva, appunto, dall'invasamento divino. Analogamente, nelle *Troiane* euripidee, la giovane è presentata in preda al furore menadico (307; 349) e al delirio (342), conseguenze del tipico eccitamento prodotto in lei da Apollo¹⁶. Nel dramma senecano, alla fine del lungo intermezzo di Euribate sulla tempesta che ha devastato le navi greche facendole naufragare, è Clitemestra stessa a introdurre il personaggio di Cassandra, che sopraggiunge assieme alle altre donne troiane già in un evidente stato di alterazione, quello appunto che per definizione le appartiene (587-588; si noti che, strutturalmente parlando, Seneca stravolge in modo macroscopico la sequenza scenica eschilea, facendo precedere l'ingresso di Agamennone da una crisi profetica della sacerdotessa)¹⁷:

[...] *quas super celso gradu
effrena Phoebas entheas laurus quatit*¹⁸.

[...] emergendo su di loro, con passo superbo la sacerdotessa di Febo in estasi agita l'alloro dedicato al dio.

Il *furor* di Cassandra, come del resto ogni altra forma di invasamento divino, non pertiene necessariamente all'emozione dell'ira¹⁹, per quanto il termine latino, di fatto intercambiabile con *insania*²⁰, possa anche espressamente indicare

¹⁶ Cf. anche e.g. Lyc. *Alex.* 28.

¹⁷ Boyle 2019, p. 356: 'in Seneca's play Cassandra's trance and vision precede Agamemnon's entrance and a second vision follows it'; cf. anche pp. 396-397 sulla scena tra Agamennone e Cassandra (782-807), che presupporrebbe una Clitemestra muta mentre assiste al loro scambio di battute. Clitemestra definisce Cassandra *furens* già al v. 199.

¹⁸ Cassandra scuote l'alloro come farebbe una vincitrice (cf. Boyle 2019, *ad loc.*).

¹⁹ L'invasamento divino è produttore di capacità profetica, come dichiara Tiresia in Eur. *Bacch.* 298-302. Nonostante la violenza con cui agiscono le Baccanti e, *in primis*, Agave contro Penteo, la loro furia è ferina, ma non irata in senso proprio: cf. Eur. *Bacch.* 1114ss.

²⁰ Sen. *De Ira* 1.1.2 *quidam ... iram dixerunt breuem insaniam*, "alcuni hanno chiamato l'ira una follia temporanea", che verosimilmente riprende Hor. *Ep.* 1.2.62 *ira furor brevis est*, "l'ira è una follia temporanea" (su Orazio in Seneca cf. Trinacty 2017). Cic. *Tusc.* 3.5.11 non la pensa in realtà del tutto così e distingue tra *insania* e *furor*, considerando il secondo molto più pericoloso per la condotta e lo svolgimento di compiti ordinari. Cf. anche Verg. *Aen.* 2.316-317 *furor iraque mentem / praecipitat*, "furore e ira travolgono la mente"; 12.946 *Furiis accensus et ira / terribilis*, "accesso di furore e terribile nell'ira"; Sen. *HF* 820 *ira furentem*, "furente d'ira"; *Med.* 51-52 *accingere ira teque in exitium para / furore toto*, "cingiti d'ira e preparati alla distruzione con tutta la furia possibile"; *De Ira* 2.12.6 *quantum est effugere maximum malum, iram, et cum illa rabiem saeuitiam crudelitatem furem, alios comites eius adfectus!*, "quanto è bene fuggire il male più grande, l'ira, e assieme a essa la rabbia, la ferocia, la crudeltà, il furore e le altre emozioni che l'accompagnano".

tale passione: da un lato profeti e indovini sono folli²¹ quando sono ispirati senza per forza dover esser adirati, dall'altro vi sono personaggi folli proprio a causa dell'ira violenta e della rabbia che li possiede e che, in conseguenza di essa, smarriscono l'uso della ragione²². Come si vedrà fra un istante, non si tratta solo di sovrapposizione lessicale: anche la sintomatologia coincide, dato che in entrambi i casi, da un punto di vista delle reazioni corporee, si verifica generalmente espansione e non contrazione come per altre emozioni²³. Nell'opera filosofica di Seneca, si incontra spesso la nozione di *furor* in stretta connessione con quella di *ira*, come si ricava per esempio da alcuni significativi passi dell'*Ep.* 18, in cui Seneca illustra al destinatario Lucilio la relazione che intercorre tra i due: *immodica ira gignit insaniam [...]; tam ex amore nascitur quam ex odio. Ita est, mi Lucili: ingentis irae exitus furor est, et ideo ira vitanda est non moderationis causa sed sanitatis*, “un'ira smisurata genera pazzia [...]; nasce tanto dall'amore quanto dall'odio. Così è, Lucilio mio: il furore è il risultato di una grande ira e perciò l'ira va evitata non in nome della moderazione, ma della salute mentale” (*Ep.* 18.14.14).

Per fare ritorno all'*Agamennone* senecano, sono il quarto (659-807) e il quinto (867-1012) gli atti dominati dalla figura della profetessa, che con la sua presenza scenica di assoluto rilievo fa passare in secondo piano il personaggio di Clitemestra, che in Seneca peraltro non è più l'esecutrice esclusiva dell'omicidio del marito, ma soltanto complice nel misfatto.

Ai vv. 710-719 il coro pone al centro del suo intervento il corpo della profetessa, ritratta nell'atto di 'subire' il suo primo invasamento profetico, che la condurrà a perdere i sensi e accasciarsi al suolo (774-790)²⁴. Cassandra è còlta da pallore, tremore, instabilità oculare, segni che inducono a identificare l'emozione da lei sperimentata, almeno nella prima fase dell'invasamento, con quella della paura²⁵, anche se successivamente il corpo di Cassandra sarà investito da

²¹ Cf. e.g. Plat. *Phaedr.* 244a: con la loro esaltazione (*mania*) le profetesse hanno procurato alla Grecia numerosi benefici.

²² Cf. la dettagliata nota in Boyle 2019, pp. 376-377: '*furor* in Latin has a wide significance', che spazia dalla rabbia alla follia, dalla furia alla passione (anche d'amore), includendo l'ispirazione profetica e poetica. In alcuni casi, come in quello di Ercole (cf. l'*Hercules furens* senecano), il *furor* può persino avere tratti auto-distruttivi. Cf. anche Nolfo 2018, pp. 287-288.

²³ Su questo cf. e.g. Plutchik 1991, p. 87. *Furor* può peraltro essere impiegato anche in riferimento alla forza dirompente della natura: proprio in questa tragedia, al v. 576, è detto della tempesta che ha devastato la flotta dei Greci, circostanza funzionale a introdurre nella vicenda tragica il tema della punizione dei vincitori, che sarà poi sviluppato dalla stessa Cassandra nel séguito del dramma (cf. Schiesaro 2014, pp. 181ss.). *Agamennone* è presentato come simile a un vinto da Euribate al v. 412.

²⁴ Cf. 775 *ipse se fregit furor*, “il suo furore si è infranto da sé”.

²⁵ Cf. Tarrant 1976, p. 304; Boyle 2019, p. 373; cf. anche la descrizione della Pizia in Luc. *Phars.* 5.214-216.

un più evidente dinamismo:

CHO.

Silet repente Phoebas et pallor genas 710

creberque totum possidet corpus tremor;

stetere uittae, mollis horrescit coma,

anhela corda murmure incluso fremunt,

incerta nutant lumina et uersi retro

torquentur oculi, rursus immoti rigent. 715

nunc leuat in auras altior solito caput

graditurque celsa, nunc reluctantis parat

reserare fauces, uerba nunc clauso male

custodit ore maenas impatiens dei.

Improvvisamente la sacerdotessa di Febo tace, il pallore le invade le guance e un intenso tremore le occupa tutto il corpo; le bende sacre si rizzano, si sollevano i suoi teneri capelli, il suo cuore ansante freme con un sordo mormorio, il suo sguardo incerto vacilla e gli occhi, rovesciandosi all'indietro, si stravolgono, poi di nuovo si irrigidiscono in una posa selvaggia. Ora solleva verso il cielo, più alta del solito, il capo e procede elevata, ora si prepara ad aprire la bocca riluttante, ora custodisce a fatica le parole nella bocca serrata, menade che ancora non sopporta il dio che possiede.

Se il modello diretto o più prossimo è costituito indubbiamente dalla vivida descrizione dell'invasamento della Sibilla Cumana in Verg. *Aen.* 6.46-51²⁶, questi versi esibiscono tuttavia un certo tasso di similarità, soprattutto sul piano drammatico, con quelli famosi pronunciati dalla nutrice di Medea nell'omonima tragedia senecana²⁷ (382-396), in cui la protagonista viene tratteggiata in preda a una violenta manifestazione d'ira. Anche Medea è, metaforicamente, una *entheos*... *maenas*, "menade posseduta dal dio" (382-383), che l'ira ha reso folle. La sua presenza scenica si caratterizza per un'evidente iperattività motoria (385 *talīs recursat huc et huc motu effero*, "così corre su e giù con un movimento furioso"), assente nel primo ritratto di Cassandra (però cf. oltre), e per la sua incapacità di controllare le sue reazioni: piange e contemporaneamente ride al punto che – osserva la nutrice – *omnis specimen adfectus capit*, "assume l'espressione caratteristica di ogni sentimento" (389). Il suo *furor* trabocca (392) tanto che Medea ne diventa la personificazione stessa (396 *uultum Furoris cerno*, "vedo il volto

²⁶ Cf. Zanobi 2014, pp. 101-103; cf. anche Tarrant 1976, p. 304; Pillinger 2019, p. 206. Boyle 2019, p. 371ss. si sofferma sull'interesse di Seneca drammaturgo, che è anche quello di Seneca filosofo, per i *signa*, "segni", o *indicia*, "sintomi", dello stato emotivo dei suoi personaggi.

²⁷ Si tratta, tecnicamente parlando, di *running commentaries*, su cui cf. Zanobi 2014, soprattutto pp. 91-103; cf. anche Torre 2020, p. 63.

del Furore”)²⁸, una vera e propria *imago Irae*: pur in presenza di alcune – anche sostanziali – differenze, sia Cassandra sia Medea appaiono parimenti inquietanti nelle rispettive declinazioni del loro ‘menadismo’, reale o figurato che sia. Come osserva Seneca all’inizio del suo *De Ira*, coloro che sono affetti da ira non sono sani di mente: le persone adirate mostrano infatti gli stessi impressionanti sintomi dei folli, icasticamente descritti in 1.1.3-4, quei medesimi sintomi che si incontrano, nel *corpus* tragico, sia in riferimento a Cassandra (cf. i capelli ritti o il *sermo praeruptus*, “un parlare spezzato”) sia a Medea²⁹ (cf. il volto in fiamme o i passi concitati).

Nel séguito della stessa *Medea* compare un secondo ‘ritratto’ della protagonista, affidato questa volta alla voce del coro, che osserva il comportamento sulla scena della donna dopo la lugubre parentesi dell’incantesimo e dell’invocazione a Ecate (849-869). Ancora una volta, notevole rilievo viene attribuito alle reazioni corporee del personaggio (il teatro senecano, ben più di quello greco, dimostra di essere particolarmente sensibile alla ‘poetica del corpo’):

CHO.

<i>Quonam cruenta maenas</i>	
<i>praeceps amore saeuo</i>	850
<i>rapitur? quod impotenti</i>	
<i>facinus parat furore³⁰?</i>	
<i>uultus citatus ira</i>	
<i>riget et caput feroci</i>	
<i>quatiens superba motu</i>	855
<i>regi minatur ultro.</i>	
<i>quis credat exulem?</i>	
<i>Flagrant genae rubentes,</i>	
<i>pallor fugat ruborem.</i>	
<i>nullum uagante forma</i>	860
<i>seruat diu colorem.</i>	
<i>huc fert pedes et illuc,</i>	
<i>ut tigris orba natis</i>	
<i>cursu furente lustrat</i>	
<i>Gangeticum nemus.</i>	865
<i>Frenare nescit iras</i>	
<i>Medea, non amores;</i>	
<i>nunc ira amorque causam</i>	
<i>iunxere: quid sequetur?</i>	

²⁸ Cf. Boyle 2014, *ad loc.*; Torre 2020.

²⁹ Cf. in questo volume anche l’intervento di Lucia Degiovanni con ulteriore bibliografia. Sui vv. 380-396 e sulla natura ‘psicoplastica’ della descrizione cf. Zanobi, pp. 95-97.

³⁰ *Impotens furor*, “furore incontrollabile”, ricorre in riferimento a Cassandra anche in Sen. Ag. 801.

Dove si lascia trascinare la sanguinosa menade, resa insensata dal terribile amore? Quale infamia prepara nella sua violenta follia? Il suo volto, eccitato dall'ira, s'irrigidisce e lei, superba, scuotendo il capo con un fiero movimento, minaccia il re prendendo l'iniziativa. Chi la potrebbe credere una esule? Le guance rosse prima bruciano, poi il pallore mette in fuga il rossore. Non mantiene a lungo nessun colore, il suo aspetto muta di continuo. Muove i passi ora qua, ora là, come una tigre orba dei figli con folle corsa attraversa la selva Gangetica. Medea non sa frenare l'ira né l'amore; ora ira e amore hanno fatto causa comune: che ne seguirà?

Cassandra e Medea non sono gli unici esempi di personaggi *furentes* all'interno del *corpus* tragico senecano³¹, ma il contatto tra le loro rappresentazioni è sicuramente marcato e visibile, per quanto non sia possibile stabilire con certezza quale dramma abbia influenzato l'altro, data l'incertezza temporale relativa alla composizione delle opere. Il menadismo di Medea, funzionale a ritrarne l'ira incontenibile, attinge verosimilmente a illustri modelli letterari, come l'Arianna catulliana e la Didone virgiliana, che, dopo l'abbandono subito, danno prova di un furore cieco che le indurrà a pronunciare terribili (e arcinote) maledizioni³². Potrebbe essere suggestivo pensare che il *furor* di Cassandra, riconsiderato alla luce dei ritratti medei, si ricarichi di caratteristiche propriamente irate che indurrebbero, perciò, a rileggere 'emotivamente' la condizione di invasamento nella quale la profetessa versa. In realtà, malgrado le diverse somiglianze nelle rappresentazioni dei due personaggi dal punto di vista situazionale e della sintomatologia manifestata, non sembrano esserci nei ritratti di Cassandra nell'*Agamennone* appigli (soprattutto lessicali) tali da autorizzarci a supporre che l'indovina troiana sia furente d'ira al di pari di Medea.

Così, anche quando, dopo l'intervento del coro, Cassandra, prendendo la parola per riferire le sue visioni, denuncia lei stessa il suo stato di agitazione

³¹ Anche Giocasta, sconvolta dopo l'accecamento di Edipo, è descritta dal coro con tratti menadici nell'atto di precipitarsi fuori dalla reggia (Sen. *Oed.* 1004-1007; cf. *furens* al v. 1005). Lo stesso Atreo è detto *furens* dal messaggero in *Thy.* 682 poco prima di dare la morte ai nipotini in un orrido antro. *Caecus furor*, "furore cieco", è definito quello di Ercole in *HF* 991 da Anfitrione che assiste in diretta allo sterminio della famiglia da parte del figlio. Cf. infine Andromaca in Sen. *Tro.* 673-676. Nel caso di questi personaggi non si ha però solitamente 'espansione' descrittiva come per Cassandra e Medea, con l'eccezione di Fedra in Sen. *Phaed.* 362-386, in cui viene sottolineata dalla nutrice la condizione di abbattimento della donna, e 583-585, in cui la nutrice commenta l'arrivo sulla scena della padrona indicandone l'evidente stato di *furor*, qui da intendersi come follia d'amore (cf., in particolare, 584 *quo uerget furor?*, "dove si dirigerà la sua follia?"). Cf. Zanobi 2014, p. 91 sui *running commentaries* che si soffermano sulla tensione emotiva sperimentata da un personaggio; p. 93 sulla tecnica senecana consistente nel descrivere le emozioni o gli stati mentali dei suoi personaggi attraverso i sintomi del corpo. Tale tecnica mira a produrre una 'physical externalization of passions and a visualization of the outward manifestation of an inner state of mind'.

³² Cf. Cat. 64.61 *saxea ut effigies bacchantis*, "come statua in pietra di una baccante"; 197 *amenti caeca furore*, "cieca di folle furore" (segue la maledizione, 198-201); Verg. *Aen.* 4.68ss; 300-303.

(720-725), è palese come il *furor* ricada di nuovo primariamente nell'esercizio, per così dire, delle sue funzioni di profetessa posseduta:

Quid me furoris incitam stimulis noui, 720
quid mentis inopem, sacra Parnasi iuga,
rapitis? recede, Phoebe, iam non sum tua,
extingue flammas pectori infixas meo.
cui nunc uagor uesana? cui bacchor furens?
iam Troia cecidit—falsa quid uates agor?

Perché, santi gioghi del Parnaso, mi pungolate con lo stimolo di un nuovo furore, perché mi trascinate non più padrona della mia mente? Allontanati, Febo, non sono più tua. Spegni le fiamme che mi hai conficcate nel petto. Per chi io folle dovrei ora aggirarmi? Per chi nel mio furore dovrei folleggiare come una baccante? Troia ormai è caduta – che posso più fare, indovina non creduta?

Seneca offre un ritratto 'olistico' della figura di Cassandra, volto a coglierne il corpo e la mente sulla scena, colmando perciò la lacuna del dramma eschileo, che di fatto non si sofferma altrettanto vividamente sulle reazioni corporee della sacerdotessa durante le visioni (la parola profetica di Cassandra appare di gran lunga più rilevante del suo invasamento fisico). Tuttavia, è forse utile richiamare un paio di passi della tragedia greca, da cui emergono tratti dell'*ethos* della profetessa troiana significativi alla luce di quanto sarà argomentato qui di séguito. Nell'*Agamennone* eschileo, com'è noto, Cassandra si rifiuta di scendere dal carro e di seguire Clitemestra. Se ne sta muta a bordo del mezzo senza replicare né alla regina né al coro, che la paragona a una fiera appena catturata (1063), immagine che poi Clitemestra ulteriormente espande: 'è giunta qui incapace di sopportare le redini prima di far schiumare a sangue la sua rabbia (*menos*)³³' (1066-1067, [Morani]). La rabbia sanguigna, che Clitemestra le attribuisce e che rimane di fatto sotterranea nelle scene del dramma che vedono la profetessa protagonista, sembra in effetti tornare in superficie circa duecento versi più tardi durante gli ultimi istanti in vita di Cassandra, che, rassegnata, si prepara ad andare incontro al suo destino: prima di entrare nel palazzo, dove troverà la morte, spezza lo scettro e getta a terra le bende imprecaando contro di essi (1266-1267) per poi annunciare l'arrivo un giorno di un vendicatore (Oreste) che non lascerà invendicate quelle morti (1279). Ora, se la Cassandra romana, come si è già detto, è furente di *furor* profetico, ma apparentemente non irata, la rabbia della sua omologa greca può costituire un elemento degno di nota per una migliore comprensione dell'*ethos* del personaggio senecano. Cassandra in Eschilo non vuole chiaramente morire e perciò protesta contro Apollo che

³³ *Menos* ricorre in riferimento anche alla rabbia di Achille in *Il.* 1.103.

l'ha costretta a quella sorte (1276). Al contrario, la Cassandra senecana appare sorprendentemente entusiasta all'idea di accingersi a entrare nelle acque stigie e percorrere l'Oltretomba (750-752 *iuuat ... iuuat*, "mi piace ... mi piace") per poter assistere alla rovinosa fine che sta per abbattersi sui vincitori. Si passa così dalla rabbia dell'animale predato del dramma greco all'esaltazione piena di vendetta del personaggio senecano³⁴, che concepisce la propria morte come il canale privilegiato per poter trionfare sui suoi nemici³⁵. La Cassandra romana si distanzia in tal modo dall'equivalente greca, diventando tipologicamente molto simile ad altri personaggi senecani con cui condivide la tendenza al pensiero monomaniacale e ossessivo e un profilo emotivo particolarmente marcato (soprattutto Medea, come si vedrà oltre).

A questo proposito, nel quinto atto, quando, dopo un intermezzo corale³⁶, Cassandra prende la parola per descrivere e commentare in diretta il consumarsi dell'evento terribile (867 *res ... magna*) all'interno del palazzo³⁷, la profetessa mostra un coinvolgimento tale nella vicenda da indurci quasi ad accostarla agli esecutori materiali stessi dell'omicidio di Agamennone (867-869):

*Res agitur intus magna, par annis decem.
eheu quid hoc est? anime, consurge et cape
pretium furoris: uicimus uicti Phryges.*

Dentro la reggia si sta compiendo un grande evento, pari ai dieci anni della guerra. Oh, che è mai questo? Animo mio, sollevati e ricevi la ricompensa del tuo furore profetico: noi, i vinti Frigi, abbiamo vinto.

³⁴ Verosimilmente ciò avviene grazie alla mediazione della Cassandra delle *Troiane* euripidee, che si autodefinisce 'una delle tre Erinni' (457) pronte a portare vendetta in Grecia. A sua volta la Cassandra euripidea ammicca ad Aesch. Ag. 1119-1120 con Pillinger 2019, pp. 100-101.

³⁵ Su *iuuat* cf. Tarrant 1976, p. 312, ma soprattutto Boyle 2019, p. 294, che nota come Seneca impieghi frequentemente questa forma verbale, spesso iterata (cf. *Med.* 911-913, 4x), per segnalare traguardi ben poco encomiabili raggiunti dai suoi personaggi, in particolare quelli dalla spiccata vocazione criminale, oppure loro desideri perversi o di vendetta. Si tratta pertanto di una formula molto senecana: il fatto che Cassandra la impieghi cala anche il suo personaggio nella torbida atmosfera dei drammi di questo autore.

³⁶ Dopo lo scambio di battute tra Agamennone e Cassandra, si incontra un'ode corale in cui le donne argive celebrano l'eroe Ercole in virtù del forte legame con la città di Argo: ne cantano le dodici fatiche, ma il *furore* e la conseguente strage dei familiari, vale a dire i punti negativi della sua 'carriera', vengono taciuti, come osserva anche Boyle 2019, p. 413. Tuttavia, il dettaglio della follia, per quanto omesso, si pone in ideale continuità, pur *in absentia*, con il motivo del *furore* nel racconto della tempesta e i fatti di sangue delle scene successive (si noti che, peraltro, *furore* costituisce l'ultima parola del dramma [1012]).

³⁷ La descrizione simultanea da parte di un personaggio di un'azione che sta avvenendo all'interno non è una situazione tipica della tragedia classica (cf. Tarrant 1978, p. 254). Nel dramma eschileo, Cassandra non commenta in diretta gli eventi, ma al contrario ne anticipa lo svolgimento durante le sue visioni.

Ricorrendo alla tecnica dell'auto-allocazione, Cassandra si allinea infatti al comportamento di noti 'criminali' in preda all'ira, che spesso nelle tragedie senecane si rivolgono al proprio animo per infondersi coraggio in vista dell'imminente azione da compiere (cf. *Med.* 40-42; 976-977; 987-988; *Thy.* 192-193; 270)³⁸. In questo caso, non sarà ovviamente Cassandra a commettere l'omicidio – del resto lei stessa troverà la morte a breve distanza –, ma potrà almeno raccogliere il suo *pretium furoris*, il frutto del suo furore profetico, vale a dire la vittoria sui vincitori e la resurrezione di Troia (cf. 869-870 *uicimus uicti Phryges. / bene est, resurgis Troia*, “noi, i vinti Frigi, abbiamo vinto. Sta bene, Troia tu risorgi”)³⁹. Anche se *furor* qui si riferisce in senso proprio al delirio che la possiede e le permette di vedere ciò che sta accadendo all'interno del palazzo, questa volta è forse più difficile resistere all'idea che qui faccia capolino un possibile 'rivolo' irato del personaggio, che appare sicuramente più assetato di vendetta del corrispettivo eschileo⁴⁰: il *furor* di Cassandra sembra perciò colorarsi d'ira e quasi appropriarsi di tratti 'da Clitemestra'. In effetti la profetessa, per quanto non possa compiere la vendetta con le sue mani, può però assaporare quella che sta portando a termine Clitemestra contro il marito grazie al potere visionario della sua mente, che le consente di assistere o, meglio ancora, partecipare di persona al delitto (872-873):

*Tam clara numquam prouidae mentis furor
ostendit oculis: uideo et intersum et fruor*⁴¹

Mai il furore della mente profetica ha mostrato ai miei occhi una visione così chiara: la vedo e vi partecipo e ne godo.

Di fatto il dramma senecano ci presenta una figura sdoppiata di vendicatrice, 'biceps', per così dire: è Clitemestra, ma è, in filigrana, anche Cassandra, che a differenza della sua omologa eschilea saluta entusiasta l'uccisione di Agamennone-

³⁸ Sulla tecnica senecana dell'auto-allocazione cf. soprattutto Star 2006 e 2012. Cf. anche Sen. *Med.* 566-567 *perge nunc, aude, incipe / quidquid potest Medea*, “ insisti ora, osa, intraprendi tutto quel che può Medea” (si noti la sequenza degli imperativi; cf. anche Trinacty 2017, pp. 115-116); Sen. *Ag.* 192 *accingere, anime; bella non leuia apparatus*, “preparati ad agire, animo; tu prepari una battaglia non facile”.

³⁹ Questa forma di trionfalismo è già euripidea, ma contiene anche echi presenti in testi latini soprattutto di età augustea: cf. Pillinger 2019, pp. 207-208. Cf. in particolare Ov. *Fast.* 1.523 *uicta tamen uincens euersaque, Troia, resurges*, “vinta tuttavia vincerai e, abbattuta, o Troia, risorgerai”.

⁴⁰ Anche la Cassandra eschilea chiede vendetta, annunciando un giorno l'arrivo di un vendicatore matricida: cf. Aesch. *Ag.* 1279-1281; cf. anche 1317-1320. Tuttavia, la declinazione del tema della vendetta da parte della Cassandra senecana insiste soprattutto sul paradosso della resurrezione di Troia e sul riscatto dei vinti.

⁴¹ Si noti il gioco di parole anagrammatico tra *furor* e *fruor* con Boyle 2019, p. 435. In Seneca diversa è l'ambientazione dell'omicidio di Agamennone, che avviene durante un banchetto e non nella vasca da bagno (cf. Tarrant 1976, p. 338).

ne⁴². *Spectemus*, “mettiamoci a guardare”, dice la profetessa (875), trasformando così la visione in un vero e proprio spettacolo, che la fa persino tremare (883)⁴³. Il delitto viene descritto minuziosamente: alla fine del banchetto, Agamennone, con addosso la veste-trappola che la moglie gli ha tessuto, è colpito dapprima dal *semiuir*, “semi-uomo”, Egisto in modo del tutto inefficace e poi, nel tentativo di liberarsi dalla rete, dalla stessa Clitemestra, che sferra il colpo mortale (897 *armatque bipenni Tyndaris dextram furens*, “la Tindaride, fuori di sé, arma la destra con la bipenne”). Tutto è compiuto: *habet, peractum est*, “ha ricevuto il colpo, l’atto è compiuto” (901), commenta Cassandra, mentre i due assassini infieriscono sul corpo sfigurato di Agamennone (904-905). Significativamente, la Medea senecana suggella il compimento del filicidio al v. 1019 con una formula simile, *bene est, peractum est*, “sta bene, è compiuto”, che è, sì, abbastanza frequente in Seneca, ma che qui sembra conferire un colore particolarmente ‘medeico’ alla visione di Cassandra: la profetessa non ha materialmente preso parte alla mattanza, tuttavia ne descrive l’esito con le stesse parole della Medea omicida nell’ultima battuta pronunciata nel dramma⁴⁴. Si noti, peraltro, che, per entrambi i personaggi, la vendetta, sia essa eseguita di persona oppure compiuta da altri e vista solo con gli occhi della mente, implica un ritorno alle origini: per Medea significa il recupero del suo regno e della sua verginità (984 *rediere regna, rapta uirginitas redit*, “è tornato il regno e la strappata verginità”), per Cassandra la risurrezione di Troia (870 *bene est, resurgis Troia*, “sta bene, Troia tu risorgi”; cf. anche 758 *fata se uertunt retro*, “la ruota del fato si volge indietro”). Grazie alla struttura drammaturgica stessa dell’*Agamennone* senecano, in cui la visione di Cassandra avviene in diretta (e non è dunque anticipatoria come in Eschilo), la profetessa appare direttamente coinvolta nel fatto di sangue (873 *intersum*, “vi prendo parte”) quasi che non fosse più possibile distinguere tra il suo furore profetico e la furia omicida di Clitemestra. Analogamente, si può osservare come la gioia manifestata dalla Clitemestra eschilea (1391 *χαίρουσαν*, “io ne godò”) nel suo famoso resoconto davanti al coro venga trasferita da Seneca direttamente su Cassandra (873 *fruor*, “ne godò”)⁴⁵, che di fatto nel dramma senecano si fa carico del racconto della morte di Agamennone, andando così a sostituirsi ‘narrativamente’ alla regina. Si aggiunga inoltre che lo stesso utilizzo del verbo *spectemus*, “mettiamoci a guardare” (875, cf. sopra) da parte di Cas-

⁴² La Cassandra greca non sembra provare per Agamennone il rancore che caratterizza il personaggio senecano: cf. 1227, ma soprattutto 1259 in cui il re è definito ‘nobile leone’. Cf. anche Harrison 2014, p. 231: ‘The *furor* of Cassandra in *Agamemnon* had been prophetic inspiration (869, 872), which neatly transformed itself into the rage that gave Clytemnestra the strength to lift the double-headed axe to decapitate Agamemnon (894, 897)’.

⁴³ Su questa reazione della profetessa cf. Boyle 2019, *ad loc.*

⁴⁴ Cf. Boyle 2019, p. 444 sulla ricorrenza della formula.

⁴⁵ Cf. anche Sen. *Med.* 1016 *perfruere lento scelere*, “godi di un delitto lento”.

sandra⁴⁶, la proietta nuovamente verso la figura di Medea nella sua funzione di esecutrice della vendetta. Anche Medea, infatti, avverte l'esigenza di conferire un carattere 'spettacolare' ai suoi crimini: solo quando Giasone ricomparirà sulla scena, riterrà che ciò ha compiuto fino a quel momento (l'omicidio del primo figlio) abbia finalmente un senso, in quanto *derat hoc unum mihi / spectator iste*, "mi mancava solo quest'unica cosa: lui come spettatore" (992-993).

La vendetta piace dunque a Cassandra⁴⁷, così tanto che la profetessa si offre spontaneamente ai suoi nemici nel finale della tragedia, arrivando persino a ringraziarli (1010): non c'è bisogno che la trascinino all'interno, li precederà lei stessa (1004), pronta a morire, nella convinzione che la sua imminente morte costituirà parte integrante della vendetta. Per lei è bello (1011 *iuuat ... iuuat*) essere sopravvissuta a Troia, circostanza che le ha permesso di vedere il naufragio della flotta greca (1006), la sconfitta di Micene (1007), la morte del condottiero di mille comandanti, che ha pagato con una sorte pari alle sventure della città caduta (1007-1009)⁴⁸.

Una pregnante *antilabé* tra Clitemestra e Cassandra suggella il lapidario epilogo del dramma (1012):

CL. *Furiosa, morere.*

CA. *Veniet et uobis furor.*

CL. Invasata, muori!

CA. Anche su di voi verrà la furia di un vendicatore.

Clitemestra accusa la veggente di follia, postillandone in questo modo le parole appena pronunciate. A ben vedere, Cassandra è, sì, pazza (*furiosa*), ma pazza di vendetta. Alla luce di quanto qui delineato, ciò ci fa supporre che il suo *furor* profetico si apra a un'ulteriore declinazione, nello specifico quella dell'ira in senso proprio, se è vero, come si è detto all'inizio di queste pagine, che vendetta e ira costituiscono un connubio indissolubile. Nel caso di Cassandra, si tratta però di un'ira senza azione, che non ne armerà la mano come avviene con altri esemplari vendicatori del teatro senecano: è una sorta, dunque, di appendice irata del suo *furor*, che si riverbera sulla vendetta messa in atto dagli effettivi esecutori del regicidio⁴⁹.

⁴⁶ Sul piacere dello spettacolo cf. Boyle 2019, pp. cxv-cxvi.

⁴⁷ Cf. Lavery 2004, p. 192 ('it is vengeance that makes her happy'). Come si è già detto sopra, decisivo è sicuramente anche l'influsso della Cassandra euripidea delle *Troiane*, soprattutto 460-461, che però si ricarica di tratti profondamente senecani.

⁴⁸ *Schadenfreude*: cf. Tarrant 1976, p. 361.

⁴⁹ In Lyc. *Alex.* 1109-1115 Cassandra describe Clitemestra nell'atto di darle la morte come una serpe con il cuore straripante di rabbia incontenibile. Come nota Kugelmeier 2014, p. 500, 'the key word *furor* (with related forms) runs through Cassandra's entire characterization'. Il personaggio senecano presenta inoltre degli aspetti patetici e di profonda solitudine che non possono fare a

Bibliografia

- Battistella 2018a = C. Battistella, “La colère en scène. Quelques réflexions sur la *Médée* de Sénèque, entre dramaturgie et philosophie”, *Latomus* 77, 2018, pp. 59-73
- Battistella 2018b = C. Battistella, “*Pavet animus, horret*: la paura nella *Medea* di Seneca”, in M. De Poli (a c. di), *Il teatro delle emozioni: la paura*, Padova 2018, pp. 357-380
- Battistella 2021 = C. Battistella, “Medea and the Joy of Killing”, in E. Sanders (ed.), *The Emotions of Medea*, *G&R* 50, 2021, pp. 97-113.
- Battistella-Nelis 2017 = C. Battistella, D. Nelis, “Some Thoughts on the Anger of Seneca’s *Medea*”, in D. Cairns, D. Nelis (eds.), *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*, Stuttgart 2017, pp. 245-256
- Boyle 2014 = A.J. Boyle, *Seneca, Medea*, Oxford 2014
- Boyle 2019 = A.J. Boyle, *Seneca, Agamemnon*, Oxford 2019
- Degiovanni 2004 = L. Degiovanni, “Sui modelli nell’*Agamemnon* di Seneca: tre note testuali e interpretative”, *SCO* 50, 2004, pp. 373-395
- Fraenkel 1950 = E. Fraenkel, *Aeschylus: Agamemnon*, 3 voll., Oxford 1950
- Hall 2005 = E. Hall, “Aeschylus’ Clitemnestra Versus Her Senecan Tradition”, in F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, O. Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford 2005, pp. 55-75
- Harrison 2014 = G.W.M. Harrison, “Characters”, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill’s Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014, pp. 615-638
- Kugelmeier 2014 = C. Kugelmeier, “*Agamemnon*”, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill’s Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014, pp. 493-500
- Lavery 2004 = J. Lavery, “Some Aeschylean Influences on Seneca’s *Agamemnon*”, *MD* 53, 2004, pp. 183-194
- Nolfo 2018 = F. Nolfo, “*La Medea Cunctans* di *Anth. Lat.* 102 R.² (= 91 Sh. B.): un esempio di *Romanisierung*”, *GIF* 70, 2018, pp. 281-314
- Pillinger 2019 = E. Pillinger, *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature*, Cambridge 2019
- Plutchik 1991 = R. Plutchik, *The Emotions*, Lanham-New York-London 1991
- Pratt 1983 = N.T. Pratt, *Seneca’s Drama*, London 1983
- Schiesaro 2003 = A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003
- Schiesaro 2014 = A. Schiesaro, “Seneca’s *Agamemnon*: the Entropy of Tragedy”, *Pallas* 95, 2014, pp. 179-191

meno di *indurci* ad accostarla agli eroi/eroine sofoclei (*ibid.*).

- Staley 2010 = G.A. Staley, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford 2010
- Star 2006 = C. Star, "Commanding *Constantia* in Senecan Tragedy", *TAPhA* 136, 2006, pp. 207-244
- Star 2012 = C. Star, *The Empire of the Self. Self-Command and Political Speech in Seneca and Petronius*, Baltimore, MD, 2012
- Tarrant 1976 = R.J. Tarrant, *Seneca, Agamemnon*, Cambridge 1976
- Tarrant 1978 = R.J. Tarrant, "Senecan Drama and Its Antecedents", *HSPH* 82, 1978, pp. 213-263
- Torre 2020 = C. Torre, "Una passione teatrale. Visualità, illusionismo e mimesi dell'ira in Seneca", in L. Neri (a c. di), *Forme di una passione. La rappresentazione dell'ira tra letteratura, teatro e filosofia*, Roma 2020, pp. 55-83
- Trinacty 2017 = C. Trinacty, "Horatians Contexts in Senecan Tragedy", in M. Stöckinger, K. Winter, A.T. Zanker (eds.), *Horace and Seneca. Interactions, Intertexts, Interpretations*, Berlin-Boston 2017, pp. 113-136
- Zanobi 2014 = A. Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London-New Delhi-New York-Sydney 2014

La metamorfosi dell'ira. Teseo padre-matrigna nella *Fedra* di Seneca

Graziana Brescia

Università degli Studi di Bari "A. Moro"

ABSTRACT: In Seneca's *Fedra*, Theseus' rage towards his innocent son turned against the father himself according to that twisted mechanisms of reaction to an *iniuria* theorised in *De ira*. The seriousness of the crime, based on Fedra's false accusations, establishes the paradoxal overlap of Theseus over the stepmother figure. With dramatic overturning of the paternal model, it is himself who dismantles the *pietas* causing the death of his son Ippolito and depriving himself of a social identity making himself not only unnaturally *orbis* but also *caelebs*.

Nell'universo passionale messo in scena nelle tragedie senecane, l'ira incontrollata che sfugge al freno della *ratio* spingendo gli "eroi vendicatori" a forme delittuose si configura come una sorta di applicazione esemplare della teoria delle passioni e dei meccanismi, che, sottesi al modello culturale romano della vendetta, sono ben scandagliati nel *De ira*. Nella disamina delle dinamiche espone nel suo trattato, Seneca mette in rilievo come a determinare l'esplosione dell'*ira* sia un'offesa (*iniuria*) che il soggetto ha subito o immagina di aver subito: essa si traduce in una smania di ritorsione (*ultio*) che travalica tutte le mediazioni razionali previste dalla *iustitia* e finisce per restituire, in cambio dell'*iniuria* patita, un'altra *iniuria* assolutamente sproporzionata e dettata dall'incontrollabile impulso di nuocere al proprio nemico per placare il dolore provocato dal torto originario. L'assenza di equilibrio e razionalità nella gestione dei meccanismi di reciprocità rischia di trasformare la pratica della ritorsione in «un'azione priva di misura, estranea ai dettami della giustizia e dell'umanità e di generare una spirale senza fine di *iniuria* e vendetta»¹. In questa prospettiva, secondo la

¹ Per questa rilettura delle tragedie senecane alla luce dei meccanismi che regolano le complesse dinamiche tra *ira* e vendetta teorizzati nel *De ira*, sono debitrice a Guastella 2001, pp. 15-16. In

chiave interpretativa proposta da Guastella, vanno letti gli eccessi di comportamento, il *furor* che anima i personaggi mitici sulla scena senecana e che finisce per costituire una specie di cornice, di schema ricorrente variamente declinato nella produzione tragica². Oggetto della nostra specifica attenzione è l'analisi di questi meccanismi generativi dell'esplosione della furia vendicativa di Teseo nei confronti del figlio Ippolito, in quella sorta di «tragedia dentro la tragedia»³ che si consuma nell'ultima parte della *Fedra* senecana dopo l'uscita definitiva dalla scena della protagonista. L'ira folle, priva di controllo e distruttiva provocata in Teseo dalle false accuse di violenza scagliate contro Ippolito dalla nutrice e da Fedra⁴, ne offusca la capacità di giudizio innescando una reazione che lo induce a punire colpe inesistenti sino a renderlo indirettamente assassino del suo stesso figlio⁵. Inadeguata, oltre che assolutamente ingiusta, appare la punizione inflitta da questo padre in preda all'ira furibonda⁶, che finisce per determinare una sovrapposizione della figura paterna a quella della *noverca* “matrigna”⁷ in una dimensione peggiorativa, affidata ad una “comparazione dal minore al maggiore” come si evince dall'uso dell'aggettivo di grado comparativo *peior* (vv. 1191-1192):

FEDRA Cittadini di Atene, ascoltate, e anche tu padre peggiore di una funesta matrigna⁸.

Sarà la stessa Fedra, artefice in prima persona della rovina del figliastro proprio per il suo ruolo di matrigna e la sua nefanda passione incestuosa per il casto Ippolito, ad assegnare, in un tragico paradosso tale identità a questa figura di padre giustiziere di un innocente, inchiodandolo alle sue responsabilità nella

generale, sulla opportunità di una lettura sinottica del *corpus* tragico e della produzione filosofica senecana, vd. Wiener 2014, p.189 e Star 2015, p. 253.

² Questa stessa chiave di lettura è stata recentemente applicata da Battistella 2018 alla falsa costruzione dell'idea di giustizia nella *Medea*. L'analisi delle condotte conseguenti a tali dinamiche passionali in questa tragedia era già in Rizzelli 2007.

³ Mutuo la definizione da Calabrese 2009a, p. 103. La studiosa – seguendo la linea già tracciata da Solimano 1986 – rileva l'opportunità di approfondire la caratterizzazione di Teseo e, in particolare, della passione incontrollata che sfugge al freno della *ratio* spingendo l'eroe a forme delittuose. Nello specifico (pp.103-127), viene dedicata attenzione alla «relazione mancata» tra padre e figlio che si consuma nel dramma senecano marcando la differenza sostanziale con il *Coronato* euripideo proprio nel mancato incontro tra i due e in una relazione «gravemente minata alla base sia dalla personalità dei soggetti interagenti che dall'inganno di cui sono vittime» (p. 116).

⁴ Sen. *Phaedr.* 854-898.

⁵ Per il *furor* eversivo di Teseo, vd. Mazzoli 2011.

⁶ Sulle nefande azioni conseguenti all'*ira* e sulla condanna espressa dallo stoicismo di Seneca su questo *taeter ... et hostilis adfectus* che *pudore calcato caedibus inquinavit manus, membra liberorum dispersit, nihil vacuum reliquit a scelere* (*De ira* 3.41.3), vd. Battistella 2018, pp. 70-71.

⁷ Sul paradossale processo di assimilazione della figura paterna a quella della *noverca*, vd. Casamento 2002 e Brescia 2009a, pp. 145-179.

⁸ La traduzione della *Fedra*, qui e altrove, è a cura di Casamento 2011.

morte del figlio (vv. 1192-1195):

FEDRA Ho detto il falso: l'azione riprovevole (*nefas*) che fuori di me con animo folle avevo pronunciato è frutto della mia invenzione (*mentita finxi*). Colpe inesistenti tu, padre, hai punito e per un'accusa di incesto un giovane casto giace morto, puro, senza macchia.

Come è noto, il tragico evolversi degli eventi vede, infatti, il padre Teseo prestare fede alle menzogne della moglie e anteporre la difesa del proprio onore leso (v. 894 *nostri decoris eversor*) alle ragioni del sangue: incapace di distinguere la falsa nefandezza (v. 1209 *falsum nefas*), accecato dall'ira, egli rimane intrappolato in un "delitto vero" (v. 1210 *verum scelus*)⁹ e, causando la morte per smembramento del figlio, finisce per derogare allo statuto paterno e per proiettarsi in quello della matrigna, figura tradizionalmente crudele e animata da odio funesto e da propositi omicidi nei confronti dei figliastri¹⁰. La cristallizzazione di questo stereotipo, testimoniata dal ricco repertorio dei proverbi¹¹, registra ininterrotta fortuna nella produzione letteraria: ne risulta un ben determinato sistema di attese che attribuisce alla figura della matrigna un aspetto fortemente destabilizzante dei valori e dei legami consolidati nel sistema familiare romano.

Ed è proprio al sovvertimento di equilibri garanti dell'unità e della sopravvivenza della famiglia provocato dalla matrigna che rinviano i versi conclusivi della *Fedra*: dura, come abbiamo avuto modo di rilevare, la condanna dell'eroina nei confronti dell'empietà di Teseo, reo di aver prestato fede alle illazioni della moglie e di aver tradito la voce del sangue colpendo il suo stesso figlio. La condotta del padre si rivela, dunque, più funesta di quella della matrigna¹². Siamo in presenza di un vero e proprio *adynaton*, spia inequivocabile dello sconvolgimento dei rapporti familiari. In Teseo, come in Ercole, tragico e infelice eroe

⁹ Sul *nefas* come legame che stringe Fedra, Teseo e Ippolito, inducendoli a violare reciprocamente, in maniera più o meno cosciente, la *pietas*, si rinvia a Solimano 1986. Sull'ostinazione di Teseo nel *nefas*, vd. Onishi 1986.

¹⁰ Cf. Serv. *ad Verg. georg.* 2.128: *saevae novercae quae saevae sunt, sive epitheton omnium novercarum*, "sia quelle che sono crudeli sia come epiteto di tutte le matrigne". Sulla radicata presenza e la fortuna dello stereotipo della matrigna crudele e ostile ai figliastri nell'immaginario greco e latino, nonché sui suoi addentellati con il folklore, studio fondamentale di riferimento resta l'eccellente lavoro di Watson 1995; vd., anche, Borgo 1992 e Kasten 2001. In particolare, sulla ricorsività del personaggio in ambito declamatorio, cvd. Casamento 2015; Pingoud-Rolle 2016; Valenzano 2016; Brescia 2019.

¹¹ Proverbiale la crudeltà della matrigna nei confronti del *privignus* (vd. Stuphen 1968, pp. 193-94; Watson 1995, *speciatim* pp. 92-102, e Tosi 2000, pp. 653-54).

¹² Vv. 1191-1200: "Cittadini d'Atene, ascoltate, e anche tu padre / peggiore di una funesta matrigna: ho detto il falso, l'azione riprovevole (*nefas*) / che fuori di me con animo folle avevo pronunciato / è frutto della mia invenzione. Colpe inesistenti tu, padre, hai punito / e per un'accusa di incesto un giovane casto (*castus crimine incesto*) giace morto / puro, senza macchia (*rivolta al cadavere di Ippolito*). Riacquista ormai la tua natura. / Il mio petto empio si apre ad una giusta spada, / il mio sangue è versato in tributo ad un uomo innocente" (Vd. Solimano 1986).

dell'*Herculens furens*, l'obnubilamento delle facoltà razionali indotto dal *furor* ha determinato l'invasione di statuti e ha finito per sovvertire l'opposizione padre/matrigna che, insieme a quella più diffusa madre/matrigna, si configurava quale garanzia della stabilità degli equilibri familiari. *Novercales*, " degne di una matrigna", vengono definite da Ercole le sue mani nel momento in cui, invaso dal *furor* della matrigna per antonomasia, Giunone, si scaglia contro i suoi stessi figli provocandone l'orribile morte e sovvertendo il sistema di attese che attribuisce tradizionalmente tale modello di comportamento alla *persona* della *noverca*¹³ (Sen. *Her. F.* 1021):

MEGARA Dove vuoi arrivare, folle? Spargerai il tuo stesso sangue?

Vv. 1235-1236:

ERCOLE Le armi paghino il fio. Anche voi brucerò mani degne di una matrigna (*novercales manus*), infauste alle mie armi.

Il gesto di crudele efferatezza nei confronti della sua prole attrae, dunque, l'eroe, mediante la voce aggettivale *novercalis*, nella sfera di pertinenza delle matrigne, statutariamente deputate a macchiarsi di tali crimini¹⁴.

Allo stesso modo, nelle stesse forme, il padre Teseo, accecato dall'ira, diventa per il suo stesso figlio figura di morte mutuando peculiarità e attributi della *funesta noveca* fino a superarne, addirittura, la potenza devastatrice. In altre parole, nell'orizzonte cupo e fosco dell'universo tragico senecano, la carica distruttiva della matrigna nei confronti del nucleo familiare originario non ha trovato un argine nel naturale amore del padre nei confronti del figlio, ispirato dalla *pietas*, e ha finito per determinare la degradazione di quei rapporti. La partita non si gioca più tra matrigna e figliastro, ma tra padre e figlio.

Ma prima ancora di prender forma nella volontà di provocare la morte del figlio, l'ira furibonda e distruttiva del padre Teseo si manifesta nella sistematica e accanita demolizione dell'identità di Ippolito che, secondo i parametri della cultura romana¹⁵, equivale alla morte sociale dell'individuo: la violenta invettiva scagliata contro il figlio ormai in fuga dal suolo patrio, giudicato colpevole di

¹³ È interessante rilevare come tra le sporadiche attestazioni dell'aggettivo *novercalis* si registri un'occorrenza nell'*Agamemnon* senecano, dove il termine è riferito proprio alle *manus* di Giunone artefici di tragici gesti (vv. 118-119 *quod novercales manus / ausae*); per le riflessioni su questa voce aggettivale nella tragedia senecana sono debitrice a Casamento 2002, pp. 120-124.

¹⁴ Vd. Casamento 2002, pp. 120-122, il quale mette in rilievo come in realtà le mani dell'eroe possano essere considerate mani di matrigna «perché questi, al momento non più *compos sui*, è "agito" da Giunone, sua *noverca*, la quale si è servita di quelle mani per scagliarsi contro il figlio di Giove, da lei stessa odiato. A buon diritto le sue sono mani degne di una matrigna, perché davvero da una matrigna sono spinte all'azione». Questa ipotesi di lettura è già in Rossi 1999, p. 166.

¹⁵ Sulla demolizione dell'identità del figlio estromesso dalla *lignée* agnatizia e sul suo essere *sanguis degener*, vd. Casamento 2008, Lentano 2009 e Calabrese 2009a, pp. 115-127.

esecrabili crimini secondo la falsa ricostruzione dei fatti fondata sulla calunnia della matrigna, trova il nucleo propulsivo della carica di odio e disprezzo paterno nella definizione di *degener sanguis*, “sangue degener” (v. 908)¹⁶. Dalle parole di Teseo traspare la necessità di allontanare dalla stirpe agnatizia il discendente degenerare, collocando spazialmente e genealogicamente l'origine della contaminazione nell'altro da sé, ovvero in ciò che è barbaro, straniero e, soprattutto, materno (vv. 903-914):

TESEO O santo affetto (*pietas*), o dio che guidi il cielo e tu che agiti il secondo regno con i flutti, da dove è giunto questo flagello di una stirpe infame (*generis infandi*)? Terra greca l'ha nutrito o il Tauro di Scizia? O forse il Fasi della Colchide? Ritorna alle origini (*ad auctores*) la discendenza (*genus*), il sangue degenerare (*degener sanguis*) fa riaffiorare la prima origine (*stirpem primam*). Questa è senz'altro la pazzia di gente guerriera: odiare le regole di Venere (*Veneris foedera*) e offrire poi a tutti il proprio corpo, tenuto lungamente casto. O razza ripugnante (*taetrum genus*), non addomesticata dalle leggi di una terra migliore! Perfino le bestie evitano amori illeciti (*Veneris...nefas*), un pudore sia pure inconsapevole fa loro preservare le leggi del sangue (*generis leges*).

La linea di questa deviazione dal *genus* paterno all'interno di una dicotomia filtrata dalla contrapposizione binaria tra la civiltà della terra Greca e la crudele efferatezza dell'insospitale e incivile popolo delle Amazzoni¹⁷, era stata già tracciata dalla nutrice (vv. 165-168) che aveva anche esplicitamente ricondotto (v. 232) l'invincibile avversione di Ippolito per l'universo femminile alla sua “discendenza amazzone” (*genus Amazonium*)¹⁸:

NUTRICE Poni un freno, te ne prego, all'incendio di un amore empio (*nefas*) che nessuna terra barbara ha mai realizzato, non i Geti che vagano per i campi, non il Tauro insospitale non gli Sciti dispersi.

La ricostruzione di Teseo, viziata, come è noto, da una mistificazione della realtà che ha il suo presupposto nella fallace narrazione dei fatti della matrigna, attribuisce ad una vera e propria tara genetica l'origine e la responsabilità di quello che con tragico errore di valutazione egli considera il comportamento criminoso del figlio/figliastro. L'immagine del *sanguis degener* marca la mancata

¹⁶ Sulla gravidanza del termine *degener*, in cui il prefisso *de-* indica il processo di devianza di chi è fuoriuscito dal proprio *genus*, si rinvia a Lentano 2007, pp. 199-223. Per l'applicazione di tale schema degenerativo al personaggio senecano di Ippolito, vd. Lentano 2009, Calabrese 2009a, pp. 116-117. Della colpevolezza di Ippolito imputabile alla sua eccessiva vicinanza ad un universo femminile barbaro e selvaggio, in deroga al principio della preminenza dell'identità paterna, si era già occupato Casamento 2008.

¹⁷Sul paradigma etnografico che localizza i comportamenti efferati nelle regioni caucasiche vd. Casamento 2005; Casamento 2008; Lentano 2009; Calabrese 2009a, pp.117-118; vd. anche Paschalis 1994, pp. 111-115.

¹⁸ Michalopoulos 2017, pp. 314-316.

corrispondenza ai *mores paterni*¹⁹ e la conseguente impossibilità da parte del padre di riconoscersi nel comportamento di Ippolito: questi viene considerato incline ad azioni riprovevoli come quelle della madre, l'Amazzone, implicitamente nominata con l'espressione *ad auctores* (v. 934) che contrasta con l'impiego del termine *auctor* adoperato esclusivamente per indicare il capostipite maschio di una stirpe²⁰. Nel figlio dell'Amazzone la sovradeterminazione identitaria della madre sembrerebbe avere pericolosamente determinato l'infrazione dei modelli culturali dominanti e la deviazione dalla discendenza patrilineare attraverso il rifiuto del matrimonio e il mancato rispetto delle "regole di Venere" (v. 910 *Veneris foedera*) peculiari di quella "razza ripugnante" (v. 911 *taetrum genus*). L'invettiva scagliata da Teseo all'indirizzo del figlio "degenere" sembra essere costruita proprio sulla condanna dell'antimodello costituito dalla prevalenza dell'identità materna rispetto a quella paterna. La tradizione culturale romana, che nutre un particolare interesse per l'appartenenza ad una determinata "stirpe" (*genus*) e per i filtri utilizzati allo scopo di individuarne i legittimi discendenti, stabilisce, infatti, una gerarchizzazione fra i generi e le prerogative loro attribuite nei meccanismi che regolano la trasmissione della rassomiglianza. Come è noto, questa cultura riconduce l'iscrizione identitaria ad un *genus* alla riproduzione dei tratti paterni e, attraverso essi, della linea agnazia, tradotta nel paradigma fondamentale dell'ideologia aristocratica romana – attestato già negli *Elogia Scipionum*²¹ – del figlio come "specchio del padre" (*imago patris*), capace di imitare e superare le glorie del padre e di assicurare la continuità tra generazioni sulla base di un patrimonio genetico e di virtù²². Rispetto a questo modello, l'unico atto a valutare la maggiore o minore ascrivibilità dei discendenti al *genus*, il solo

¹⁹ È questa la definizione di *degener* data dal grammatico Servio (*A. 2.549 non respondens moribus patris*, "che non corrisponde ai costumi del padre") nel suo commento ai versi dell'*Eneide* riferiti a Neottolemo che esorta provocatoriamente Priamo a riferire lui stesso nel regno dei morti al padre Achille le empie azioni del figlio degenerare (*A. 2.547-549*: Pirro a lui «Dirai questo, dunque, e ne andrai messaggero/al Pelide, mio padre. A lui le mie ignobili imprese (*tristia facta*) / riporterai, non scordarlo, e quanto traligna (*degenerem*) Neottòlemo. / Ora muori»). La traduzione è a cura di Fo 2012. Una definizione analoga in Agostino *serm.* 139.3-4: "Se dici ad un figlio di uomo: Tu sei degenerare, di che peso è l'ingiuria? E in che senso può dirsi degenerare un figlio di uomo? Fa' conto che il padre di lui sia un uomo forte, quello timido e pusillanime. Chiunque l'avrà veduto e vuole rinfacciarglielo, tenendo presente l'uomo forte che è il padre di lui, che gli dice? Vattene via subito, degenerare! Che significa: 'degenerare'? Tuo padre è stato un uomo forte mentre tu sei un pusillanime. 4. Se dico al figlio di un tale: Degenerare, non sei ciò che è tuo padre"; per una discussione di questi *loci*, vd. Lentano 2009, p. 83.

²⁰ Cf. e.g. Cic. *Tusc.* 4.2; Verg. *Aen.* 7.49; Tac. *ann.* 12.58. All'origine e al significato della nozione di *auctoritas* per i Romani, ha dedicato approfondita riflessione Bettini 2000; Bettini 2015, pp. 99-117.

²¹ Vd. CIL I² 15. Per un'analisi del carme si rinvia a Massaro 1997.

²² Il *locus* classico di questo motivo nella letteratura latina è individuabile in Catullo 61.221-225. Su questo e gli altri *loci* relativi a tale modello culturale, vd. Bettini 1992, pp. 226ss.; sulla centralità conferita al motivo della somiglianza, vd. anche Lentano 2007, pp. 113-223.

in cui la cultura romana riconosca sé stessa e trovi rassicurazione circa la stabilità del proprio sistema di regole, ogni scarto dalla norma comporta il rischio di fuoriuscita da quel sistema e di scardinamento dei valori, come la *pietas*, che ne costituiscono il fondamento. È alla luce di questo paradigma culturale che va filtrata la condanna espressa da Teseo nei confronti di Ippolito: la condotta deviata del figlio che, nella distorta ricostruzione della realtà del padre, si sarebbe macchiato del *nefas* di una relazione incestuosa con la propria matrigna, non può che essere ascritta ad una deviazione dalla “legge della stirpe” (*lex generis*) che si fa naturalmente e inequivocabilmente segno ed effetto dell’adesione all’antimodello materno²³. A questa prima operazione di annientamento ed espulsione dalla linea agnaticia, suggellata dalla voce aggettivale *degener*, segue la demolizione dell’identità individuale, realizzata attraverso quel gioco di specchi tra realtà e finzione abilmente orchestrato dalla sapiente, quanto mendace, ricostruzione dei fatti di Fedra e della nutrice. L’obnubilamento prodotto dall’ira non consente a Teseo di riconoscere e distinguere il piano della realtà da quello della finzione e paradossalmente egli finisce per ascrivere alla simulazione e alla calcolata apparenza l’austero semblante, la dignità virile, il rigore morale del casto giovane accusato di incesto²⁴, considerati mero paravento utile a celare impulsi ripugnanti, sfrontatezza, nefandezza (915-922):

TESEO Dove sono finiti quel suo volto, quella sua costruita dignità virile (*ficta maiestas viri*), quel suo austero semblante, desideroso di emulare usi desueti e all’antica, la sua deprimente decrepitezza di costumi, i suoi rigidi sentimenti? Vita ingannevole (*fallax*)! Rechi sensi nascosti e ammantati di un bell’aspetto impulsi ripugnanti: vergogna nasconde sfrontatezza, serenità d’animo audacia, l’atteggiamento rispettoso (*pietas*) nasconde nefandezza (*nefandum*); chi mente finge il vero i deboli s’atteggiano a duri.

²³ Degli effetti destabilizzanti determinati dalla prevalenza del modello materno, mi sono occupata in Brescia 2017.

²⁴ Sen. *Phaedr.* 1195 *iuvenisque castus crimine incesto iacet*: si noti il paradosso dell’antitesi affidata al gioco etimologico creato dalla derivazione di *incestum* da *castus* nella sua duplice accezione: 1) *castus*, “che si conforma alle regole ai riti” (vd. Walde, Hofmann 1938, s.v. *castus*; Ernout, Meillet 1985, s.v. *castus*; approfondimenti sull’argomento in Moreau 2002, pp. 18-19), in cui la *notio* prevalente è quella di “impurità” legata all’idea di misconoscenza e di violazione di una regola, di un rituale; 2) *castus*, antico participio di *careo*, *castus*, “privo di”, “esente da” “esente da colpa e, nello specifico, da impurità” (vd. Walde, Hofmann 1938, s.v. *careo*; Fugier 1963, pp. 25-30). La fusione delle due accezioni, presente già in Plauto, rinvierebbe, dunque, sia per *incestum* che per l’aggettivo *incestus*, -a, -um – che esprimono la negazione di *castus*, -us e di *castus*, -a, -um – oltre che all’idea di violazione, anche alla *notio* di impurità per difetto di astensione, per mancanza di astinenza. Questo tipo di contaminazione, prodotta da un contatto illecito, senza precauzioni rituali, del mondo divino e mondo profano, prevede anche il contatto sessuale che si configura come una delle possibili accezioni della nozione di *incestum*, un caso particolare dell’idea generale di astensione dalle regole e astinenza, cui rinvia il legame con *castus*.

Alla cancellazione dell'identità di stirpe e di quella dell'individuo, seguono la maledizione e la morte vera e propria ad opera del mostro marino inviato dal dio Nettuno su esplicita richiesta dello stesso Teseo. L'offuscamento della ragione prodotto dall'ira cieca e dalla furia vendicativa spinge il padre a cercare e trovare aiuto e sostegno per la radicale operazione di misconoscimento del giovane discendente, nel genitore Nettuno, il fondatore divino della stirpe²⁵: a lui si rivolge affinché realizzi l'ultimo dei tre doni promessi²⁶ sommergendo il giovane con una violenta tempesta e con una creatura mostruosa, emersa dal boato marino, belva taurina dalla natura ambigua, immane (vv. 937-958).

Nelle parole conclusive con cui il *nuntius* annuncia e rappresenta le ultime, drammatiche fasi della vita di Ippolito prima di descriverne l'orrenda morte e lo scempio del cadavere, in quell'«epilogo romano» che, come è stato osservato da Rita Degl'Innocenti Pierini²⁷, si configura come «una delle numerose e vistose divaricazioni senecane rispetto al racconto dell'Ippolito euripideo», il figlio, ingiustamente espulso dalla discendenza in linea agnaticia²⁸ e condannato, altrettanto ingiustamente, ad una morte terribile, instaura un vero e proprio dialogo a distanza con il padre, riconosciuto come ineludibile figura di riferimento²⁹ già nella drammatica quanto involontaria fuga dal suolo patrio (vv. 1004-1005):

NUNZIO Allora, parla a lungo fra sé, il suolo patrio maledice, invoca spesso il genitore

Al cospetto del mostro generato dagli abissi marini³⁰ egli manifesta palesemente la volontà di misurarsi con l'immane belva in modo da emulare le imprese del padre, aduso a sconfiggere tori mostruosi, e da rivivere in positivo la storia del proprio *genus*³¹ attraverso la riproducibilità di gesta che si configurano come contrassegno della stirpe (1064-1067):

²⁵ Vd. Calabrese 2009a, p.126.

²⁶ Sul dono funesto di Nettuno a Teseo, vd. Scolari 2018a, pp. 121-130.

²⁷ Degl'Innocenti Pierini 2008, p. 251.

²⁸ Analoghe riflessioni già in Calabrese 2009a, pp. 122-125.

²⁹ Sulla sottomissione di Ippolito all'autorità di suo padre Teseo, vd. Segal 1986, pp. 182-183. Per una riflessione sui confini tra umano e mostruoso lungo cui si snoda questa complessa relazione padre-figlio, vd. Michalopoulos 2017, pp. 298-319.

³⁰ Sulla concorde posizione degli studiosi circa la centralità conferita al mostro come emblema dell'intera vicenda tragica di Fedra, Ippolito e Teseo risultano interessanti le riflessioni di Caviglia 1990, p.127: «è la storia di Ippolito, a lui stesso ignota, la storia che gli altri hanno costruito contro di lui, che emerge dal mare, è la sua condanna di cui egli non sa, che lo cerca per la sua morte»; si confronti anche De Meo 1995, p. 254: «la presenza del toro è intimamente legata allo stravolgimento dell'ordine naturale: esso è il punto di riferimento nelle torbide vicende della casa di Fedra come nella miseranda fine di Ippolito». Per la contiguità a livello di lessico, immagini e metafore tra la lotta con il toro e la morte di Ippolito e scene di caccia, con particolare riferimento proprio all'attività venatoria praticata dal giovane figlio di Teseo, vd. McCutcheon 2017.

³¹ Sul «contesto marcato» in cui si colloca questa «prova di legittimità» di Teseo si confrontino le riflessioni di Lentano 2007, pp. 113-144 e Id. 2019, pp. 41-42.

NUNZIO Contro di lei, tuo figlio, balzando minaccioso, sguardo fiero, senza mutare aspetto grida a gran voce: 'non sarà certo questa vana paura a spezzare il mio animo: vincere tori è per me impresa paterna'.

La sua condotta rende ancora più grave e paradossale l'errato disconoscimento da parte del padre, di un figlio che, non solo si rivela innocente, ma anche degno di appartenere alla stirpe agnatzia attraverso la riproduzione e il desiderio di emulazione delle imprese e virtù paterne (v. 1067 *nam mihi paternus vincere est tauros labor*)³²: nei versi che suggellano la *rhexis* del nunzio³³, il figlio (*gnatus*) viene tragicamente contrassegnato come "fulgido compagno del potere paterno" (v. 1111 *clarus imperii comes*) e "erede certo"³⁴ (v. 1112 *certus heres*), degno discendente della stirpe agnatzia attraverso una definizione che «appare il riflesso della terminologia ufficiale romana evocando implicitamente le controverse problematiche dinastiche della famiglia imperiale romana»³⁵.

Il contrassegno identitario della stirpe che determina l'agnizione del figlio dell'Amazzone come il legittimo erede del *genus* e del regno, «illustre correggente e sicuro erede del trono paterno»³⁶, segna lo stacco della tragedia senecana dalla situazione dinastica riportata nell'*Ippolito coronato* euripideo, dove si insiste sulla definizione di *nothos*, "bastardo", di Ippolito³⁷. Di questa condizione si trova eco nelle parole con cui la Fedra ovidiana, nel suo tentativo di seduzione del figliastro, getta discredito sulla figura paterna di Teseo, reo di aver evitato le

³² Sul *paternus labor* come riferimento ai due momenti del mito di Teseo che vedono l'eroe misurarsi prima con il toro di Maratona e poi con il Minotauro, vd. il commento di De Meo 1995, p. 259; vd. anche Davis 1983, pp. 118 e 127 n. 9; Giacotti 1985, pp. 171-172; Motto, Clark 1988, p. 87; Caviglia 1990, pp. 128-129; Rivoltella 1993, p. 115; Calabrese 2009a, pp. 122-123; Calabrese 2009b, pp. 33-34; Casamento 2011, pp. 31-36; Casamento 2013, *speciatim* pp. 102-104; Mignacca 2014, pp. 175-176; Hahnemann 2015, p. 169 e n. 41; Mazzoli 2016, pp. 287-288; Lentano 2019, p. 41 e, per ulteriori rimandi bibliografici, n. 4. Sull'*haud frangit animum vanus hic terror meum* di Ippolito come professione di libertà dalla tirannia delle pulsioni e di ricerca della *megalopsychia*, dote morale celebrata dallo stoicismo romano, a partire da Panezio, quale virtù cardinale del saggio, vd. Rivoltella 2012, p. 90.

³³ Per il *pathos* della *rhexis* del nunzio, che «deve raccontare ciò che non è raccontabile» e aprire dinanzi agli occhi del lettore/spettatore la tragica scena dell'orrido *scelus* nel *Thyestes*, ovvero «la tragedia che, per molti aspetti, è una sorta di 'trasposizione scenica' della 'teoria' dell'ira esposta nel *De ira*», si rinvia alle riflessioni di Ficca 2020, p. 129, che ben si attagliano anche a questa scena della *Phaedra*.

³⁴ La cifra romana di questa definizione di Ippolito è messa in rilievo da Degl'Innocenti Pierini 2008. Sulla prova di legittimità sostenuta, a sua volta, da Teseo per dimostrare la sua discendenza da Egeo (Plut. *Thes.* 7, 2), vd. Lentano 2019, p. 42 n. 3.

³⁵ Degli Innocenti Pierini 2008, p. 252.

³⁶ Degli Innocenti Pierini 2008, p. 252.

³⁷ Degli Innocenti Pierini 2008, pp. 259-260: «lungi dall'adottare la definizione euripidea (e ovidiana) di Ippolito *nothos*, Seneca vede nella morte precoce e cruenta del giovane figlio di un re mitico la sorte di un erede votato per nascita a succedere al padre e già in parte corresponsabile della sorte del regno [...] Ippolito è in Seneca il figlio del re e perciò rappresenta una sicura continuità del regno paterno».

nozze con l'Amazzone privando il giovane del diritto al regno in favore dei figli avuti da Fedra³⁸ (4.117-124):

La prima (*scilicet* Antiope) per coraggio tra le fanciulle armate di scure ti ha generato, madre degna del vigore del figlio: se vuoi sapere dov'è, Teseo le ha trafitto il fianco con la spada; non l'ha salvata nemmeno l'essere madre di un così grande pegno. Ma non gli è stata neppure sposa, non fu accolta con torce nuziali; e perché mai, se non perché tu, restando bastardo (*nothus*), non avessi il regno del padre? Ti ha anche dato da me fratelli, che è stato lui, non io, a voler tutti riconoscere (*tollendi causa*).³⁹

Ingiusta quanto immotivata, dunque, appare la condanna di Teseo che finisce per ritorcersi con altrettanta potenza devastante sul padre in quella sorta di ritorno del male su sé stesso, nello specifico sull'artefice dell'*ultio*, determinata dall'applicazione distorta dei meccanismi dell'ira. A tragedia avvenuta, la dolorosa consapevolezza del male compiuto in preda all'ira folle e distruttiva che ha obnubilato la mente, detta al padre l'amara e drammatica consapevolezza di essere stato l'artefice, con drammatico rovesciamento del modello, di un processo di scardinamento dei valori della *pietas* familiare, come si evince dalla duplice ricorrenza dell'aggettivo *impius* nei versi da lui stesso pronunciati (vv. 1203; 1219): è tale colpevole infrazione ad averlo reso innaturalmente "privo di figli" (*orbus*) oltre che "vedovo" (*caelebs*), ovvero ad averlo privato della sua legittima discendenza e, dunque, di un'identità sociale (vv. 1213-1216):

TESEO Per questo sono tornato? La strada verso il cielo si è aperta per vedere due cadaveri (*bina funera*) e due morti (*geminam necem*), perché vedovo (*caelebs*) e senza figlio (*orbus*) con un'unica fiaccola accendessi i roghi funebri della mia prole e della mia sposa?⁴⁰

L'ira folle e distruttiva da cui il padre si è lasciato trasportare nella sua cieca vendetta nei confronti del figlio innocente e che lo ha indotto a punire colpe inesistenti è ricaduta, dunque, su di lui con aumentata potenza distruttiva, proprio in ragione di un'applicazione distorta del meccanismo di ritorsione e di reciprocità nella regolamentazione della risposta ad un torto subito⁴¹. La gravità del

³⁸ La dipendenza qui di Ovidio dal modello euripideo è avvalorata dal grecismo *nothus*, unica occorrenza ovidiana di un termine, attestato sin dalla commedia arcaica ma confinato dalla poesia augustea in poi nei tecnicismi (Degli Innocenti Pierini 2008, p. 255). Su questo vero e proprio *Leitmotiv* della tragedia euripidea, vd. Degli Innocenti Pierini 2008, pp. 252-254. In Seneca, diversamente da quanto accade in Ovidio *her.* 4.121 come già in Euripide, Antiope è promossa al ruolo di moglie di Teseo (226); vd. Mayer 2002, p. 41.

³⁹ La traduzione è a cura di Rosati 1989.

⁴⁰ Sul fallimento di Teseo nella proiezione in avanti attraverso la continuità generazionale, vd. Casamento 2011, p. 257 *ad v.* 1260, e Lentano 2019, p. 43 n. 1.

⁴¹ Per l'individuazione e l'analisi sistematica e approfondita in una prospettiva antropologica di questi meccanismi nel teatro senecano si rinvia allo studio di Guastella 2001, pp. 15-16.

delitto paterno risulta raddoppiata e tragicamente sublimata dalla complicità in questo efferato *scelus*, “delitto”, di un altro padre, Nettuno, chiamato in causa dal figlio perché gli sia di aiuto nell'esecuzione del piano scellerato: si disegna, così, nel testo l'immagine di «una linea di discendenza agnatzia caratterizzata da padri manchevoli, in quanto troppo inclini a lasciarsi prendere dall'ira o ad assecondarla, determinando l'annientamento della propria discendenza»⁴². Una vera e propria «implosione, un'involuzione della stirpe su sé stessa»⁴³ che rende ancora più tragico e innaturale il danno arrecato alla propria discendenza agnatzia da Teseo/Nettuno rispetto a quello causato a Giasone e alla prosecuzione della sua stirpe dall'ira di Medea⁴⁴, «una figura che porta nel suo stesso patrimonio genetico letterario i segni dell'ira»⁴⁵, e dal suo nefando progetto di ritorsione e di vendetta, che culmina nell'uccisione dei suoi stessi figli⁴⁶. Se l'ira di Medea, che prende forma nell'infanticidio strutturato come un orribile danneggiamento contro il padre⁴⁷, finisce per ritorcersi sull'artefice stessa dell'escrabiabile delitto privandola del suo ruolo di *mater*⁴⁸, ancora più devastante sul piano della crisi agnatzia appare quella di Teseo che priva sé stesso dell'identità di padre. Per esigenze di scena mirate a drammatizzare le conseguenze dell'ira attraverso la rappresentazione della condizione di privazione della discendenza affidata all'aggettivo *orbis*, la tragedia senecana non fa più parola degli altri figli

Sull'esempio di paternità negativa rappresentato da Teseo, illuminanti le riflessioni di Calabrese 2009a, pp. 103-109.

⁴² Calabrese 2009a, pp. 11 e 126.

⁴³ Calabrese 2009a, p. 126.

⁴⁴ Cf. Sen. *Med.* 866-869: Coro Medea non sa frenare / l'ira né l'amore; / ora ira e amore hanno fatto causa comune / che ne seguirà?; 915-916 Medea Dove ti precipiti dunque mia ira? / o quali dardi dirigi contro un nemico traditore?; 943-944 Medea l'ira mette in fuga l'amore materno / e l'amore materno mette in fuga l'ira-cedi all'amore materno, mio rancore.

⁴⁵ Guastella 2001, p. 137. Sulla *Medea* come tragedia che mostra attraverso il mito la rappresentazione senecana dell'ira, vd. Schmitt 2012 e Roca 2015-2016. Sull'incapacità di Medea di concepire una reazione all'offesa di Giasone diversa dall'ira, vd. Sebastián 2017.

⁴⁶ Sulla lenta, metodica e precisa ricerca di un principio di reciprocità – che sottende la costruzione e la realizzazione del progetto di vendetta di Medea nei confronti di Giasone e sulla contiguità della sua figura a quella di Atreo nel *Tieste* – rimane fondamentale e illuminante la ricostruzione di Guastella 2001, pp. 137-154. Sulla erronea convinzione, dettata dall'ira, che l'infanticidio possa costituire un risarcimento dei torti subiti, vd. Scolari 2017 che mette in luce l'innescarsi di una vera e propria la *contentio* nella dinamica della vendetta; vd, anche Scolari 2018a, Battistella 2018, Marchese 2018 e Scolari 2018b. Per la vendetta tragica favorita da meccanismi basati sull'*iniuria*, con particolare riferimento al sovvertimento delle dinamiche alla base del *beneficium*, si rinvia ancora a Scolari 2011 e 2017.

⁴⁷ Sen. *Med.* 917-936. Sul progetto delittuoso realizzato dall'eroina secondo un modello di infanticidio destinato a replicarsi tragicamente e a proiettarsi nelle uccisioni di Iti e dei figli di Tieste si rinvia sempre a Guastella 2001. Dell'analogia dei modelli sottesi a questi *plot* mitici mi sono occupata in un mio lavoro (Brescia 2012, pp. 175-191 e 209-231). Sulla drammatica e sadica tempistica del duplice infanticidio, vd. Wiener 2006, p. 45, e Walsh 2018.

⁴⁸ Sulla crisi del ruolo materno di Medea, vd. Mc Auley 2012.

di Teseo, per di più generati nell'alveo di nozze legittime: il padre sembra non restare più memoria di quei figli di Fedra appena evocati dalla sposa/matrigna come pegno e garanzia della propria lealtà, nella supplica rivolta al coniuge per vendicare l'oltraggio subito dal figliastro (vv. 868- 871):

FEDRA Ahimé, per lo scettro del tuo potere, nobile Teseo, per la nostra prole (*per natorum indolem*), per il tuo ritorno e le mie prossime ceneri: lasciatemi morire

e a cui pure lo stesso Ippolito aveva fatto più di una velata allusione nel suo ruolo di affettuoso fratello (v. 63):

IPPOLITO tratterò i miei cari fratelli con il rispetto (*pietate*) dovuto

Vv. 433-434:

IPPOLITO Sta bene mio padre, sta bene Fedra, e così pure i loro due figli (*stirpis et geminae iugum*)?

Di un'analogia rappresentazione di questo stato di privazione determinato dalla perdita della prole si trova testimonianza in Valerio Massimo nella sua riletture romanizzata di un particolare della biografia di Catilina che guadagna un ruolo protagonista all'interno della rubrica dedicata alla *luxuria* e alla *libido*⁴⁹: in preda alla passione⁵⁰ per Aurelia Orestilla, egli arriva, infatti, ad eliminare il suo stesso figlio, considerato dalla matrigna un ostacolo alla realizzazione di una nuova "pianificazione familiare" (9.1.9):

Ma delittuosa più di ogni altra fu la smania sessuale di Catilina. Preso da folle amore per Aurelia Orestilla, rendendosi conto che l'unico ostacolo alle nozze con lei era suo figlio, l'unico che aveva ed ormai in pubertà, lo tolse di mezzo avvelenandolo e subito, dallo stesso rogo del figlio, accese la fiaccola maritale facendo dono alla nuova moglie della propria condizione di padre senza figli (*orbitatem suam*).⁵¹

Anche in questo caso si assiste al paradossale sovvertimento dei ruoli che vede un padre artefice in prima persona di "azioni da matrigna" (*facta novercalia*), ovvero dell'eliminazione del suo stesso figlio mosso dalla crudeltà e dal desiderio di liberare la casa dalla sua ingombrante presenza e agevolare le nuove nozze: a rendere più immediato e inequivocabile il processo di assimilazione allo statuto della matrigna contribuisce la menzione del veleno come mezzo utilizzato dal padre per l'eliminazione del figlio, una modalità che segnala una

⁴⁹ Valerio Massimo 9.1.1.

⁵⁰ Sullo stato di alienazione mentale indotto nell'animo umano dalle passioni, con specifico riferimento alla *persona* di Medea, vd. Rizzelli 2007, pp. 241-242.

⁵¹ La traduzione è a cura di Faranda 1987.

significativa incursione negli *adtributa* tradizionalmente considerati peculiari di questo personaggio. Ulteriore drammaticità viene conferita al delitto compiuto da Catilina da un particolare ancora più sconcertante: veniamo infatti a sapere che il giovane ucciso era il suo unico figlio, ovvero il solo in grado di garantirgli, attraverso la discendenza, la continuità del *genus*. La violazione della *pietas* si spinge, così, a eccessi che sembrano travalicare le più elementari leggi naturali. Preda della sua scellerata *libido*, Catilina ha negato a sé stesso il suo ruolo di padre e si è condannato alla privazione totale – efficacemente segnalata dalla voce sostantivale *orbitas*⁵² – di quella discendenza legittima, che costituisce il fondamento e la garanzia di continuità e sopravvivenza di un *genus* e, dunque, la propria eternizzazione sul piano sociale⁵³.

A questa stessa condizione di privazione sembra essersi condannato anche Teseo provocando la morte di Ippolito dopo quella della moglie⁵⁴, secondo quanto si evince dalle drammatiche parole pronunciate dal padre al cospetto del cadavere orribilmente smembrato del figlio (vv. 1213-1216).

Ma, in realtà, come si diceva, Teso non è *orbis*: è Ovidio, dopo averne fatta menzione nell'*Eroide* 4 (vv. 123-124), a seguire il percorso biografico di Demofonte, uno dei figli di Teseo e Fedra, dedicando particolare spazio nella sua produzione poetica alla riscrittura del *plot* mitico che lo vede protagonista di una tragica vicenda d'amore. Di ritorno dalla guerra di Troia, Demofonte approda in Tracia, dove viene accolto e ospitato dalla principessa Fillide che di lui si innamora. Al momento della partenza per la patria, egli promette all'amata di ritornare ma, dopo una vana attesa, la fanciulla, credendosi abbandonata, si impicca⁵⁵. I casi della principessa tracia e del tragico epilogo determinato dal-

⁵² Vd. *Th.L.L.*, vol. IX, 2, 925-926, s.v. *orbis* GLOSS: ἄτεκνος, qui filios non habet. *Affectibus (i. hominibus caris) destitutus. Qui filios amittit*; cf. PAUL-Fest. p. 195 L: *orba est quae patrem aut filios quasi lumen amisit*; Isid. *orig.* 10, 200 -us, *quod liberos non habet, quasi oculis amissis*; Gaius, *inst.* 2, 11 -i, *id est qui liberos non habent*; Ernout, Meillet 1985, s.v. *orbis*: «privé de» et spécialement «privé de ses parents, orphelin, orphéline» ou «privé de ses enfants».

⁵³ Della centralità conferita nella cultura latina alla discendenza legittima in linea patrilineare, l'unica in grado di assicurare e garantire la continuità di un *genus*, si sono occupati, in particolare, Beltrami 1998 e Lentano 2007.

⁵⁴ Ad un ambito semantico contiguo a quello di *orbis* -e non a caso ad esso spesso associato-, rinvia la condizione di *caelebs* a cui lo stesso Teseo si è condannato con la morte della moglie Fedra (vd. *Th.L.L.* s.v. *caelebs*, vol. III, 65-66). È interessante rilevare che nel piano di vendetta orbito da Medea ai danni di Giasone, mirato, appunto, a condannare il *perfidus* alla condizione di *orbitas*, lo stato di vedovanza segnalato da *caelebs* costituisca una piccola parte della vendetta (Sen. *Med.* 895-898). Cfr. anche, Ulp. *tit.13 De caelibes, orbo et solitario patre*.

⁵⁵ Varianti della *fabula* sono attestate in Hyg. *fab.* 59; Ps.Apollod. *Epit.* 6.16-17; Serv. *ad Verg. Eclg.* 5,10; *Schol. Pers.* 1.34; Tzetz. *ad Lyc. Alex.* 496. Per gli estremi della vicenda mitica si rinvia alla dotta sintesi di Knox 1995, pp. 111-113. Un'esauriente trattazione anche in Fulkerson 2002, pp. 147-148.

la partenza dell'amato non potevano non colpire la fantasia di Ovidio⁵⁶, che li rimodellò secondo la tipologia della fanciulla abbandonata dal *perfidus*, guadagnando alla *relicta* un posto di primo piano nel catalogo delle donne vittime di amori infelici⁵⁷. Fillide, così, entra a far parte della schiera delle eroine che affidano a stilo e tavoletta il dramma della solitudine e il senso dei giorni nell'al-talenante susseguirsi di ansia, timori e speranze nell'*Eroide* 2⁵⁸. Di particolare interesse, ai fini di questo nostro percorso, è la ripresa del mito nell'*ars*, in cui la *perfidia* di Demofonte viene connotata come tara genetica ereditata dal padre Teseo (*ars* 3.459-460: "Anche tu, Demofonte, che delle colpe di Teseo sei l'erede [*Thesei criminis heres*], / hai perduto ogni credito perché ingannasti Fillide")⁵⁹: ritroviamo dunque, in forma deviata, il motivo della riproducibilità nel figlio/discendente dei tratti paterni e dell'ascrizione identitaria alla stirpe. Nello specifico, Demofonte, colpevole di aver abbandonato l'amata Fillide provocandone la morte, replica lo statuto paterno di *perfidus* per antonomasia tradizionalmente attribuito a Teseo, che tradì le promesse fatte ad Arianna, ereditando, appunto, dal padre la propensione a questo *crimen*⁶⁰. Diversamente da Ippolito, che aveva inteso imitare ed emulare le imprese e la virtù del padre nella lotta con il toro, configurandosi come *certus heres* degno prosecutore della stirpe, il figlio di Teseo e Fedra reitera le *performances* erotiche del padre e ottiene diritto di cittadinanza come legittimo erede della stirpe in un contesto didascalico elegiaco.

Ma sulla scena senecana, che rappresenta un uomo schiacciato dal suo empio delitto e dal peso di due cadaveri, orbato della sua identità di marito e padre, non è rimasta più alcuna traccia dei figli generati con Fedra e, per di più, nell'alveo di nozze legittime. La desolazione è totale, assoluta. Il "delitto" (*scelus*) del padre, inespiable. Il rovesciamento della figura paterna si è compiuto nella sua forma più estrema:

Teseo, infatti, che in quanto *pater* sarebbe dovuto essere il sommo garante delle leggi del *genus* e della sua continuità, uccidendo un figlio erroneamente creduto indegno e sulla sola base di tale erronea valutazione, disconosciuto come legittimo discendente della stirpe agnatzia, si rivela paradossalmente, il colpevole distruttore della propria stessa stirpe [...] tramite la figura di

⁵⁶ Cf. *Ov. am.* 2, 18, 22 in cui i casi dell'eroina abbandonata vengono individuati come materia di canto del poeta d'amore ("scriviamo anche delle tue lacrime, Fillide abbandonata"). La *fabula* di Fillide e Demofonte popola l'immaginario ovidiano anche in *ars* 3.37-38 e *rem.* 55-56; 591-608.

⁵⁷ Cf. anche Properzio 2.24c, 41-46, che annovera Fillide tra gli *exempla* canonici (Arianna, Medea) di donne *relictae*.

⁵⁸ Di questa *Eroide* e delle altre attestazioni ovidiane della *fabula* di Fillide e Demofonte mi sono recentemente occupata in Brescia 2020, cui si rinvia anche per la bibliografia di riferimento citata.

⁵⁹ La traduzione è a cura di Pianezzola 1991.

⁶⁰ Vd. Pianezzola 1991, p. 396, ad 3.459 *Thesei criminis hero*: «Demofonte era figlio di Teseo e suo erede anche nel tradimento».

questo padre, colpevole uccisore di un figlio rivelatosi legittimo discendente e emulatore delle sue imprese, la stirpe agnatzia uccide sé stessa.⁶¹

L'implosione della stirpe su sé stessa appare ancora più devastante di quella provocata dall'ira di Medea, ovvero da un elemento esterno alla linea agnatzia, come anche dell'azione delittuosa di Atreo che, pure, concorre alla distruzione di un ramo della sua stirpe attraverso l'uccisione dei figli del fratello Tieste⁶². Teseo agisce con il supporto di Nettuno, ribaltando quello che dovrebbe essere il sistema propulsivo della continuità genealogica attraverso la discendenza agnatzia; Medea rende *orbis* Giasone⁶³; Atreo condanna il fratello, trasformandolo addirittura e paradossalmente in tomba per i suoi stessi figli⁶⁴, ma con l'uccisione del suo stesso figlio Teseo condanna sé stesso alla cancellazione della sua discendenza. Al padre, peggiore di una funesta matrigna, non resta altro che seguire, ancora una volta, il destino tracciato dalla sua metamorfosi di personaggio e replicare il copione portata in scena da Fedra: anche per lui, come per la figlia di Pasifae travolta dall'empia passione incestuosa per il figliastro, unica possibile via d'uscita è sprofondare nei recessi dell'Acheronte (vv. 1199-1200)⁶⁵:

Teseo Quel che tu, padre, devi ad un figlio morto (*gnato parens*), imparalo da una matrigna: sprofonda nei recessi d'Acheronte

La tragica proiezione nella figura della *noverca* si consuma, così, sullo sfondo di un tessuto sociale che ha visto il progressivo disgregarsi e la conseguente

⁶¹ Calabrese 2009a, p. 126.

⁶² L'esito sovversivo e destabilizzante del progetto delittuoso di Medea e Atreo che 'partoriscono' la vendetta ispirata dal *furor*, è messo in rilievo da Accardi 2011 attraverso l'analisi dell'uso metaforico del lessico gestazionale.

⁶³ «L'*iniuria* iniziale subita dalla casa di Medea viene compensata con un'analogo *iniuria* subita dalla casa di Giasone» (Guastella 2001, p. 153).

⁶⁴ Sulla «logica vendicativa dell'ira» che riesce a danneggiare l'offensore in maniera completa, cancellando la discendenza del fratello e facendola tornare nel corpo di lui, vd. Guastella 2001, p. 68. Sui figli di Tieste come emanazione diretta della figura paterna, prosecuzione patrilineare dell'identità di Teseo e sulla vendetta di Atreo che radicalizza quest'immagine attraverso il loro ritorno dentro il corpo da cui avevano avuto origine, vd. Guastella 2001, pp. 70-71, e cf. 67-74; vd. anche Brescia 2009b, pp. 48-61; Brescia 2012, pp. 209-231.

⁶⁵ Sulla *vexata quaestio* della difformità della tradizione manoscritta nell'attribuzione di questi due versi a Fedra (A) – ipotesi sostenuta da Solimano 1986; Garbarino 1987, pp. 19-88; Fichte 2004, pp. 130-131 – o a Teseo (E), concordiamo con la posizione di Casamento 2011 *ad loc.*, condividendone le argomentazioni fondate sulla riproposizione del modulo ricorrente nelle tragedie senecane e, in particolare, in momenti di grande tensione, del personaggio che dialoga con sé stesso nonché con la simmetria che verrebbe a crearsi con i vv. 998-99 «caratterizzati anch'essi dall'accostamento di termini che ripropongono la relazione padre/figlio, e per l'opposizione *raptor/raptus*»; sulla stessa posizione già Grimal 1965, pp. 160-161; De Meo 1995, p. 278: «tutto lascia supporre che la regina abbia già mortalmente colpito il suo petto, e in E i due versi sono esplicitamente preceduti dal nome di Teseo, il quale è del tutto naturale che additi a sé stesso l'esemplare, fiero comportamento di lei».

confusione/degradazione di ogni dinamica parentale, precipitando ineluttabilmente l'umanità negli abissi del *nefas*.

Bibliografia.

- Accardi 2011 = A. Accardi, "Parti mostruosi: gravidanza e sovversione nella *Medea* e nel *Tyestes* di Seneca", *Dyonisus ex machina* 2, 2011, pp. 211-233.
- Battistella 2018 = C. Battistella, "La colère en scène. Quelques réflexions sur la Médée de Sénèque, entre dramaturgie et philosophie", *Latomus* 77.1, 2018, pp. 59-73.
- Beltrami 1998 = L. Beltrami, *Il sangue degli antenati. Stirpe, adulterio e figli senza padre*, Bari 1998.
- Bettini 1992 = M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.
- Bettini 2000 = M. Bettini, "Alle soglie dell'autorità", in B. Lincoln (a cura di), *L'autorità*, Torino 2000, pp. VII-XXXIV.
- Bettini 2015 = M. Bettini, "Se l'autorità "fa crescere". Dall'*auctoritas* della cultura romana all'exousia dei Vangeli", in M. Bettini, *Dèi e uomini nella città. Antropologia, religione e cultura nella Roma antica*, Roma 2015, pp. 99-117.
- Borgo 1992 = A. Borgo, "A proposito di Seneca tragico", *Bollettino di Studi Latini* 22, 1992, pp. 260-273.
- Brescia 2009a = G. Brescia, "Le *artes novercales* di Catilina. Storia di un paradosso", in G. Brescia, M. Lentano (eds.), *Le ragioni del sangue. Storie di incesto e parricidio nella declamazione latina*, Napoli 2009, pp. 145-179.
- Brescia 2009b = G. Brescia, "*Corrumperè fratris uxorem incestum est*. Le ragioni del fratricidio", in G. Brescia, M. Lentano (a cura di), *Le ragioni del sangue. Storie di incesto e parricidio nella declamazione latina*, Napoli 2009, pp. 13-69.
- Brescia 2012 = G. Brescia, *Anna soror e le altre. Coppie di sorelle nella letteratura latina*, Bologna 2012.
- Brescia 2017 = G. Brescia, "*Utinam nunc matrescam ingenio!* Pacuvio, fr. 18.139 R.³ e il paradosso della somiglianza materna nella cultura romana", *Lexis* 35, 2017, pp. 265-280.
- Brescia 2019 = G. Brescia, "*Infamis in novercam. Ius occidendi e pietas paterna* a Roma tra retorica e diritto", *Bollettino di Studi Latini* 49.1, 2019, pp. 44-60.
- Brescia 2020 = G. Brescia, "L'albero di Fillide. Una variante dimenticata", *Bollettino di Studi Latini* 50.2, 2020, pp. 660-674.
- Calabrese 2009a = E. Calabrese, *Il sistema della comunicazione nella Fedra di Seneca*, Palermo 2009.
- Calabrese 2009b = E. Calabrese, "Il dono e la relazione padre-figlio nella Fedra di Seneca", in G. Picone, L. Beltrami, L. Ricottilli (eds.), *Benefattori e beneficiati*.

- La relazione asimmetrica nel de beneficiis di Seneca*, Palermo 2009, pp. 25-45.
- Casamento 2002 = A. Casamento, *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo 2002.
- Casamento 2005 = A. Casamento, "Il Caucaso nell'animo: un paradigma etnografico e i suoi riflessi tragici (in nota a Seneca *Med.* 43)", *Pan* 23, 2005, pp.141-152.
- Casamento 2008 = A. Casamento, "Ippolito figlio degenerare (Sen. *Phaedr.* 907-908)", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 59, 2008, pp. 87-102.
- Casamento 2011 = A. Casamento (ed.), *Seneca. Fedra, introduzione, traduzione e commento*, Roma 2011.
- Casamento 2013 = A. Casamento, "Ignosce, non possum. Modelli declamatori e topoi tragici a confronto: padri e figli tra declamazione e tragedia", *Pan* n.s. 1, 2013, pp. 95-108.
- Casamento 2015= A. Casamento, "Declamazione e letteratura", in M. Lentano (a cura di), *La declamazione latina. Prospettive a confronto sulla retorica di scuola a Roma antica*, Napoli 2015, 89-113.
- Caviglia 1990 = F. Caviglia, "La morte di Ippolito nella Fedra di Seneca", *Quaderni di cultura e di tradizione classica* 8, 1990, pp. 119-133.
- Davis 1983 = J. P. Davis, "*Vindicat omnes naturas sibi: a reading of Seneca's Phaedra*", *Ramus* 12, 1983, pp. 114-127.
- Degl'Innocenti Pierini 2005 = R. Degl'Innocenti Pierini, "Ippolito 'erede imperiale': per un'interpretazione 'romana' della *Phaedra* di Seneca", *Maia* 57, 2005, pp. 463-482 (ora in R. Degl'Innocenti Pierini [a cura di], *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna, 2008, pp. 251-275, da cui si cita).
- De Meo 1995 = C. De Meo (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Phaedra*, Bologna 1995².
- Ernout, Meillet 1985 = A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1985⁵ (1932¹).
- Faranda 1987= R. Faranda (a cura di), *Valerio Massimo. Detti e fatti memorabili*, Torino 1987.
- Ficca 2020= F. Ficca, "L'insaziabile fame: leoni e altri animali nel *De ira* e nelle tragedie di Seneca", in F. Conti Bizzarro (a cura di), *Studi greci e latini per Giuseppina Matino*, Napoli 2020, pp. 126-133.
- Fichte 2004 = J. G. Fichte, *Anneana Tragica. Notes on the Text of Seneca's Tragedies*, Leiden, Boston 2004.
- Fo 2012= A. Fo, *Publio Virgilio Marone. Eneide*, traduzione a cura di A. F., note di F. Giannotti, Torino 2012.
- Fugier 1963 = H. Fugier, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris 1963.
- Garbarino 1987-1988 = G. Garbarino, "Le ultime parole di Fedra in Seneca",

- Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature neolatine* 3, 1987-1988, pp. 5-21.
- Giancotti 1985 = F. Giancotti, "Poesia e filosofia in Seneca tragico. La Fedra", in R. Uglione (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra (Torino 7-8-9 maggio 1984)*, Torino 1985, pp. 143-212 (poi come volume a sé, Torino 1986).
- Grimal 1965 = P. Grimal (ed.), *Sénèque. Phaedra*, édition, introd. et comm., Paris 1965.
- Guastella 2001 = G. Guastella, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001.
- Hahnemann 2015 = C. Hahnemann, "Emotion and nonverbal behavior", in C. A. Clark, E. Foster, J. P. Hallet (eds.), *Kinesis: the ancient depiction of gesture motion and emotion*, Ann Arbor 2015, pp. 160-172.
- Kasten 2001 = B. Kasten, "Noverca venefica. Zum bösen Ruf der Stiefmütter in der gallischen und fränkischen Gesellschaft", *Frühmittelalterliche Studien* 35, 2001, pp. 145-181.
- Knox 1995 = P. E. Knox, *Ovid. Heroides*, Cambridge 1995.
- Fulkerson 2002 = L. Fullkerson, "Writing Yourself to Death: Strategies of (Mis)reading in *Heroides* 2", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 48, 2002, pp. 145-165 (poi in L. Fullkerson, *The Ovidian Heroine as Author: Reading, Writing, and Community in the Heroides*, Cambridge 2005).
- Lentano 2007 = M. Lentano, *La prova del sangue. Storie di identità e storie di legittimità nella cultura latina*, Bologna 2007.
- Lentano 2009 = M. Lentano, "Il sangue di Ippolito", in M. Lentano, *Signa culturae. Saggi di antropologia e letteratura latina*, Bologna 2009, pp. 81-101.
- Lentano 2019 = M. Lentano, "Le trappole dell'analogia. Paradigmi della conoscenza e dell'errore nella *Phaedra* di Seneca", *Vichiana* 56.2, 2019, pp. 33-49.
- Mayer 2002 = R. Mayer, *Seneca. Phaedra*, London 2002.
- Marchese 2018 = R. R. Marchese, "Vulnerabilità sulla scena. Temi etici e soluzioni drammaturgiche nella *Medea* di Seneca", *Dionysus ex machina* 9, 2018, pp.229-258.
- Massaro 1997 = M. Massaro, "L'epigramma per Scipione Ispano (*CIL*, I, 15)", *Epigraphica* 59, 1997, pp. 97-124.
- Mazzoli 2011 = G. Mazzoli, "Dinamiche del *furor* nella *Fedra* di Seneca: Ippolito", in A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina (a cura di), *Tanti affetti in tal momento. Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria 2011, pp. 599-608.
- Mazzoli 2016 = G. Mazzoli, *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016.
- Mc Auley 2012 = M. Mc Auley, "Specters of Medea: The Rhetoric of Stepmotherhood and. Motherhood in Seneca's *Phaedra*", *Helios* 39.1, 2012, pp.37-72.

- McCutcheon 2017 = J. McCutcheon, "The vanus terror of the hunt in Seneca's *Phaedra*", *Maia* 69, 2017, pp. 365-373.
- Michalopoulos 2017 = A. N. Michalopoulos, "Exploring the boundaries between human and monstrous in Seneca's *Phaedra*", in N. Michalopoulos, S. Papaioannou, A. Zissos (eds.), *Dicite, Pierides: Classical Studies in Honour of Stratis Kyriakidis*, Cambridge 2017, pp. 298-319.
- Mignacca 2014 = O. Mignacca, "Est genitor in te totus. Les liens de parenté dans la Phèdre de Sénèque comme système d'antithèses", *Pallas* 95, 2017, pp. 165-177.
- Moreau 2002 = P. Moreau, *Incestus et prohibita nuptiae. L'inceste à Rome*, Paris 2002.
- Motto, Clark 1988 = A. L. Motto, J. R. Clark, *Senecan tragedy*, Amsterdam 1988.
- Ōnishi 1986 = H. Ōnishi, "Theseus' curse at the end of Seneca's *Phaedra*. A study of the endings and the scenes of persuasion in Senecan tragedies", *Classical Studies* 2, 1986, pp. 63-88.
- Paschalis 1994 = M. Paschalis, "The bull and the horse: Animal theme and imagery in Seneca's *Phaedra*", *American Journal of Philology* 115.1, 1994, pp.105-128.
- Pianezzola 1991= E. Pianezzola, *Ovidio. L'arte di amare*, commento di G. Baldo, L. Cristante, E. Pianezzola, Milano 1991.
- Pingoud, Rolle 2016 = J. Pingoud, A. Rolle, "Noverca et mater crudelis. La perversion féminine dans les Grandes Déclamations à travers l'intertextualité", in M. T. Dinter, Ch. Guérin, M. Martinho (eds.), *Reading Roman declamation. The declamations ascribed to Quintilian*, Berlin, Boston 2016, pp. 147-166.
- Rivoltella 1993 = M. Rivoltella, "Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità in 'crescendo'", *Aevum* 67, 1993, pp.113-128.
- Rivoltella 2012 = M. Rivoltella, "*Haud frangit animum vanus hic terror meum*: in margine ad un verso della *Phaedra* di Seneca", in *Studi su Seneca e Properzio offerti a Roberto Gazich da allievi e collaboratori*, Milano 2012, pp. 85-90.
- Rizzelli 2007 = G. Rizzelli, "Dinamiche passionali e responsabilità. La *Medea* di Seneca", in E. Cantarella, L. Gagliardi (a cura di), *Diritto e teatro in Grecia e a Roma*, Milano 2007, pp. 241-267.
- Roca 2015-2016 = J. J. M. Roca, "Aspectes de la «Medea» de Sèneca", *Itaca* 31-32, 2015-2016, pp. 75-99.
- Rosati 1989 = G. Rosati, *Ovidio. Lettere di eroine*, Milano 1989.
- Rossi 1999 = E. Rossi, *Seneca. La follia di Ercole*, Milano 1999.
- Schmitt 2012 = A. Schmitt, "*Affectio...maxime ex omnibus taeter ac rabidus*: Leidenschaft und Rationalität in Senecas *Medea* und *De ira*", *Der Altsprachliche Unterricht* 55.4-5, 2012, pp. 98-112.
- Scolari 2011 = L. Scolari, "Beneficio e vendetta: due dinamiche relazionali nel *De beneficiis* e nelle tragedie di Seneca", *Dionysus* 2, 2011, pp. 258-292.

- Scolari 2017 = L. Scolari, "Contentio honestissima e certamen nequitiae nelle opere di Seneca", in M. Formisano, R. R. Marchese (a cura di), *In gara con il modello. Studi sull'idea di competizione nella letteratura latina*, Palermo 2017, pp. 179-213.
- Scolari 2018a = L. Scolari, *Doni funesti. Miti di scambi pericolosi nella letteratura latina*, Pisa 2018.
- Scolari 2018b = L. Scolari, "I doni di Medea tra reciprocità e vendetta", *Dionysus ex machina* 9, 2018, pp. 192-228.
- Sébastien 2017 = B. R. Sébastian, "Seneca's *Medea* and *De ira*: justice and revenge", *Journal of Ancient Philosophy* 11.2, 2017, pp. 106-119.
- Segal 1986 = C. Segal, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton 1986.
- Solimano 1986 = G. Solimano, "Opposizione e composizione dei personaggi nel finale della *Phaedra* di Seneca", *Studi Italiani di Filologia Classica* 79, 1986, pp. 80-105.
- Star 2015 = C. Star, "Roman Tragedy and Philosophy", in G. W. M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden, Boston 2015, pp. 238-259.
- Stuphen 1968 = M. C. Stuphen, "A Further Collection of Latin Proverbs", in R. Häussler (ed.), *Nachträge zu A. Otto, Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Hildesheim 1968, pp.124-230.
- Tosi 2004 = R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 2000¹⁴ (1991¹)
- Valenzano 2016 = C. Valenzano, "Matrigne,avvelenatrici, donne incestuose: il paradigma di Medea nelle *Declamationes minores*", in A. Casamento, D. van Mal-Maeder, L. Pasetti (a cura di), *Le Declamazioni minori dello pseudo-Quintiliano. Discorsi immaginari tra letteratura e diritto*, Berlin, Boston 2016, pp. 63-80.
- Walde, Hofmann 1965 = A. Walde, J. B. Hofmann, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1965⁴ (1938¹).
- Walsh 2018 = L. Walsh, "Murder interrupted: Seneca's *Medea* and the case of the second child", *Helios* 45.1, 2018, pp. 69-101.
- Watson 1995 = P. Watson, *Ancient stepmothers. Myth, misogyny, reality*, Leiden 1995.
- Watson 2003 = L. C. Watson, *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford 2003.
- Wiener 2006 = C. Wiener, *Stoische Doktrin in römischer Belletristik. Das Problem von Entscheidungsfreiheit und Determinismus in Senecas Tragödien und Lucans Pharsalia*, München 2006.
- Wiener 2014 = C. Wiener, "Stoic Tragedy: A Contradiction in Terms?", in M. Garani, D. Kostan (eds.), *The Philosophizing Muse: The influence of Greek Philosophy on Roman Poetry*, Cambridge 2014, pp. 187-217.

La mimica dell'ira in Seneca

Lucia Degiovanni

Università degli Studi di Bergamo

ABSTRACT: This paper offers an overview of the descriptions of the external manifestations of anger in Seneca's *De ira* and *Medea*, highlighting the combination of elements from different fields, philosophy, physiognomy, rhetoric and contemporary popular theatre.

1. Fisiognomica, *enargeia* e *phantasia*.

Nelle tragedie di Seneca sono numerose, più che nel teatro attico, le descrizioni relative all'aspetto fisico dei personaggi, al loro modo di incedere e di muoversi, alle espressioni del volto, e, in generale, a tutti quei tratti esteriori che possono essere rivelatori dell'interiorità del personaggio e della passione che lo domina¹. Tale interesse deriva dalla convinzione che esista un rapporto di interdipendenza tra caratteristiche fisiche e psichiche, e che pertanto dall'osservazione dei segni esteriori si possano ricavare informazioni sull'*ethos* e sulle affezioni interne della persona. È questo il principio di base della fisiognomica (φυσιογνωμονία, lett. "riconoscimento, interpretazione della natura"), la disciplina che deduce le caratteristiche psicologiche degli individui dal loro aspetto fisico, e in particolare dai tratti del loro volto². La fisiognomica si fonda su concetti derivanti dal senso comune, ma trova la sua teorizzazione, come vera e

¹ Evans 1950; Raina 1995; Raina 1997, pp. 278-279.

² Il principio dell'interdipendenza tra animo e corpo è chiaramente affermato nel trattato di *Fisiognomica* dello Pseudo-Aristotele: "Mi sembra che l'animo e il corpo abbiano una relazione reciproca di interdipendenza. Il mutamento dello stato d'animo comporta di pari passo il mutamento dell'aspetto fisico e viceversa il mutamento dell'aspetto fisico comporta di pari passo il mutamento dello stato d'animo" (808b 12-15; trad. Raina 1993, p. 83).

propria τέχνη, nell'ambito della medicina e della filosofia, in particolare peripatetica e stoica³. Con ogni probabilità, è proprio dalla tradizione filosofica stoica, e in particolare da Posidonio⁴, che Seneca ha derivato l'interesse per lo studio delle *notae* esteriori come segno rivelatore dell'animo nascosto⁵.

Seneca stesso, nell'*Epistola a Lucilio* 95.65-69, trattando dell'utilità di alcuni tipi di discorso parentetico, si richiama a Posidonio per argomentare che, per rendere più efficaci e immediatamente comprensibili i precetti riguardanti le *virtutes*, necessari per la conquista della *sapientia*, è utile "porre davanti agli occhi" modelli di vizi e virtù:

65 [Scil. Posidonius] Ait utilem futuram et descriptionem cuiusque virtutis; hanc Posidonius 'ethologian' vocat, quidam 'characterismon' appellant, signa cuiusque virtutis ac vitii et notas reddentem, quibus inter se similia discriminantur. 66 Haec res eandem vim habet quam praecipere [...]. Quaeris quid intersit? Alter praecepta virtutis dat, alter exemplar. Descriptiones has et, ut publicanorum utar verbo, 'iconismos' ex usu esse confiteor: proponamus laudanda, inveniatur imitator. 67 Putas utile dari tibi argumenta per quae intellegas nobilem equum, ne fallaris empturus, ne operam perdas in ignavo? Quanto hoc utilius est excellentis animi notas nosse, quas ex alio in se transferre permittitur.

65 Posidonio afferma che potrà essere utile anche la descrizione di ciascuna virtù; Posidonio la chiama 'etologia', taluni la chiamano 'caratterismo', poiché dà le impronte di ogni virtù e vizio e i connotati che permettono di distinguere le cose tra loro simili. 66 Questa descrizione ha la stessa efficacia del precetto [...]. Chiedi che differenza ci sia? L'uno dà precetti di virtù, l'altro ne offre il modello. Confesso che queste descrizioni e, per servirmi di un vocabolo da gabellieri, 'iconismi', hanno un'utilità pratica: poniamo davanti agli occhi⁶ esempi lodevoli, si troverà l'imitatore. 67 Non ritieni utile che si diano prove evidenti per riconoscere un cavallo di razza, per non sbagliarsi nell'acquisto e non perdere tempo con una bestia pigra? Quanto è più utile per noi conoscere i connotati di un animo nobile, che è possibile trasferire da un altro a se stessi!

A questo punto Seneca introduce un'ampia citazione virgiliana (da *Georg.* 3.75ss. e 83ss.), nella quale si descrive un puledro di buona razza, e propone il ritratto dell'animale come *imago* del *vir fortis*, incarnato dall'*exemplar* di Catone Uticense (*Epist.* 95.69):

³ Evans 1969; Sassi 1988, pp. 46-80.

⁴ Setaioli 1985, pp. 800 ss.; Bocchi, pp. 151 ss., che ipotizza anche interessi medici da parte di Seneca.

⁵ Sul tema dell'*animum ostendere* in Seneca, con le relative innervature filosofiche e retoriche, vd. Gazich 2000, pp. 96-114; Id. 2004 e 2010.

⁶ Il verbo *proponere* va qui inteso nel significato letterale, etimologico, di 'porre davanti' ed equivale alla locuzione *ante oculos ponere* (per la quale cf. Sen. *Dial.* 5.3.2 e 6.2.2), che corrisponde all'aristotelico πρὸ ὀμμάτων τιθέναι (cf. *Po.* 1455a 23).

Dum aliud agit, Vergilius noster descripsit virum fortem: ego certe non aliam imaginem magno viro dederim. Si mihi M. Cato exprimendus <sit> inter fragores bellorum civilium inpavidus et primus incessens admotos iam exercitus Alpibus civilique se bello ferens obvium, non alium illi adsignaverim vultum, non alium habitum.

Mentre tratta d'altro, il nostro Virgilio ha descritto l'uomo forte: io certamente non darei un ritratto diverso a un uomo magnanimo. Se dovessi rappresentare Catone impavido in mezzo ai fragori delle guerre civili, mentre per primo si scaglia contro gli eserciti già giunti alle Alpi e affronta la guerra civile, non gli attribuirei né un volto né un aspetto diverso.

Seneca prosegue con una esaltazione di Catone, nella quale riconverte in funzione dell'uomo la descrizione virgiliana del cavallo. In questo passo, dunque, il Cordovese sottolinea l'efficacia, all'interno di un discorso parenetico, della descrizione icastica, con effetto visivo, di modelli di virtù e vizi, chiamata ἠθολογία da Posidonio, χαρακτηρισμός da "altri" (il riferimento è qui probabilmente ai Peripatetici)⁷. A questa duplice definizione, che rimanda all'ambito filosofico, Seneca ne aggiunge una terza, εἰκονισμός, che – dice – deriva dal lessico dei *publicani*, i funzionari delle imposte. La parola è in effetti attestata in campo giuridico-finanziario in papiri del I sec. d.C.⁸ In un papiro latino del 103 d.C. (*P.Oxy.* VII, 1022), inerente all'arruolamento militare, il termine indica i segni particolari del corpo che sono annotati, insieme all'età, accanto ai nomi delle reclute⁹ (righe 11ss.):

*C. Veturium Gemellum
annor(um) XXI sine i(conismo),*

*C. Longium Priscum
annor(um) XXII, i(conismus) supercil(io) sinistr(o), eqs.*

Gaio Veturio Gemello, di anni ventuno, senza segni particolari.

Gaio Longino Prisco, di anni ventidue; segni particolari: una cicatrice sul sopracciglio sinistro¹⁰, ecc.

Seneca insiste dunque sui connotati fisici che contraddistinguono una per-

⁷ Setaioli 1988, p. 337 n. 1561.

⁸ LSJ s.v. εἰκονισμός: registered description of individuals for purposes of census, P.Ryl. 161.15 (i A.D.), P.Lond.ined.2196 (i A.D.); Bellincioni 1979, p. 324; Setaioli 1988, p. 348 n. 1617; Kidd 2004, pp. 650-651.

⁹ TLL VII.1, 162, 41ss.

¹⁰ Migliardi Zingale 1992, pp. 138-139.

sona. Il riferimento a un vocabolo della vita pratica è funzionale a introdurre il paragone concreto con il pedigree richiesto per l'acquisto di un cavallo di razza e la successiva descrizione virgiliana del puledro, assunta come allegoria dell'uomo magnanimo. Seneca riconosce apertamente che il ricorso alla descrizione fisiognomica è uno strumento fondato sul senso comune, sulla cultura popolare e condivisa, che risulta efficace in un discorso parenetico proprio perché rende i concetti astratti visualizzabili e dunque comprensibili per chiunque. La visione diretta ha infatti un'efficacia, sia sul piano emotivo sia su quello dimostrativo, superiore a quello dell'esposizione verbale: nell'*Epistola* 75, a Lucilio, che giudica le sue lettere *minus accuratas* ("di stile poco elaborato"), Seneca risponde che sceglie di esprimersi in modo semplice e chiaro perché "se fosse possibile preferirebbe fargli vedere i suoi pensieri e sentimenti piuttosto che esporglierli con parole" (*si fieri posset, quid sentiam ostendere quam loqui malle, Epist. 75.2*)¹¹.

Nel rimarcare la valenza pratica, concreta della parola 'iconismo', equiparata alle altre due definizioni codificate in ambito filosofico, Seneca tralascia, tuttavia, un aspetto significativo. Tutti e tre i termini da lui menzionati, ἠθολογία, χαρακτηρισμός e εἰκονισμός, alla sua epoca, appartenevano al lessico tecnico della retorica e indicavano la descrizione dell'aspetto fisico e/o del carattere di un personaggio oppure di un tipo umano¹². Le *ethologiae*, le "descrizioni di caratteri", come ricorda Quintiliano (*Inst.* 1.9.3), facevano parte, insieme alle *chriae* e alle *sententiae*, degli esercizi di eloquenza assegnati agli allievi più giovani; e anche Svetonio (*Gramm.* 4.7), menziona le *ethologiae* tra i tipi di esercizi che preparano all'eloquenza (*genera meditationum ad eloquentiam praeparandam*). E in retori greci, come per esempio nel *Περὶ τρόπων* (*Sui tropi*) di Trifone di Alessandria, sono utilizzati in questa accezione anche i termini χαρακτηρισμός e εἰκονισμός¹³. Seneca sembra dunque ricavare l'equiparazione dei tre termini

¹¹ L'idea della percezione del bene mediante i sensi, e precisamente mediante la vista, è propria della tradizione stoica: vd. Solimano 1991, p. 57 n. 92, che cita l'affermazione di Zenone (*SVF* I, 241), che diceva che avrebbe preferito vedere un sapiente indiano arso vivo piuttosto che studiare tutte le trattazioni sul dolore. La predilezione per gli artifici retorici (in particolare la figura dell'allegoria) volti a una immediata visualizzazione dei concetti è testimoniata sia per Cleante (*Cic. Fin.* 2.69 [...] *tabulae, quam Cleanthes sane commode verbis depingere solebat. Iubebat eos, qui audiebant, secum ipsos cogitare pictam in tabula Voluptatem, eqs.*, "[...] il quadro che Cleante soleva dipingere molto bene a parole. Esortava i suoi ascoltatori a raffigurarsi nella mente il Piacere, come dipinto in un quadro, etc."), sia per Crisippo (*Gel.* 14.4 *Quod apte Chrysippus et graphice imaginem Iustitiae modulis coloribusque verborum depinxit, eqs.*, "Crisippo dipinse elegantemente e pittoricamente l'immagine della Giustizia con i moduli e i colori delle parole, etc."); vd. Berardi 2012, p. 49, e Berardi 2015b, pp. 109ss.

¹² Berardi 2015a, p. 89.

¹³ Tryph. *gramm. Trop.* 201.29 Spengel ΠΕΡΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΥ. Χαρακτηρισμός ἐστὶ λόγος τῶν περὶ τὸ σῶμα ἰδιωμάτων ἀπαγγελτικός, ὃν καὶ τινες εἰκονισμὸν λέγουσιν, οἷον γυρὸς ἐν ὤμοισιν, μελανόχροος, οὐλοκάρηνος, "il *characterismos*, che alcuni denominano anche *eikonismos*, è un discorso che espone i tratti particolari di un corpo, come ad esempio 'era curvo di spalle, bruno di

dalla propria formazione retorica: e certamente anche per il suo pubblico il richiamo alla pratica retorica doveva risultare di immediata evidenza.

Sull'importanza dell'osservazione dei segni esteriori, cioè delle *notae* che sono la manifestazione diretta di un *pathos*, Seneca si sofferma anche nell'*Epistola* 52.12:

Omnia rerum omnium, si observentur, indicia sunt, et argumentum morum ex minimis quoque licet capere: inpudicum et incessus ostendit et manus mota et unum interdum responsum et relatus ad caput digitus et flexus oculorum; inprobum risus, insanum vultus habitusque demonstrat. Illa enim in apertum per notas exeunt, eqs.

Di tutte le cose, se attentamente osservate, ci sono indizi, e anche dai più piccoli è possibile trarre prova del carattere (di una persona): l'andatura, i movimenti della mano e talvolta una sola risposta, il modo di accostare un dito al capo o di girare gli occhi rivelano l'impudico; il riso rivela il malvagio, l'espressione del volto e l'atteggiamento rivelano il folle. Questi caratteri escono allo scoperto attraverso questi segni, etc.

Il richiamo alla dottrina della fisiognomica risulta evidente dal confronto con l'elenco dei "segni" utili alla definizione dei caratteri umani stilato nel trattato pseudo-aristotelico (806a 26-34):

ὅποια δὲ ταῦτά ἐστιν, ὕστερον δηλωθήσεται. ἐξ ὧν δὲ γενῶν τὰ σημεῖα λαμβάνεται, νῦν ἐρῶ, καὶ ἐστὶν ἅπαντα· ἐκ τε γὰρ τῶν κινήσεων φυσιογνωμονοῦσι, καὶ ἐκ τῶν σχημάτων, καὶ ἐκ τῶν χρωμάτων, καὶ ἐκ τῶν ἠθῶν τῶν ἐπὶ τοῦ προσώπου ἐμφαινόμενων, καὶ ἐκ τῶν τριχωμάτων, καὶ ἐκ τῆς λειότητος, καὶ ἐκ τῆς φωνῆς, καὶ ἐκ τῆς σαρκός, καὶ ἐκ τῶν μερῶν, καὶ ἐκ τοῦ τύπου ὅλου τοῦ σώματος. καθόλου μὲν οὖν τοιαυτὰ ἐστὶν ἃ λέγουσιν οἱ φυσιογνώμονες περὶ ὅλων τῶν γενῶν ἐν οἷς ἐστὶ τὰ σημεῖα.

Ora invece dirò da quali elementi si traggano i segni. Ecco l'elenco completo. Si fa della fisiognomica prendendo in esame i movimenti, gli atteggiamenti, il colore, i tratti del volto, i capelli, il tipo di pelle più o meno liscia, la voce, il fatto di essere più o meno in carne, le singole parti del corpo e l'aspetto fisico complessivo. In generale dunque questo è quanto dicono i fisiognomi su tutti gli elementi in cui ci sono segni¹⁴.

Un altro elemento in comune con la fisiognomica è il massiccio ricorso alle comparazioni tra tipi umani e animali, di cui è esempio, nell'*Epistola* 95, l'ampia citazione virgiliana della descrizione del puledro. Oltre a inserirsi nella tradizione filosofica, e in particolar modo stoica, di leggere la poesia in chiave allegorica

pelle, ricciuto' (= Hom. *Od.* 19.256)⁹; Berardi 2015a, p. 91.

¹⁴ Trad. Raina 1993, p. 67.

per trarne insegnamenti morali, Seneca fa proprio anche un procedimento tipico della fisiognomica, adottato sistematicamente nel trattato dello Pseudo-Aristotele: il ricorso alla descrizione fisica di un animale per definire un carattere umano, che condivide con esso uno specifico tratto psicologico¹⁵. Tale principio si fonda sulla convinzione, espressa da Aristotele nella *Historia animalium* (588a ss. e 608b 14), secondo la quale, rispetto all'uomo, gli animali presentano tracce di carattere più chiaramente distinte, perché sono meno complessi, non sanno simulare e dunque in loro i segni visibili risultano immediatamente evidenti¹⁶. La finalità del ricorso alle similitudini con animali, una costante in Seneca, sia nelle opere filosofiche sia nelle tragedie, è quella di contribuire a visualizzare la passione.

L'insistenza sull'evidenza visiva come strumento di un discorso efficace, d'altra parte, è anche propria di tutta la teoria retorico-letteraria, a partire da Aristotele: si tratta dell'ἐνάργεια, in latino *evidentia*, il procedimento espressivo attraverso il quale l'autore cerca di eguagliare l'effetto di immediatezza visiva tipico delle arti figurative¹⁷. I retori antichi, nel corso dei secoli, hanno definito i diversi procedimenti espressivi utili a realizzare l'illusione visiva, che suscita nel destinatario la sensazione di essere testimone oculare di ciò di cui si parla e contribuisce così a raggiungere il fine della persuasione, non soltanto attraverso l'evidenza razionale della dimostrazione, ma anche provocando in lui "forti emozioni che lo trascinino all'assenso mediante la condivisione di un'esperienza emotiva"¹⁸.

Uno degli strumenti attraverso cui si realizza l'ἐνάργεια è dato dalla φαντασία (*phantasia*), la capacità di creare, tramite l'uso della parola, immagini che hanno una tale evidenza da risultare quasi percettivamente visibili agli occhi degli ascoltatori¹⁹. La *phantasia* retorica è così definita da Quintiliano (*Inst.* 6.2.29):

¹⁵ Lo Pseudo-Aristotele, tuttavia, sconsiglia un uso troppo schematico e semplicistico di questo strumento (cf. 805b-806a).

¹⁶ Raina 1995, pp. 119-120 e 123-124.

¹⁷ Si veda, ad es., la definizione di Quintiliano in *Inst.* 6.2.32: *Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur*, "Ne deriverà l'*enargeia*, che è chiamata da Cicerone [Part. 6.20] *inlustratio* ed *evidentia*, la quale sembra non tanto dire quanto mostrare una cosa, e le emozioni seguiranno come se noi fossimo presenti di persona ai fatti stessi". Riguardo alla distinzione tra i termini, concettualmente affini, di ἐνάργεια ed ἐνέργεια, vd. in part. Montefusco Calboli 2005 e Berardi 2012, pp. 19-39, al quale si rinvia anche per una puntuale informazione bibliografica sul tema.

¹⁸ Berardi 2012, p. 89.

¹⁹ Serra 2007, p. 30. Il termine φαντασία giunge alla teoria retorica dalla tradizione filosofica (aristotelica e stoica): per una raccolta di definizioni di ambito retorico e filosofico vd. Mazzucchi 2010, pp. 211-213. Sulla relazione tra *phantasia* ed *enargeia* vd. Dross 2004; Togni 2015, pp. 223-235.

Quas φαντασίας Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus.

Quelle che i Greci chiamano fantasie (noi certamente le chiameremmo visiones), per mezzo delle quali le immagini di cose assenti sono rappresentate nell'animo così che ci sembra di vederle con gli occhi e di averle lì presenti, chiunque le avrà ben concepite, sarà molto capace nel suscitare le emozioni.

Degna di nota è la definizione che dà di questa tecnica retorica lo Pseudo-Longino nel trattato *Sul sublime* (15.1-2):

”Ογκου και μεγαληγορίας και άγώνος επί τούτοις, ὧ νεανία, και αι φαντασίαι παρασκευαστικώταται· οὔτω γοῦν <ἡμεῖς>, ειδωλοποιίας <δ’> αὐτάς ἔνιοι λέγουσι· καλεῖται μὲν γάρ κοινῶς φαντασία πᾶν τὸ ὅπως οὖν ἐννόημα γεννητικὸν λόγου παριστάμενον· ἤδη δ’ ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τούνομα ὅταν ἂ λέγεις ὑπ’ ἐνθουσιασμοῦ και πάθους βλέπειν δοκῆς και ὑπ’ ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν. ὡς δ’ ἕτερον τι ἢ ῥητορικῆ φαντασία βούλεται και ἕτερον ἢ παρὰ ποιηταῖς οὐκ ἂν λάθοι σε, οὐδ’ ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἔκπληξις, τῆς δ’ ἐν λόγοις ἐνάργεια, ἀμφοτέραι δ’ ὁμως τό τε <παθητικόν> ἐπιζητοῦσι και τὸ συγκεκινημένον²⁰.

Oltre a ciò, o mio giovane, sono efficacissime per produrre gravità, altezza di linguaggio e potenza espressiva anche le *fantasie*; così noi chiamiamo quelle che altri chiamano *idolopee*²¹. Comunemente si chiama fantasia tutto ciò che in qualche modo suscita un'idea che genera parole; ma ormai questo nome si è imposto per i casi in cui, per effetto dell'entusiasmo e della passione, sembra che tu veda quello che dici e lo poni sotto gli occhi degli ascoltatori. Ma non potrebbe sfuggirti che altro intende la fantasia retorica, altro quella dei poeti, e neppure che il fine di quella in poesia è il colpire, di quella in prosa l'evidenza (*enargeia*); entrambe, tuttavia, ricercano in pari modo il patetico e la concitazione.

Secondo lo Pseudo-Longino il *pathos* suscitato dalla *phantasia* può essere utilizzato con finalità diverse da parte dei poeti, il cui scopo è semplicemente la mozione degli affetti per “colpire” (ἔκπληξις) il pubblico, o da parte dei retori, che si avvalgono invece del coinvolgimento emotivo in associazione all'argomentazione logica per conseguire l'evidenza (*enargeia*), fondamentale per la persuasione del destinatario (15.9):

τί οὖν ἢ ῥητορικῆ φαντασία δύναται; πολλὰ μὲν ἴσως και ἄλλα τοῖς λόγοις ἐναγώνια και ἐμπαθῆ προσεισφέρειν, κατακίρναμένα μέντοι ταῖς πραγματικαῖς

²⁰ Testo di Russell 1964, pp. 20-21.

²¹ Riguardo ai problemi testuali e interpretativi legati alla duplice definizione di φαντασία e di ειδωλοποιία vd. Russell 1964, p. 120; Togni 2015, p. 218.

ἐπιχειρήσεσιν οὐ πείθει τὸν ἀκροατὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ δουλοῦται.

Qual è dunque il potere della fantasia retorica? Di aggiungere, direi, ai discorsi molti altri elementi di tensione e di *pathos*; e certo, mescolata alle argomentazioni fattuali, non solo convince l'ascoltatore, ma anche lo soggioga.

La distinzione tra retori e poeti nell'utilizzo della *phantasia* si attaglia particolarmente bene a Seneca che è al contempo prosatore filosofo e poeta drammaturgo. Come si può osservare in riferimento alle sue descrizioni iconiche dell'ira, entrambe le finalità sono pienamente realizzate da Seneca: l'evidenza del discorso parenetico nel *De ira*, e la commozione del *pathos* nelle tragedie.

2. Iconismi e fantasie dell'ira.

L'ira, definita da Seneca come la più rovinosa di tutte le passioni²², è oggetto di elaborati *iconismi* sia nel trattato ad essa interamente dedicato, sia nelle tragedie, in particolare nella *Medea*. Nel *De ira* sono ben tre le descrizioni dell'irato, una per libro, a dimostrazione dell'importanza che Seneca attribuisce all'effetto di 'visualizzazione' della passione. La prima è collocata proprio all'inizio dell'opera, subito dopo l'esposizione dell'argomento (*Dial.* 3.1.3-7), ed è introdotta dall'esortazione a "osservare" (*intuere*) gli "indizi" (*indicia*) e i "segni" (*signa*), che, secondo la consueta tradizione fisiognomica, si possono individuare nel volto, negli occhi e nel portamento di coloro che sono in preda all'ira²³, e, per analogia, anche negli animali che condividono con l'uomo questo stesso tratto psicologico²⁴. Attraverso i segni esteriori si può infatti riconoscere la passione e

²² *Dial.* 3.1.1.

²³ *Dial.* 3.1.4 *flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescantium*, "gli occhi sono infuocati e guizzano fuori, c'è molto rossore in tutto il volto per il ribollire del sangue dai profondi precordi, le labbra tremano, i denti si comprimono, si drizzano e si sollevano i capelli, il respiro è forzato e stridulo, c'è rumore di articolazioni che si contorcono, gemiti e muggi, e un parlare spezzato con parole non chiare, e mani spesso battute, e la terra pestata con i piedi e tutto in corpo in agitazione, manifestando le grandi minacce dell'ira, la faccia ributtante e orrenda a vedersi di chi si sfigura e si gonfia".

²⁴ *Dial.* 3.1.5-6 *Non vides ut omnium animalium, simul ad nocendum insurrexerunt, praecurrant notae ac tota corpora solitum quietumque egrediantur habitum et feritatem suam exasperent? 6. Spumant apris ora, dentes acuuntur adritu, taurorum cornua iactantur in vacuum et harena pulsu pedum spargitur, leones fremunt, inflantur iritatis colla serpentibus, rabidarum canum tristis aspectus est: nullum est animal tam horrendum tam perniciosumque natura ut non appareat in illo, simul ira invasit, novae feritatis accessio*, "Non vedi come di tutti gli animali, non appena insorgono a nuocere, precorrono segni e come il loro corpo intero oltrepassi il solito e tranquillo modo di

averne anticipatamente conoscenza (*adfectus ... dare sui signa et posse praenosci*, *Dial.* 3.1.7), anche perché le manifestazioni fisiche dell'ira risaltano in modo più evidente rispetto ad altre emozioni (*alii adfectus apparent, hic eminet*); è sufficiente osservare l'aspetto fisico dell'irato, orrendamente sfigurato e sconcio²⁵, per comprendere la pericolosità dello stesso sentimento. La descrizione fisica degli effetti dell'ira ha una funzione terapeutica, 'profilattica' si potrebbe dire, facendo ricorso a un termine medico: vedere, percepire la bruttura della passione serve a convincersi ad evitarla.

Seneca ripete altre due volte la descrizione, aggiungendo tratti nuovi o modificandone alcuni: la prima descrizione serve a stabilire la natura dell'ira, a chiarire che si tratta di una forma transitoria di pazzia²⁶, e a indicare i segni esteriori del male. La seconda, collocata verso la fine del secondo libro (*Dial.* 4.35), trasferisce i caratteri "orribili" dell'ira all'animo dell'irato, mira ad ammonire del pericolo che viene corso (36.4) e incita a curarsi. La terza descrizione (*Dial.* 5.4.1), infine, è più simile alla prima: descrive la bruttezza dell'ira, esemplificando i dati fisiognomici tramite il confronto con gli animali²⁷.

È sulla seconda descrizione che desidero soffermarmi, perché è quella più elaborata dal punto di vista stilistico-retorico e si colloca in una prospettiva di climax rispetto a quella di apertura. Il principio ispiratore è sempre l'utilità, come deterrente, della visualizzazione della ripugnanza della passione: *nihil tamen aequae profuerit quam primum intueri deformitatem rei, deinde periculum*²⁸. In questa prospettiva, Seneca si focalizza in questa sede sulla perdita di decoro e armonia nell'aspetto e nel portamento²⁹, per argomentare che a un aspetto

essere ed esaperi la propria selvatichezza? 6. Ai cinghiali spuma la bocca, i denti si affilano per l'attrito, le corna dei tori si scagliano nel vuoto e la sabbia è sparsa dal pestare dei piedi, i leoni fremono, si gonfiano ai serpenti irritati i colli, delle cagne rabbiose pauroso è l'aspetto: non c'è nessun animale tanto orribile e tanto pericoloso per natura che in esso non appaia, non appena sia invaso dall'ira, un'aggiunta di nuova ferocia".

²⁵ *Dial.* 3.1.5 *Nescias utrum magis detestabile vitium sit an deforme*, "Non saresti in grado di dire se sia un vizio più detestabile o più brutto".

²⁶ *Dial.* 3.1.2 *Quidam itaque e sapientibus viris iram dixerunt brevem insaniam*, "Alcuni sapienti, pertanto, definirono l'ira una pazzia di breve durata".

²⁷ Per un quadro sinottico delle corrispondenze tra le descrizioni del primo e del terzo libro si veda Fillion-Lahille 1984, pp. 117-118. Quest'ultimo ritratto presenta significative affinità con la descrizione dell'irato nel Περί ὀργῆς (*Sull'ira*) di Filodemo di Gadara, il quale, come lo stesso Seneca, è erede della tradizione della diatriba cinico-stoica: si veda la dettagliata analisi comparativa dei due passi in Fillion-Lahille 1984, pp. 229-235.

²⁸ *Dial.* 4.35.3: "Nulla tuttavia sarà tanto utile quanto guardare prima la bruttezza, poi la pericolosità dell'ira".

²⁹ *Dial.* 4.35.3 *Non est ullius adfectus facies turbator: pulcherrima ora foedavit, torvos vultus ex tranquillissimis reddit; linquit decor omnis iratos, et sive amictus illis compositus est ad legem, trahent vestem omnemque curam sui effundent, sive capillorum natura vel arte iacentium non informis habitus, cum animo inhorrescunt; tumescunt venae; concutietur crebro spiritu pectus, rabida vocis eruptio colla distendet; tum artus trepidi, inquietae manus, totius corporis fluctuatio*, "Nessuna

esteriore tanto scomposto deve corrispondere un animo ancor più “deforme”: *Qualem intus putas esse animum cuius extra imago tam foeda est? Quanto illi intra pectus terribilior vultus est, acrior spiritus, intentior impetus, rupturus se nisi eruperit*³⁰!

Anche in questo caso alla descrizione fisiognomica fanno seguito i paragoni. Qui, tuttavia, Seneca si propone di illustrare non l’aspetto esteriore della persona irata, bensì l’immagine del suo animo, di quello che ha dentro al petto, cioè, in definitiva, l’immagine stessa dell’ira. Il livello di virtuosismo richiesto per realizzare questo iconismo è dunque più elevato rispetto a quello delle altre due descrizioni (*Dial.* 4.35.5):

Quales sunt hostium vel ferarum caede madentium aut ad caedem euntium aspectus, qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu, quales ad bella excitanda discordiamque in populos dividendam pacemque lacerandam deae taeterrimae inferum exeunt, talem nobis iram figuremus, flamma lumina ardentia, sibilo mugituque et gemitu et stridore et si qua his invisior vox est perstreptentem, tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est), torvam cruentamque et cicatricosam et verberibus suis lividam, incessus vesani, offusam multa caligine, incursitantem vastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit, terras maria caelum ruere cupientem, infestam pariter invisamque.

Come è l’aspetto dei nemici o delle fiere che grondano sangue o procedono a fare strage, come i poeti hanno immaginato i mostri infernali, cinti di serpenti e di igneo soffio, come escono le tremende dee degli Inferi a scatenare guerre, seminare la discordia tra i popoli e a distruggere la pace, così immaginiamoci l’ira, che con occhi ardenti di fuoco, rumoreggiante con sibili, muggiti, gemiti e stridori, e se c’è suono più odioso di questi, agitante le lance in entrambe le mani (né infatti si preoccupa di coprirsi), torva e bagnata di sangue e coperta di cicatrici e livida per i suoi stessi colpi, dall’andatura folle, velata di molta caligine, che assalta, devasta, mette in fuga ed è travagliata da odio contro tutti, soprattutto contro di sé, e brama, se non le è possibile nuocere in altro modo, di distruggere terra, mare, cielo, nemica e parimenti odiata.

passione ha un aspetto più sconvolto: bellissimi volti ha imbruttito, rende torvi gli sguardi da tranquillissimi che erano; ogni decoro abbandona gli irati, e sia che la loro toga sia piegata secondo la regola essi trascineranno la veste e tralasceranno ogni cura di sé, sia che l’acconciatura dei capelli, ben disposti o per natura o per tecnica, non sia brutta i capelli si rizzano insieme alla passione; le vene si gonfiano; il petto sarà scosso da un respiro frequente, il prorompere rabbioso della voce tenderà il collo; poi gli arti saranno tremanti, inquiete le mani, un fremito percorrerà l’intero corpo”.

³⁰ *Dial.* 4.35.4: “In che condizioni pensi che sia dentro l’animo, la cui immagine esteriore è così sconcia? Quanto più terribile è l’aspetto dentro al petto, più stridente il respiro, più teso l’impeto, destinato a scoppiare se non troverà una via d’uscita!”

Seneca, quindi, propone come iconismo dell'ira la rappresentazione poetica tradizionale delle Furie anguicrinite, quale è da lui stesso proposta nei testi tragici, nei quali l'apparizione dell'Erinni (presente fisicamente in scena, come nel prologo del *Tieste*, o verbalmente evocata nell'allucinazione di un personaggio, come in *Ercole furente*, *Medea* e *Agamennone*, nonché nell'*Ercole sull'Eta*)³¹ rappresenta la visualizzazione del *furor* del personaggio. Poiché l'ira è una "pazzia di breve durata", come dichiarato nell'*incipit* del *De ira*³², il ritratto della Furia assume qui il valore di rappresentazione allegorica dell'ira.

Il tono aulico della descrizione è poi definito, ancora una volta³³, attraverso una citazione del "vate" Virgilio (*Dial.* 4.35.6):

Vel, si videtur, sit qualis apud vates nostros est 'sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum' aut 'scissa gaudens vadit Discordia palla' aut si qua magis dira facies excogitari diri adfectus potest.

Oppure, se vuoi, sia quale presso i nostri vati è "Bellona, il sanguinoso flagello agitando con la destra" oppure "Discordia gioendo sen va con la veste a brandelli" oppure se qualche aspetto maggiormente funesto di una passione funesta è possibile immaginare.

I versi virgiliani (*Aen.* 8.702-703 *et scissa gaudens vadit Discordia palla, / quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello*, "e avanza esultante la Discordia con il mantello stracciato, che Bellona segue con il flagello insanguinato") sono citati a memoria, in una forma più o meno inconsciamente libera. La variante senecana, tuttavia, non sembra riconducibile a mero lapsus, bensì appare come un adattamento del modello al proprio contesto, in un'ottica di concentrazione verbale ed enfaticizzazione del *pathos*: scompaiono due parole puramente funzionali (*quam cum*) e la formulazione *sanguineo sequitur Bellona flagello* è sostituita con la più incisiva *sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum*, nella quale l'epiteto *sanguineus* è collocato in posizione incipitaria ed è enfaticizzato il gesto dello scuotere con la mano la frusta³⁴.

In questa allegoria dell'ira è pienamente realizzato il procedimento retorico della *phantasia*, utile per riuscire a 'ritrarre' una passione, cioè un concetto astratto: Seneca si colloca sulla scia degli Stoici Cleante e Crisippo, che, come si è ricordato in precedenza³⁵, avevano tracciato quadri 'pittorici' del Piacere e

³¹ Degiovanni 2017, pp. 587-588.

³² *Dial.* 3.1.2: vd. *supra* n. 26.

³³ Come già nell'*Epistola a Lucilio* 95: vd. *supra* § 1.

³⁴ Timpanaro 1994, pp. 310-316. Della versione senecana si ricorderà il nipote Lucano in *La guerra civile* 7.568 *sanguineum veluti quatiens Bellona flagellum* ("come Bellona che scuote il flagello insanguinato").

³⁵ Vd. *supra* n. 11.

della Giustizia. Il Cordovese, però, va oltre una rappresentazione semplicemente visuale: per ottenere un effetto di maggiore immediatezza e concretezza nella descrizione di questi esseri fantastici, si sofferma sulle notazioni acustiche, che, unite all'accumulo di dettagli concreti e di tratti cromatici, contribuiscono a rendere la *phantasia* quasi fisicamente percettibile³⁶.

Ad accrescere l'impatto di questa tecnica retorica, inoltre, si unisce un'altra strategia applicata frequentemente nelle tragedie senecane, la *δείωσις*, che, secondo la definizione di Quintiliano, può essere descritta come un effetto patetico ottenuto con elevatezza di tono (*altitudo quaedam*) attraverso "l'esacerbazione dell'indegnità di un fatto" (*in exaggeranda indignitate*)³⁷. In questo caso la *deinosis* è realizzata tramite l'accumulo di dettagli orridi e l'afflato epico-tragico delle immagini e dello stile. La linea di continuità tra la *phantasia* dell'ira e le rappresentazioni di questa passione nelle opere drammatiche è evidente: i personaggi tragici 'irati' possono essere interpretati come *iconismi* di questa passione, creati da Seneca in armonia con le sue teorizzazioni filosofiche.

3. Medea *vultus irae*.

Abbiamo così raccolto tutti gli elementi che convergono nella più grandiosa rappresentazione della fenomenologia dell'ira da parte di Seneca, il personaggio di Medea nell'omonima tragedia. Come è noto, il carattere senecano, profondamente diverso da quello euripideo, può essere letto come una maschera dell'ira, la passione che domina la donna dall'inizio alla fine e che è ancor più infiammata dall'altra passione, l'*amor*, come osserva il Coro ai vv. 866-869: "Medea non sa frenare l'ira né l'amore; ora ira e amore hanno fatto causa comune: che ne seguirà?"³⁸. L'essenza della Medea senecana è infatti racchiusa nell'epiteto *effrena*, sfrenata, a lei attribuito, sempre dal Coro, al v. 103.

Troviamo dunque raccolti nella *Medea* gli elementi che abbiamo fin qui de-

³⁶ Aygon 2006, pp. 181-186.

³⁷ *Inst.* 8.3.86-88 *Non tamen satis eloquenti est ea de quibus dicat clare atque evidenter ostendere, sed sunt multi ac varii excolendae orationis modi. [...]* 88 *Virium non unum genus: nam quidquid in suo genere satis effectum est, valet. Praecipua tamen eius opera δείωσις in exaggeranda indignitate et in ceteris altitudo quaedam, eqs.*, "Tuttavia, non basta al valente oratore dimostrare con chiarezza ed evidenza ciò di cui parla, ma ci sono molti e diversi modi per abbellire un discorso [...] 88 Non c'è un solo genere di mezzi: è infatti valida qualsiasi cosa ottenga pieno effetto nel suo genere. I loro effetti più importanti sono la *deinosis*, una certa elevatezza di tono nell'aggravare l'indegnità di un fatto e nelle altre cose, ecc.". Sul tema vd. in part. Canter 1925, pp. 72ss.; Smereka 1929; sul rapporto tra *deinosis*, *phantasia* ed *enargeia* vd. Berardi 2012, p. 83. Della *δείωσις* nelle tragedie di Seneca, e in particolare nell'*Ercole furente*, mi sono occupata nel mio contributo al primo convegno di questa serie (*Il teatro delle emozioni: la paura*), per il quale vd. Degiovanni 2018.

³⁸ *Frenare nescit iras / Medea, non amores; / nunc ira amorque causam / iunxere: quid sequetur?*

lineato: le descrizioni fisiognomiche dei segni della passione sul corpo, nonché l'immagine ricorrente (un vero e proprio *Leitmotiv*) delle Furie, personificazioni dell'*ira* e del *furor* che muovono le azioni della protagonista. Medea le invoca nell'atto primo, ai vv. 13ss., perché la assistano nel suo piano di vendetta³⁹, e queste effettivamente le appaiono, in forma di allucinazione, nell'atto quinto, ai vv. 951ss., nell'imminenza dell'infanticidio. Dopo un momento di resipiscenza, nel quale sembrano prevalere l'amore materno e l'orrore per l'atto contro natura (vv. 926-950), l'ira torna prepotentemente a dominare (vv. 951-953):

*Rursus increscit dolor
et fervet odium, repetit invitam manum
antiqua Erinys – Ira, qua ducis, sequor.*

Di nuovo cresce il rancore e ribolle l'odio, l'antica Erinni richiama la mia mano recalcitrante – Ira, dove tu mi conduci, io ti seguo.

In corrispondenza con l'impeto finale della passione, si materializza nella mente di Medea l'immagine dell'Erinni, personificazione dell'ira stessa, che guida la sua mano, quasi contro la sua volontà (*invitam*, v. 952), nell'uccisione del primo figlio. Nella sua allucinazione⁴⁰, le Furie assumono i tratti caratteristici della tradizione poetica epico-tragica, come nell'allegoria dell'ira di *Dial.* 4.35.5.

Nella tragedia è dato inoltre ampio spazio alle descrizioni fisiognomiche dei segni della passione sul corpo: in linea con il principio illustrato nel *De ira*, i personaggi 'vedono' l'animo della protagonista e ne intuiscono la minaccia, osservando, in primo luogo, i suoi tratti esteriori⁴¹: Creonte, nell'entrare in scena, percepisce immediatamente il pericolo dal passo aggressivo con cui Medea gli

³⁹ *Nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae, / crinem solutis squalidae serpentibus, / atram cruentis manibus amplexae facem, / adeste, eqs.*, "Ora, ora statemi accanto, dee vendicatrici del delitto, con le chiome irte di serpenti, voi che tenete tra le mani insanguinate la nera fiaccola, statemi accanto, etc."

⁴⁰ *Med.* 958-963 *Quonam ista tendit turba Furiarum impotens? / quem quaerit aut quo flammeos ictus parat, / aut cui cruentas agmen infernum faces / intentat? Ingens anguis excusso sonat / tortus flagello. Quem trabe infesta petit / Megaera?*, "Dove corre questa sfrenata orda di Furie? Chi cerca, a che bersaglio prepara i suoi lanci di fuoco, contro chi protende le fiaccole insanguinate la schiera infernale? Sibila un enorme serpente attorcigliato alla frusta vibrata. Chi cerca Megera con il tizzone ostile?"

⁴¹ Lo spunto compariva già nel prologo della *Medea* di Euripide, in cui la Nutrice, in alcuni interventi che preparano l'entrata in scena della protagonista, fa più volte riferimento allo sguardo della protagonista.

viene incontro⁴², e parimenti Giasone, al suo ingresso, nota sul volto di Medea i segni del suo rancore⁴³.

Una descrizione fisiognomica completa della protagonista si ha per bocca della Nutrice, nell'atto terzo, ai vv. 380-396. Nel vedere Medea precipitarsi sconvolta fuori dalla casa, l'ancella la esorta a frenare l'impeto dell'ira⁴⁴, ma, non trovando risposta al suo appello, prosegue in un *a parte* che funge sostanzialmente da didascalia rispetto ai movimenti di Medea sulla scena (vv. 382ss.):

*Incerta qualis entheos gressus tulit
cum iam recepto maenas insanit deo
Pindi nivalis vertice aut Nysae iugis,
talis recursat huc et huc motu effero,* 385
furoris ore signa lymphati gerens.

Come incerta porta i suoi passi invasati dal dio la menade, quando, accolto il dio entro di sé, impazza sulla cima del Pindo coperto di neve o sui gioghi del Nisa, così corre qua e là con movimento selvaggio, portando sul volto i segni di un forsennato furore.

Il riferimento ai movimenti inconsulti e irrazionali e la similitudine con la menade, tratti ricorrenti nella tragedia di Seneca, si trovavano già nella perdita *Medea* di Ovidio: fr. 2 Ribbeck³ *Feror huc illuc, vae, plena deo*, frammento citato da Seneca Padre in *Suasorie* 3.7. In Ovidio, dunque, era Medea stessa che si autodiagnosticava questo sintomo del *furor*.

Iniziata con il riferimento all'andatura, la descrizione fisiognomica prosegue con gli altri elementi consueti:

*Flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.
Haeret: minatur aestuat queritur gemit.* 390
*Quo pondus animi verget? Ubi ponet minas?
Ubi se iste fluctus franget? Exundat furor.
Non facile secum versat aut medium scelus;
se vincet: irae novimus veteris notas.*

⁴² Sen. *Med.* 186-189 *Fert gradum contra ferox / minaque nostros propius affatus petit. — / Arcete, famuli, tactu et accessu procul, / iubete sileat*, “Fiera avanza verso di me e, minacciosa, cerca di parlarmi più da vicino. — Tenetela lontano, guardie, che non mi tocchi e che non si avvicini, ordinatele di tacere”.

⁴³ *Med.* 445-446 *Atque ecce, viso memet exiluit, furit, / fert odia prae se: totus in vultu est dolor*, “Ma ecco, ha sussultato alla mia vista, è furiosa, porta l'odio davanti a sé: è tutto sul volto il suo rancore”.

⁴⁴ *Med.* 380-381 *Alumna, celerem quo rapis tectis pedem? / Resiste et iras comprime ac retine impetum*, “Figlia mia, dove ti precipiti fuori dal palazzo? Fermati, reprimi l'ira e frena il tuo impeto”.

Magnum aliquid instat, efferum immane impium: 395
vultum Furoris cerno. Di fallant metum!

Infiammato è il suo viso, prende fiato dal profondo, grida, riga gli occhi di copioso pianto, sogghigna: assume l'espressione di ogni stato d'animo. Si blocca: minaccia, smania, si lamenta, geme. Dove andrà a scaricarsi il peso del suo animo? Dove porrà fine alle sue minacce? Dove si frangerà questo flutto? Il suo furore trabocca. Dentro di sé sta volgendo un delitto non semplice né comune; vincerà se stessa: riconosco i segni dell'antica ira⁴⁵. Incombe qualcosa di grande, efferato, immane, empio: vedo il volto del Furore. Gli dei rendano vana la mia paura!

La lapidaria affermazione della Nutrice *vultum Furoris cerno* riassume in modo icastico il senso della rappresentazione senecana: Medea è la personificazione del *furor* e dell'*ira*.

La seconda descrizione di Medea irata è contenuta nel quarto canto corale, che commenta l'uscita di Medea alla fine della grande scena dell'incantesimo dell'atto quarto (vv. 849-869); vi ritroviamo le ormai familiari notazioni relative alle mutevoli espressioni del volto (vv. 853-854 *vultus citatus ira riget*, "il suo volto, eccitato dall'ira, si irrigidisce"; vv. 858-859 *flagrant genae rubentes, / pallor fugat ruborem*, "ardono le sue guance rosse, / poi il pallore fuga il rossore")⁴⁶, e ai movimenti scomposti (vv. 854-855 *caput feroci / quatiens superba motu*, "superba, scuotendo il capo con fiero movimento"; 862 *huc fert pedes et illuc*, "muove i passi qua e là"⁴⁷), incorniciate da due similitudini, con la menade (al v. 849, come già ai vv. 382-385 e 806-807) e con la tigre privata dei cuccioli (vv. 863-865)⁴⁸.

Nella *Medea* di Euripide, per contro, non si trova affatto questa insistenza sui particolari della gestualità, del movimento e delle espressioni del volto della protagonista. Nella tragedia greca notazioni di tal genere compaiono nel prologo e nella parodo commatica in alcuni interventi della Nutrice che preparano l'entrata in scena della protagonista. Nel suo soliloquio ai vv. 24ss. la Nutrice enumera i comportamenti di Medea, che ne dimostrano lo stato di profonda prostrazione: "giace senza cibo, abbandona il corpo ai dolori, consuma tutto il tempo in lacrime, non solleva lo sguardo, né distoglie il volto da terra, ma come

⁴⁵ La Nutrice allude al precedente delitto che Medea ha compiuto per ira, l'uccisione di Pelia, che non aveva mantenuto la parola data a Giasone. A livello verbale, sono qui riecheggiate le parole della Didone virgiliana: *agnosco veteris vestigia flammae* (*Aen.* 4.23).

⁴⁶ Sul tema dell'alternanza di pallore e rossore sul volto dei personaggi senecani, vd. in part. Raina 1997.

⁴⁷ Ricorre nuovamente il riferimento al movimento caotico, per altro con una formulazione ancora più simile a quella ovidiana sopra citata.

⁴⁸ Nella scelta di questa similitudine, che varia quella euripidea con la leonessa (*Med.* 187, 1342, 1407), Seneca si è probabilmente ispirato al paragone di Procne, altra madre infanticida, con una *Gangetica ... tigris* in *Ov. Met.* 6.636-637; vd. Costa 1973, p. 149; Boyle 2014, p. 341.

rupe o flutto marino ascolta gli ammonimenti delle persone a lei care⁴⁹. Al Pedagogo la donna raccomanda di tenere lontani i figli dalla madre “esasperata nel suo animo” (μη πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένη, v. 81): “già io la vidi lanciare uno sguardo ferino su di loro, come se meditasse di fare qualcosa”⁵⁰. E nel dialogo lirico con il Coro, ai vv. 187-189, la Nutrice fa riferimento allo “sguardo di leonessa che ha appena partorito”, che Medea “lancia furente contro i servi, quando qualcuno le si avvicina per porgerle una parola”⁵¹. Tutto questo ha la funzione di tratteggiare una componente dell’*ethos* dell’eroina prima dell’avvio dell’azione drammatica, che tuttavia, quanto meno nei primi episodi, ne valorizza soprattutto l’aspetto razionale e le capacità di lucida progettazione nel piano della vendetta.

Lo scopo delle descrizioni fisiche di Medea nella tragedia latina è evidentemente diverso, e va ricondotto a quella funzione di visualizzazione attraverso la parola alla quale Seneca, come abbiamo visto, sulla scorta di una consolidata tradizione filosofica e retorica, attribuisce un profondo valore pedagogico. Nella tragedia senecana l’*opsis* si realizza a livello verbale: la parola ha la funzione di dilatare, e anche rendere maggiormente ‘spettacolare’ l’azione scenica, e in particolare quello che di essa maggiormente interessa a Seneca, la rappresentazione dell’*ethos* del personaggio.

L’evidente predilezione per le sezioni descrittive che Seneca manifesta nelle sue tragedie è da tempo ritenuta un elemento “anti-teatrale” e una prova del fat-

⁴⁹ Eur. *Med.* 24-29 κείται δ’ ἄσιτος, σώμ’ ὑφέϊσ’ ἀλγηδόσιν, / τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον / ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦισθετ’ ἠδικημένη, / οὐτ’ ὄμμ’ ἐπαίρουσ’ οὐτ’ ἀπαλλάσσοις γῆς / πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων.

⁵⁰ Eur. *Med.* 92-93 ἦδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ’, ὡς τι δρασεῖουσαν. La stessa raccomandazione la Nutrice rivolge ai figli di Medea ai vv. 101-104: “Non accostatevi al suo sguardo, non avvicinatevi a lei, ma guardatevi dall’indole selvaggia e dalla natura ostile di un animo altero” (μη πελάσθητ’ ὄμματος ἐγγύς / μηδὲ προσέλθητ’, ἀλλὰ φυλάσσεσθ’ / ἄγριον ἦθος στυγερὰν τε φύσιν / φρενὸς αὐθαδοῦς).

⁵¹ Eur. *Med.* 187-189 καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις / μῦθον προφέρων πέλας ὀρηθηῖ. Al v. 188 l’uso metaforico del verbo ἀποταυροῦμαι (“essere trasformato in toro”, “essere simile a un toro”), come già al v. 92 (ταυρουμένην), sottolinea l’aspetto quasi beluino della protagonista, come effetto del suo stato di esasperazione (vd. Susanetti 1997, p. 156; Mastronarde 2002, p. 180). L’insistenza sullo sguardo torvo di Medea con ogni probabilità ha la funzione di descrivere la maschera da lei indossata, caratterizzata da un’espressione accigliata, che anche Creonte registra al suo ingresso in scena nelle prime parole a lei rivolte: “Te che hai lo sguardo torvo e l’animo adirato contro lo sposo, Medea” (σὲ τὴν σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην, / Μήδεια, v. 271); e cf. anche Egeo al v. 689: “come mai il tuo occhio e il tuo aspetto sono così consunti?” (τί γὰρ σὸν ὄμμα χρώς τε συντέτηχ’ ὄδε;). Ciò non toglie che nel corso dell’azione scenica Medea finga una serie di atteggiamenti variegati, spesso in (apparente) disaccordo con la sua ‘maschera’: dal discorso con cui si conquista il favore e il silenzio del Coro nel primo episodio, all’autoumiliazione che si impone nella successiva scena con Creonte per strappargli la concessione di rimanere ancora un giorno a Corinto, alla scena della falsa conciliazione con Giasone nel quarto episodio.

to che i suoi drammi non fossero concepiti per una vera e propria performance teatrale, ma per la lettura o la *recitatio*. In questa prospettiva, le due descrizioni fisiche della furia di Medea, da parte della Nutrice e del Coro, servirebbero a visualizzare, attraverso il potere icastico della parola, l'azione scenica che il lettore/ascoltatore in realtà non vedrebbe. Situazioni simili a queste della *Medea* si trovano anche in *Agamennone* 710-719, in cui il Coro descrive l'invasamento di Cassandra⁵², e in *Ercole furente* 1082-1088, in cui il Coro descrive il tormentato sonno di Ercole dopo la scena della pazzia. Come si può notare, il comune denominatore di questi passi è la rappresentazione di uno stato di *furor* del personaggio.

Zwierlein, nella sua dissertazione *Die Rezitationdramas Senecas*, definisce queste sezioni *Stummes Spiel* ("spettacolo muto"), portandole come prova del fatto che i drammi fossero concepiti per le *recitationes*⁵³. Più di recente, invece, sulla scia del saggio di Zimmermann *Seneca und der Pantomimus*⁵⁴, è stata rivalutata la natura prettamente scenica di queste parti descrittive, che possono in effetti essere interpretate come inserti di 'azione pantomimica' all'interno della tragedia. La pantomima, la *fabula saltata*, come è noto, era il genere teatrale più in voga al tempo di Seneca: vedeva in scena un singolo attore-ballerino che mimava a gesti un'azione drammatica, che veniva cantata in forma narrativa da un Coro; i soggetti erano tratti dall'epica e dalla tragedia. In una prospettiva di reale *performance* scenica, le sezioni di *Agamennone*, *Hercules furens* e *Medea* 849ss. possono quindi essere rilette come vere e proprie pantomime, perché l'attore in scena mima i gesti che il Coro in sottofondo va descrivendo, con una perfetta sincronia tra parola e azione⁵⁵. La sezione di *Medea* 380ss. sarebbe invece una para-pantomima, perché in quel caso è un personaggio, la Nutrice, e non il Coro a descrivere i gesti della protagonista. L'effetto è comunque il medesimo, perché in quella fase non si stabilisce alcun contatto verbale tra Medea e la Nutrice: la battuta di quest'ultima si configura come una espansa didascalica dell'azione scenica, e Medea, quando poi prende la parola, non mostra di averla udita.

Questa interpretazione, svolta in maggiore dettaglio da Alessandra Zanobi in *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*⁵⁶, è molto suggestiva e

⁵² Su questo passo si veda l'articolo di Chiara Battistella in questo stesso volume.

⁵³ Zwierlein 1966, pp. 56ss., in part. 61-62 sulla *Medea*; Kugelmeier 2007, pp. 143ss. Tra i commentatori della *Medea*, segue questa linea Costa 1973, p. 108, mentre Hine 2000, p. 155, Nemeti 2003, p. 205 e Boyle 2014, p. 231, portando a confronto passi simili in Pomponio, Plauto e Shakespeare, propendono per interpretare queste sezioni come didascalie espanse dell'azione scenica. Per uno *status quaestionis* sulla dibattuta questione della rappresentabilità delle tragedie senecane, vd. Harrison, Liapis 2013, pp. 29-31, e Zimmermann 2016, pp. 19-20.

⁵⁴ Zimmermann 1990; sul tema vd. anche, più di recente, Zimmermann 2016.

⁵⁵ Per una riflessione sui passi della *Medea* in questa prospettiva vd. Petrone 2015, che sviluppa un illuminante confronto con Pl. *Mil.* 200-218, «la scena più mimica di Plauto».

⁵⁶ Zanobi 2014, parzialmente anticipato in Zanobi 2008.

contribuisce a illuminare alcuni aspetti del teatro di Seneca che ci appaiono distanti dal teatro attico. La predilezione per le ampie sezioni descrittive può essere spiegata come una concessione al gusto del pubblico della sua epoca, abituato ad ascoltare a teatro testi narrativo-descrittivi nell'ambito delle esibizioni dei pantomimi. Seneca era noto – lo dice Tacito – per avere un *ingenium amoenum et temporis eius auribus accommodatum*⁵⁷. La commistione dei due generi teatrali della tragedia e della pantomima poteva in effetti incontrare il favore del suo pubblico. Seneca stesso, in *Epistole a Lucilio* 121.6, esprime apprezzamento per la capacità dei pantomimi di “esprimere qualunque situazione e qualunque passione con una prontezza di gesti che uguaglia la rapidità delle parole”⁵⁸. Non credo, tuttavia, che le due sezioni descrittive della *Medea* possano essere rubricate *tout court* come azione pantomimica all'interno della tragedia. Come potrebbe l'attore che interpreta Medea realizzare in così rapida successione i diversi gesti enumerati ai vv. 387-390 (“Prende fiato dal profondo, grida, riga gli occhi di copioso pianto, sogghigna [...] Si blocca: minaccia, smania, si lamenta, geme”)? Mimare queste azioni “con una prontezza di gesti che uguaglia la rapidità delle parole” è materialmente impossibile. Più probabilmente, le parole della Nutrice sono rivolte all'immaginazione dello spettatore, che è chiamato a ‘integrare’ ciò che vede attraverso un *iconismo* degno di un trattato filosofico. Seneca trova rispecchiato nei testi dei libretti per pantomimi, molto in voga alla sua epoca, quell'interesse per il dato fisiognomico, per i segni visibili dello stato d'animo del personaggio, che egli stesso, per altre ragioni, condivide. Adotta dunque un elemento della pantomima che gli può essere utile per raggiungere i suoi obiettivi poetici e filosofici: coglie in essa la potenzialità di creare, attraverso l'ausilio della parola in sinergia con l'azione scenica, rappresentazioni spettacolari delle passioni, come il *furor* e l'*ira*. Si realizza dunque in questo modo nelle tragedie di Seneca un compiuto intreccio fra teatro, filosofia e retorica.

Bibliografia.

- Aygon 2006 = J. P. Aygon, “*Torua Erinys: φαντασίαι* di la colère et des Érinyes dans le *De ira* et les tragédies de Sénèque”, in *Incontri triestini di filologia classica* 4, 2004-2005 (ma 2006), pp. 181-206.
- Bellincioni 1979 = M. Bellincioni, *Lettere a Lucilio. Libro XV, le lettere 94 e 95*, Brescia 1979.
- Berardi 2012 = F. Berardi, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia 2012.

⁵⁷ Tac. *Ann.* 13.3: “un ingegno amabile e appropriato per i gusti del tempo”.

⁵⁸ *Mirari solemus saltandi peritos quod in omnem significationem rerum et adfectuum parata illorum est manus et verborum velocitatem gestus adsequitur.*

- Berardi 2015a = F. Berardi, "Il χαρακτηρισμός nella tradizione retorica greca e latina", *Rivista di cultura classica e medioevale* 57.1, 2015, pp. 89-118.
- Berardi 2015b = F. Berardi, "Alle origini della dottrina retorica dell'*enargeia*: Crisippo e l'argomentazione attraverso le immagini", in M. S. Celentano et al. (eds.), *Rhetorical Arguments. Essays in Honour of Lucia Calboli Montefusco*, Hildesheim, Zürich, New York 2015, pp. 107-116.
- Bocchi 2011 = G. Bocchi, *Philosophia medica e medicina rhetorica in Seneca: la scuola Pneumatica, l'ira, la melancolia*, Milano 2011.
- Boyle 2014 = A. J. Boyle, *Seneca. Medea*, Oxford 2014.
- Costa 1973 = C. D. N. Costa, *Seneca. Medea*, Oxford 1973.
- Degiovanni 2017 = L. Degiovanni, [*L. Annaei Senecae*] *Hercules Oetaeus*, I: *Introduzione, testo critico e commento degli Atti I-III (vv. 1-1030)*, Firenze 2017.
- Degiovanni 2018 = L. Degiovanni, "Lo sguardo che uccide: morire di paura nella tragedia romana", in M. De Poli (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la paura*, Padova 2018, pp. 117-128.
- Dross 2004 = J. Dross, "De la philosophie antique a la rhetorique: la relation entre *phantasia* et *enargeia* dans le traite *Du sublime* et l'*Institution oratoire*", *Philosophie antique* 4, 2004, pp. 63-93.
- Evans 1950 = E. C. Evans, "A Stoic Aspect of Senecan Drama: Portraiture", *Transactions of the American Philological Association* 81, 1950, pp. 169-184.
- Evans 1969 = E. C. Evans, "Physiognomics in the Ancient World", *Transactions of the American Philosophical Society* n.s. 59.5, 1969, pp. 1-101.
- Fillion-Lahille 1984 = J. Fillion-Lahille, *Le De ira de Sénèque et la théorie Stoïcienne des passions*, Paris 1984.
- Gazich 2000 = R. Gazich, "Strategie figurali nella *Phaedra* di Seneca", in R. Gazich (a cura di), *Il potere e il furore: giornate di studio sulla tragedia di Seneca (Brescia, febbraio 1998)*, Milano 2000, pp. 95-147.
- Gazich 2004 = R. Gazich, "Ostendere e dimostrare: valenze metateatrali di un'intenzione precettistica in Seneca", *Aevum(ant)* n.s. 4, 2004, pp. 209-227.
- Gazich 2010 = R. Gazich, "La lezione dell'immagine: sviluppi senecani di una costante", *Aevum(ant)* n.s. 10, 2010, pp. 279-293.
- Hall, Wyles 2008 = E. Hall, R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008.
- Harrison, Liapis 2013 = G. W. M. Harrison, V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Boston 2013.
- Hine 2000 = H. M. Hine (ed.), *Seneca. Medea*, Warminster 2000.
- Kidd 2004 = I. G. Kidd (ed.), *Posidonius. Fragments, Vol. 2: The Commentary (ii), Fragments 150-293*, Cambridge 2004.
- Kugelmeier 2007 = Ch. Kugelmeier, *Die innere Vergegenwärtigung des Buhmenspiels in Senecas Tragodien*, München 2007.

- Mastronarde 2002 = D. J. Mastronarde (ed.), *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.
- Mazzucchi 2010 = C. M. Mazzucchi (a cura di), *Dionisio Longino. Del sublime*, Milano 2010².
- Migliardi Zingale 1992 = L. Migliardi Zingale, *Vita privata e vita pubblica nei papiri d'Egitto: silloge di documenti greci e latini dal I al IV secolo d.C.*, Torino 1992.
- Montefusco Calboli 2005 = L. Montefusco Calboli, “*Ενάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68)*”, *Pallas* 59, 2005, pp. 43-58.
- Nemeti 2003 = A. Nemeti, *Lucio Anneo Seneca. Medea*, con un saggio di G. Paduano, Pisa 2003.
- Petrone 2015 = G. Petrone, “La ‘mimica’ di Medea. Divagazioni, tra retorica e teatro, intorno a Sen. Med. 380-391”, *Pan* n.s. 3, 2015, pp. 49-66.
- Raina 1993 = G. Raina, *Pseudo Aristotele, Fisiognomica. Anonimo latino, Il trattato di fisiognomica*, Milano 1993.
- Raina 1995 = G. Raina, “Presenza di un sapere fisiognomico nelle tragedie di Seneca”, in G. Aricò (a cura di), *Atti del V seminario di studi sulla tragedia romana (Palermo 5-7 ottobre 1994)*, Palermo 1995 (= *Quaderni di cultura e di tradizione classica* 11, 1993), pp. 119-134.
- Raina 1997 = G. Raina, “Rossore e pallore sul volto dei personaggi tragici senecani”, *Paideia* 52, 1997, pp. 275-292.
- Ribbeck 1897 = O. Ribbeck, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta, I: Tragicorum Romanorum fragmenta*, Leipzig 1897³.
- Russell 1964 = D. A. Russell, *Longinus. On the Sublime*, Oxford 1964.
- Sassi 1988 = M. M. Sassi, *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Torino 1988.
- Serra 2007 = M. Serra, “La *phantasia* del sublime: genealogia di una categoria letteraria”, *Testi e linguaggi* 1, 2007, pp. 29-41.
- Setaioli 1985 = A. Setaioli, “Seneca e lo stile”, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II 32.2, Berlin, New York 1985, pp. 776-858.
- Setaioli 1988 = A. Setaioli, *Seneca e i Greci: citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, Bologna 1988.
- Solimano 1991 = G. Solimano, *La prepotenza dell'occhio: riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova 1991.
- Spengel 1856 = L. Spengel, *Rhetores Graeci*, III, Lipsiae 1856.
- Susanetti 1997 = Euripide, *Medea*, introduzione e traduzione di M.G. Ciani, commento di D. Susanetti, Venezia 1997.
- Timpanaro 1994 = S. Timpanaro, “Sulla tipologia delle citazioni poetiche in Seneca”, in S. Timpanaro, *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna 1994, pp. 299-316.
- Togni 2015 = P. Togni, “*Enargeia e Phantasia* nel capitolo 15 del trattato *Sul*

- sublime*: le fonti dello Pseudo Longino”, *Incontri triestini di filologia classica* 13, 2013-2014 (ma 2015), pp. 217-238.
- Zanobi 2008 = A. Zanobi, “The Influence of Pantomime on Seneca’s Tragedies”, in Hall, Wyles 2008, pp. 227-257.
- Zanobi 2014 = A. Zanobi, *Seneca’s Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London 2014.
- Zimmermann 1990 = B. Zimmermann, “Seneca und der Pantomimus”, in G. Vogt-Spira (ed.), *Strukturen der Mündlichkeit in der römischen Literatur*, Tübingen 1990, pp. 161-167 (tradotto in inglese in Hall, Wyles 2008, pp. 218-226).
- Zimmermann 2016 = B. Zimmermann, “Seneca e la tragedia romana di età imperiale”, *Pan* n.s. 5, 2016, pp. 19-28.
- Zwierlein 1966 = O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim 1966.

Riferimenti spettacolari nel *De Ira* di Seneca

Diana Perego*

Università degli Studi di Milano Bicocca

ABSTRACT: In the essay I collected and commented all the performing references in Seneca's *De Ira*. This is an unpublished study. Eight types of performances are mentioned in the dialogue: munera gladiatoria, certamina gymnica, venationes, chariot race, histriones, damnationes, mimes and pantomimes, ludi scaenici, tuba and lituus. A brief mention about the mask is added. The citations are first considered one by one, they follow the conclusions of a research still in progress. It is desirable to collect and compare the performing references present in Seneca's complete work to rebuild the philosopher's theory in a systematic way.

Introduzione.

Nelle opere in prosa di Seneca numerosi riferimenti agli spettacoli nell'anfiteatro e nel circo ne attestano la frequentazione e la profonda conoscenza. Secondo Pierre Cagniard sono presenti allusioni ai giochi in tutte le opere dell'autore, escluse *Ad Marciam* e *Ad Polybium consolationes*¹. Abbondanti sono i richiami senecani a *munera*, *venationes*, *damnationes ad bestias*, *noxii*, naumachie e corse dei carri. Eppure a fronte di una bibliografia imponente sul filosofo-tragediografo non esiste ad oggi uno studio specifico al riguardo². Pochi sono i saggi sul pensiero di Seneca riguardo ai gladiatori³ e su Seneca e il pantomimo⁴.

*Dedico questo contributo alla memoria di mio zio Aldo Perego.

¹ Vd. Cagniard 2000, p. 607 n. 1.

² Pochi riferimenti a questo proposito in Lesi 2004, pp. 289-290.

³ Vd. Wistrand 1979; Wistrand 1990; Cagniard 2000.

⁴ Vd. Zimmermann 2008; Zanobi 2008; Zanobi 2010; Zanobi 2014.

Inedita è l'indagine sui riferimenti spettacolari contenuti nel *De Ira*, opera ampiamente studiata soprattutto nel rapporto con il *furor* della tragedia senecana⁵, *in primis* di Medea⁶. Come ha ribadito Giancarlo Mazzoli nei suoi studi⁷, l'ira infatti è per Seneca la madre di tutti i πάθη tragici data la sua intrinseca teatralità: *cetera licet abscondere et in abdito alere: ira se profert et in faciem exit, quantoque maior, hoc effervescit manifestius*⁸. In generale emerge nel *De Ira* la familiarità di Seneca con diversi giochi di cui ne sottolinea la popolarità e ne comprende l'attrazione'. Non solo, anche le pubbliche esecuzioni dei criminali sono ammesse in quanto 'pene deterrenti' diremmo oggi: *ut documentum omnium sint, et quia vivi noluerunt prodesse, morte certe eorum res publica utatur*⁹. Spesso la confidenza di Seneca con gli spettacoli del suo tempo è stata piegata alla concezione del filosofo stoico che ne rimprovera la crudeltà¹⁰; la questione è più complessa come vedremo. Dalla lettura attenta del *De Ira* emerge infatti da un lato la consuetudine dell'autore con i giochi dall'altro l'uso retorico dei *ludi* a fini persuasivi. Si pensi alla celebre similitudine tra la scuola gladiatoria e la vita: *Non alia quam in ludo gladiatorio vita est cum isdem bibentium pugnantiumque*¹¹.

Ma procediamo con ordine, i riferimenti spettacolari sono stati raggruppati in otto categorie: *munera gladiatoria*, *certamina gymnica*, *venationes*, corsa dei carri, *histriones*, *damnationes*, mimi e pantomimi, *ludi scaenici*, *tuba et lituus*. A queste si aggiunge una breve menzione della maschera. Le citazioni saranno prima considerate singolarmente, seguiranno le conclusioni di una ricerca ancora *in fieri*. Auspicabile la raccolta e il confronto dei riferimenti spettacolari presenti nell'*opera omnia* di Seneca così da ricostruire la teoria del filosofo a questo proposito in modo sistematico.

1. *Munera gladiatoria*.

Generalmente viene riconosciuto a Seneca, prima degli apologeti cristiani, il merito di aver condannato i giochi dell'arena in base all'*Epistola* 95¹², nella quale sono biasimati esplicitamente i *ludi* gladiatori in base al principio dell'in-

⁵ La bibliografia a questo proposito è molto corposa segnalo qui e.g. Gazich 2000; Pérez Gómez 2011 e relativa bibliografia.

⁶ Mi limito a rimandare al saggio di Braicovich 2017 e relative note bibliografiche.

⁷ Vd. Mazzoli 1997, pp. 80-83; Mazzoli 2008, p. 203.

⁸ Sen. *Ira* 1.1.5.

⁹ Sen. *Ira* 1.6.4.

¹⁰ Una lista di questi studi 'distorti' è presente in Wistrand 1990, pp. 42-44.

¹¹ Sen. *Ira* 2.8.2.

¹² Vd. Maiuri 1952, pp. 45-48. Biasimo dei ludi, o meglio del furore della folla che assiste agli spettacoli, anche in Sen. *Helv.* 17, *Ep.* 1.7.

violabilità della vita umana¹³. Nel *De Ira* i *munera* sono specificatamente posti in relazione al sentimento dell'ira sia dei gladiatori stessi sia del pubblico nei loro confronti. Il giudizio negativo del filosofo resta implicito ma facilmente deducibile¹⁴. Fin dal primo riferimento Seneca pone in relazione gladiatori, folla, ira.

*Gladiatoribus quare populus irascitur et tam inique, ut iniuriam putet, quod non libenter pereunt? Contemni se iudicat et vultu, gestu, ardore a spectatore in adversarium vertitur*¹⁵.

Ma perché la folla si adira con i gladiatori, e giudica tanto ingiustamente un'offesa il fatto che non affrontano volentieri la morte? Si ritiene disprezzata, e con lo sguardo, i gesti, la passione da spettatore si muta in nemico.¹⁶

Gli spettatori, indicati nel testo prima con il termine generico *populus* – qui inteso in modo dispregiativo come *turba*¹⁷ – poi con quello specifico *spectator*, nel caso in cui i gladiatori muoiano *non libenter*, si ritengono offesi e si adirano *vultu gestu ardore*¹⁸. Si tratta evidentemente di un'offesa (*iniuria*) ingiustificata; ai gladiatori infatti non è attribuibile la responsabilità di un'offesa presunta¹⁹. Il pubblico romano manifestando il suo coinvolgimento ostile (*ardor*) nel volto e nei gesti sembra tramutarsi nell'avversario²⁰. Come se l'ira imbestialisse gli spettatori e li rendesse simili alle belve contro le quali combattono i gladiatori nell'arena. Tale irrazionalità animale non può che essere criticata dal filosofo stoico. Seneca utilizza pertanto nella sua *dissertatio*, qui come altrove, un riferimento agli spettacoli, in questo caso al comportamento della folla durante i *munera gladiatoria*²¹, come *exemplum* di ira noto a tutti. Segue nel testo un ulteriore esempio in questo senso: i bambini caduti a terra si arrabbiano senza ragione pretendendo che si frusti la terra (*sicut puerorum qui, si ceciderunt, terram uer-*

¹³ Si tratta del celebre passo: «L'uomo, cosa sacra all'uomo, ormai viene ucciso per gioco e per divertimento e colui, che era nefandezza addestrare a dare e ricevere ferite, ora viene condotto nudo ed inerme in mezzo all'arena ed è appieno soddisfacente lo spettacolo che un uomo ci offre con la morte», Sen. *Ep.* 95.33. Trad. di Boella 1983. «È questo il passo che a preferenza d'ogni altro dà giustamente a Seneca il diritto di poter essere considerato il primo che abbia espresso l'aperta condanna dei ludi gladiatori in nome del sacro principio dell'intangibilità della vita da uomo ad uomo» Maiuri 1952, pp. 45-46.

¹⁴ Il disprezzo di Seneca per i giochi gladiatori è espresso in *Ep.* 70.22, 25, 27; 87.1-2.

¹⁵ Sen. *Ira* 1.2.4.

¹⁶ Ove non diversamente indicato la traduzione è di Ricci 2018¹⁰.

¹⁷ Da notare che questo interesse per i giochi nella realtà coinvolse anche l'aristocrazia.

¹⁸ Simile atteggiamento in Sen. *Ep.* 4.37.2; *Tranq.* 11.4-5. Sul *furor circensis* degli spettatori vd. Forichon 2012, pp. 159-203.

¹⁹ Vd. Musio 2013, p. 95.

²⁰ Sulla partecipazione numerosa ed emotiva della folla ai *munera*, vedi il noto passo Sen. *Ep.* 1.7.1-4.

²¹ Cf. *Tranq.* 2.13; *Ep.* 87.9.

berari uolunt et saepe ne sciunt quidem cur irascantur, sed tantum irascantur)²². In entrambi i casi non si tratta secondo il filosofo di un vero e proprio sentimento profondo di ira ma di qualcosa di simile: *non est ira, sed quasi ira*²³.

Nel secondo riferimento l'ira è attribuita invece ai gladiatori.

*Gladiatores quoque ars tuetur, ira denudat*²⁴.

Anche i gladiatori si difendono con la tecnica della scherma, e si scoprono quando sono in preda all'ira.

Mentre la tecnica (*ars*) protegge i *gladiatores*, l'ira li *denudat*; il verbo è riconducibile al lessico militare: *nudus* è infatti il soldato privo di armatura. Come il *miles* senza armatura così il gladiatore *iratus* senza tecnica è vulnerabile. La *techne* rende forti²⁵, l'ira deboli, mentre la prima basata sulla *ratio* è apprezzabile oltre che utile, la seconda basata sul *furor* è deprecabile e pericolosa. Seneca allude qui, come in altri scritti²⁶, alla tecnica gladiatoria appresa con l'addestramento²⁷. Anche in questo caso la menzione dei gladiatori è *exemplum* funzionale alla tesi, ossia l'infruttuosità dell'ira²⁸.

Troviamo poi la celebre similitudine tra scuola gladiatoria e vita.

*Non alia quam in ludo gladiatorio vita est cum isdem bibentium pugnantiumque*²⁹.

La vita è simile a quella di una scuola di gladiatori, in cui con le stesse persone si vive e si combatte.

Come i gladiatori vivono insieme nel *ludo gladiatorio*³⁰ e poi combattono gli uni contro gli altri nell'arena, così si comportano gli uomini nella vita trasformandosi gli uni nei nemici degli altri e combattendo tra loro³¹. Nelle opere di Seneca è diffusa la similitudine tra le due lotte per la sopravvivenza in cui *gladiator* e uomo stoico condividono la forza e la resistenza³². I riferimenti ai gladiatori

²² Sen. *Ira* 1.2.5.

²³ Sen. *Ira* 1.2.5.

²⁴ Sen. *Ira* 1.11.1-2.

²⁵ Sul concetto di *ars/techne* in Seneca, vd. Szekeres 2012, pp. 59-68.

²⁶ Sen. *Ep.* 13.2; 18.8; 78.16; 117.25.

²⁷ Riferimenti alla tattica gladiatoria anche in Sen. *Ep.* 22.1; *Prov.* 3.4. La tecnica include: affondi, parate, simulazioni di attacco, mosse a sorpresa, fendenti, assalti, difesa e attacco con lo scudo, vd. Arena 2020, p. 89.

²⁸ Vd. Musio 2013, p. 170.

²⁹ Sen. *Ira* 2.8.2.

³⁰ Riferimento alla scuola gladiatoria anche in Sen. *Ben.* 6.12.2. A questo proposito utile sintesi aggiornata in Arena 2020, pp. 106-110 con relativa bibliografia.

³¹ Sulla metafora della gladiatura in riferimento ai mali e alle lotte degli uomini nella vita associata vd. Armisen-Marchetti 1989, p. 125.

³² Sen. *Ep.* 30.8; 37.1-2; 71.23; 88.29; *Tranq.* 11.3-6; *Ben.* 3.34.2.

erano inoltre proverbiali come riferisce il filosofo stesso: *vetus proverbium est gladiatorem in harena capere consilium*³³; cui si aggiunge la *sententia* senecana: *sine missione nascimur*³⁴; la vita è paragonabile al più violento dei *munera* nell'arena: un *munus sine missione*³⁵.

2. *Certamina gymnica.*

Nel *De Ira* sono citate anche le gare atletiche³⁶. La presenza nei *ludi* dei *certamina gymnica*³⁷ è attestata da fonti letterarie, quali Dionigi di Alicarnasso³⁸, Tito Livio³⁹, Cicerone⁴⁰, Cassio Dione⁴¹. Questa tradizione di spettacoli misti continuò per tutta l'età imperiale a Roma e nelle province⁴².

«*Quid ergo? non incidunt causae quae iram lacessant?*» *Sed tunc maxime illi opponendae manus sunt. Nec est difficile uincere animum, cum athletae quoque, in uilissima sui parte occupati, tamen ictus doloresque patiantur ut uires caedentis exhauriant, nec cum ira suadet feriunt, sed cum occasio. Pyrrhum, maximum praeceptorem certaminis gymnici, solitum aiunt iis quos exercebat praecipere ne irascerentur; ira enim perturbat artem et qua noceat tantum aspicit*⁴³.

«E allora? Non si presentano motivi atti a provocare l'ira?» Sì, ma proprio allora dobbiamo fermarla. E non è difficile vincere l'animo, dal momento che gli atleti, benché impegnati nella parte più spregevole del loro essere, tuttavia sopportano i colpi e il dolore per estenuare il vigore di chi li colpisce, e picchiano quando lo suggerisce non l'ira ma l'occasione propizia. Si dice che Pirro, valente maestro di lotta, fosse solito raccomandare a coloro che allenava di non arrabbiarsi; poiché l'ira sconvolge la tecnica e guarda soltanto il modo di nuocere.

Il filosofo sostiene che bisogna opporsi all'ira quando è ancora assopita, prima che scoppi, così come gli atleti, qui identificabili con i lottatori⁴⁴, sopportano i colpi e il dolore (*ictus doloresque patiantur*) e sferrano il colpo non in preda alla rabbia ma all'occasione giusta (*nec cum ira suadet feriunt, sed cum occasio*)⁴⁵. Il

³³ Sen. *Ep.* 22,1. Vd. Wistrand 1990, p. 35.

³⁴ Sen. *Ep.* 37,1-2.

³⁵ Vd. Gunderson 1996, p. 138.

³⁶ Sugli spettacoli atletici vd. Vagalinski 2009; Arena 2020, pp. 32-33 e relativa bibliografia.

³⁷ Riferimenti agli atleti anche in Sen. *Ep.* 13,2; 78,16.

³⁸ Dionys. *Ant.* 7.72.2-3.

³⁹ Liv. 1.35.

⁴⁰ Cic. *Leg.* 2.38.

⁴¹ Cass. Dio. 60.23.5.

⁴² Vd. Arena 2020, pp. 33-34.

⁴³ Sen. *Ira* 2.14.2.

⁴⁴ Riferimento alla lotta e precisamente alla *sphaeromachia* in Sen. *Ep.* 80.1.

⁴⁵ Sul paragone con gli atleti vd. Steyns 1907, pp. 42-45; Armisen-Marchetti 1989, p. 81 e p. 180 n.

grande istruttore Pirro, attestato solo in Seneca⁴⁶, raccomandava agli atleti di non arrabbiarsi poiché *ira perturbat artem*; è lo stesso riferimento alla *techne* che prima abbiamo visto in relazione alla gladiatura.

3. *Venationes*.

Nel dialogo sono menzionate anche le *venationes*⁴⁷.

*Videre solemus inter matutina harenae spectacula tauri et ursi pugnam inter se colligatorum, quos, cum alter alterum vexarunt, suus confector expectat. Idem facimus, aliquem nobiscum adligatum lacessimus, cum victo victorique finis et quidem maturus immineat*⁴⁸.

Siamo soliti vedere negli spettacoli antimeridiani del circo la lotta del toro e dell'orso legati l'un l'altro; quando si sono strapazzati a vicenda, li attende l'uomo destinato a finirli: così facciamo noi, provocando qualcuno che è legato a noi, benché sul vinto e sul vincitore incomba la fine, per giunta imminente.

Qui la *venatio*, performance che includeva, come è noto, vari tipi di spettacoli (sfilata di animali, combattimento tra belve, caccia), consiste nella lotta tra animali e precisamente tra un toro e un orso⁴⁹. La spettacolarità deriva dallo scontro inusuale tra due animali di grande taglia. Notiamo che Seneca fornisce informazioni precise al riguardo: lo spettacolo avviene di mattina, gli animali sono legati tra loro, la lotta tra le bestie moribonde termina con l'uccisione da parte del *confector*⁵⁰. Il filosofo propone poi la consueta similitudine tra spettacolo e condizione umana: come il toro e l'orso lottano tra loro benché entrambi saranno poi uccisi dal bestiario così gli uomini lottano tra loro benché incomba su di essi la morte⁵¹. Gli esseri umani sono quindi paragonati alle bestie nell'arena in base alla comune lotta tra loro e l'inevitabile morte⁵².

4. Corsa dei carri.

Presente anche il riferimento alla corsa dei carri⁵³.

38.

⁴⁶ Vd. Ramondetti 1999, p. 312 n. 7.

⁴⁷ Sulle *venationes* utile sintesi in Arena 2020, pp. 34-36 e relativa bibliografia.

⁴⁸ Sen. *Ira* 3.43.2.

⁴⁹ Riferimenti a combattimenti tra animali anche in *Ep.* 41.6.; 85.41.

⁵⁰ Sul *confector* vd. Svet. *Aug.* 43.2; *Nero* 12.

⁵¹ Similitudine simile ma riferita alla naumachia in Sen. *Ep.* 4.7.

⁵² Il paragone tra uomini e animali è presente anche in *Ira* 3. 30.1.

⁵³ La corsa dei carri è citata anche in Sen. *Ep.* 30.13. La bibliografia sulla corsa dei carri è sterminata,

*Numquam itaque iracundia admittenda est; aliquando simulanda, si segnes audientium animi concitandi sunt, sicut tarde consurgentis ad cursum equos stimulis facibusque subditis excitamus*⁵⁴.

Quindi non bisogna mai dare spazio all'iracondia, talora la si deve simulare, se si deve infiammare l'animo pigro degli ascoltatori, a quel modo che stimoliamo con gli sproni e i tizzoni quei cavalli che sono lenti a prendere il galoppo.

Anche in questo caso emerge la conoscenza precisa della performance da parte di Seneca: i cavalli vengono aizzati *stimulis facibusque subditis* nel caso in cui tardino a partire dai *carceres*⁵⁵. La situazione specifica è paragonata all'ira o meglio alla simulazione dell'ira. Questa l'argomentazione: l'ira non è mai ammessa (*numquam iracundia admittenda est*), mentre la sua simulazione talvolta (*aliquando simulanda*) è utile per scuotere gli animi *segnes*, assopiti degli ascoltatori, così come tizzoni e pungoli nascosti aizzano i cavalli lenti alla partenza.

L'ira simulata, intesa qui come strumento retorico, è quindi lecita *si segnes audientium animi concitandi sunt* come Seneca sostiene in un altro passaggio del testo in cui accomuna oratore e attore.

5. *Histriones*.

È questo l'unico riferimento all'attore presente nel *De Ira*.

*'Orator' inquit 'iratus aliquando melior est.' Immo imitatus iratum; nam et histriones in pronuntiando non irati populum movent, sed iratum bene agentes*⁵⁶.

Dicono: «L'oratore talora è migliore se è adirato». Diciamo piuttosto, se recita la parte dell'adirato; infatti anche gli attori, nel recitare, impressionano gli spettatori non in quanto adirati, ma perché recitano bene la parte dell'adirato.

Un oratore che si finge irato (*imitatus iratum*) può essere persuasivo quanto gli attori (*histriones*)⁵⁷ che recitano bene la parte dell'adirato (*iratum bene agentes*) possono impressionare il pubblico. Il riferimento è evidentemente all'*actio* dell'*orator*⁵⁸; è nota la stretta parentela tra eloquenza e recitazione sottolineata

utile sintesi in Arena 2020, pp. 37-43 con relativa bibliografia.

⁵⁴ Sen. *Ira* 2.14.1.

⁵⁵ Sui *carceres* vd. Marcattili 2009, pp. 160-161.

⁵⁶ Sen. *Ira* 2.17.1.

⁵⁷ Sulle denominazioni latine dell'attore vd. Zucchelli 1965.

⁵⁸ Sul linguaggio del corpo dell'oratore e dell'attore rimando al recente Manzoni 2017, pp. 99-112 con relative note e bibliografia.

da Cicerone⁵⁹ e Quintiliano⁶⁰.

Cogliamo il giudizio di Seneca sugli *histriones*: essi *populum movent*. È riconosciuta pertanto dal filosofo la forza coinvolgente di una buona recitazione (*bene agentes*).

6. *Damnationes*.

Seneca, pur ammettendone la crudeltà⁶¹, sostiene la pubblica utilità dei supplizi⁶².

*Hoc uno medentibus erit dissimilis, quod illi quibus vitam non potuerunt largiri facilem exitum praestant, hic damnatos cum dedecore et traductione vita exigit, non quia delectetur ullius poena -procul est enim a sapiente tam inhumana feritas - sed ut documentum omnium sint, et quia vivi noluerunt prodesse, morte certe eorum res publica utatur*⁶³.

In ciò soltanto egli [il custode delle leggi e reggitore dello stato] sarà diverso dai medici: essi, a chi non sono stati capaci di donare la vita, procurano una morte facile; lui, ai condannati, toglie via la vita con loro disonore e pubblico scherno, non perché goda della punizione di alcuno – è infatti lontana dal sapiente una così disumana ferocia – ma perché siano un esempio per tutti, e dal momento che, da vivi, non hanno voluto giovare, almeno dalla loro morte lo Stato abbia un servizio⁶⁴.

In questo caso il riferimento performativo⁶⁵ poggia su un'antitesi: mentre il medico procura una morte 'facile' (*facilem exitum*) al paziente incurabile, il legislatore procura ai condannati (*damnatos*) che hanno agito contro lo Stato una morte disonorevole ma utile alla *res publica*. «L'utilità profilattica della *merita poena* espiata pubblicamente»⁶⁶ è esplicitata nel proseguo: *ut alios pereundo deterreant*.

⁵⁹ Sulla finta ira dell'*orator* accostata a quella dell'*histrion* vd. Cic. *Tusc. Disp.* 4.19.43, 25.55; *Brut.* 141s., 158; *De or.* 1.51.220s.

⁶⁰ Sull'aspetto performativo dell'oratoria con precisi riferimenti alle fonti, ivi compreso Quintiliano, rimando agli studi di Maria Silvana Celentano, e.g. Celentano 2019, pp. 129-141 e relativa bibliografia.

⁶¹ La critica alle esecuzioni è più esplicita in Sen. *Ep.* 95.33. Riferimenti ai supplizi anche in *Clem.* 2.25.1; *Ep.* 7.3, 14.4; *Brev. Vit.* 13.6. Su Seneca e la pena di morte vd. André 1979, pp. 278-297; Ducos 1984, pp. 443-456.

⁶² Sulla componente performativa dei supplizi vd. Vismara 1990.

⁶³ Sen. *Ira* 1.6.4.

⁶⁴ Trad. di Ramondetti 1999, p. 239.

⁶⁵ «Il momento della repressione assume un'importanza fondamentale per il mantenimento dell'equilibrio della società e dev'essere visto e approvato da tutte le componenti di essa. È quindi naturale la sua trasformazione in spettacolo», Vismara 2015, p. 148.

⁶⁶ Mazzoli 1997, p. 81.

Sofferamoci sulla modalità dell'esecuzione pubblica attuata *cum dedecore et traductione*, disonore e vilipendio pubblici. I *noxii*, come è noto, non erano 'giustiziati' secondo l'accezione moderna, ossia sottoposti a una morte veloce e indolore, bensì a una lenta agonia. Nella sofferenza del condannato consisteva la spettacolarità della performance, un patimento ritenuto della giusta durata nel caso della *damnatio ad bestias*, troppo lungo nella crocifissione e troppo breve nella vivicombustione o decapitazione. Il potere deterrente delle *damnationes* consisteva pertanto nell'orrore pubblico del dolore, di cui un saggio non gode (*procul est enim a sapiente tam inhumana feritas*), come tiene a specificare Seneca. Così alla morte 'facile' procurata dal medico ai malati incurabili si contrappone la morte 'difficile' procurata dallo stato ai *dammati*; l'una pietosa, l'altra volutamente crudele. La pena corporale, se non addirittura capitale, è pertanto ammessa da Seneca come *extrema ratio* cui ricorrere per suscitare «un terrore dissuasivo nei riguardi degli individui, considerati tutti come potenziali colpevoli»⁶⁷.

Il valore esemplare della pena di morte pubblica è esplicitato anche in un altro passaggio del dialogo.

*et quos volet nequitiae male cedentis exempla fieri, palam occidet, non tantum ut pereant ipsi, sed ut alios pereundo deterreant*⁶⁸.

[colui che stabilisce la pena] ucciderà pubblicamente coloro che vorrà proporre come esempi di malvagità finita male, non solo perché muoiano essi stessi, ma anche perché con la loro morte trattengano gli altri dal delitto.

Intesi in questo modo i supplizi sono non solo utili bensì anche giustissimi.

*movet mentes et atrox pictura et iustissimorum suppliciorum tristis adspectus*⁶⁹;

Ci impressiona un quadro a soggetto tragico e la vista triste di giustissime esecuzioni;

Il *tristis adspectus* della pena capitale è qui accostato a una *pictura atrox*, è possibile che Seneca alluda alla scena teatrale tragica⁷⁰. In ogni caso «Seneca fa dello straniamento visivo, derivante dall'osservazione delle conseguenze degli errori altrui – in teatro o nell'arena – un mezzo per innescare un sentimento perturbante»⁷¹ che in questo caso specifico induce a non lasciarsi trascinare dall'ira e a non commettere crimini.

⁶⁷ Grodzynski 1984, p. 362.

⁶⁸ Sen. *Ira* 1.19.7.

⁶⁹ Sen. *Ira* 2.2.4.

⁷⁰ Seneca alluderebbe forse qui alla *καταστροφή* tragica adottata nei suoi drammi secondo Giancotti 1953, p. 52.

⁷¹ Musio 2013, p. 256.

7. Mimi e pantomimi.

Nel *De Ira* sono presenti riferimenti a mimi e pantomimi⁷². Seneca cita il famoso cavaliere mimografo romano Decimo Laberio (106-43 a.C.) di cui si conservano scarsi frammenti⁷³. Convinto anticesariano, Laberio fu costretto dal dittatore all'umiliazione di calcare la scena e recitare uno dei suoi testi⁷⁴.

Quid, quod semper in auctores redundat timor nec quisquam metuitur ipse securus? Occurrat hoc loco tibi Laberianus ille versus, qui medio civili bello in theatro dictus totum in se populum non aliter convertit, quam si missa esset vox publici adfectus:

*Necesse est multos timeat quem multi timent*⁷⁵.

E che dire del fatto che la paura ricade sempre su chi la provoca e nessuno è temuto senza essere egli stesso libero da preoccupazioni? A tal proposito richiamati alla mente il noto verso di Laberio che, pronunciato in teatro in piena guerra civile, suscitò l'attenzione di tutto il popolo, come se la battuta indicasse lo stato d'animo della gente:

Deve temere molti colui che molti temono.

È riportato il verso di Laberio recitato in teatro: *Necesse est multos timeat quem multi timent*⁷⁶. La *sententia* del mimo, forse una oscura minaccia a Cesare, sembrò esprimere in quell'occasione la *vox populi*⁷⁷. Anche in questo caso la menzione della performance è funzionale all'argomentazione del filosofo: come tra mimo e popolo e più in generale tra performer e spettatore si genera una reciprocità di sentimenti così colui che suscita timore negli altri è inevitabile provi a sua volta timore.

Il coinvolgimento emotivo del pubblico sembra attutito nel passo seguente in cui compare un altro riferimento al mimo e in particolare alla *mimesis* di un naufragio.

adridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et efferuescimus ad aliena certamina. Quae non sunt irae, non magis quam tristitia est quae ad

⁷² Riferimenti a mimi e pantomimi anche in Sen. *Ep.* 1.8.7-9, 3.29.12, 5.47.16-17, 15.95.56, 19.114.6, 15.95.56, 20.121.6. Su mimo e pantomimo segnalo la recente sintesi di Zimmermann 2020, pp. 269-279.

⁷³ Su Decimo Laberio vd. Seita 2015, pp. 423-429.

⁷⁴ Sulla vicenda vd. Giancotti 1967, pp. 171-181; Seita 2015 pp. 425-426 e relative note; Zimmermann 2020, pp. 272-273.

⁷⁵ Sen. *Ira* 2.11.3.

⁷⁶ 126 R.³ = 139 Bon. L'ascendenza della massima è proverbiale; vd. Tosi 1992, p. 475.

⁷⁷ Seneca ammira le sentenze contenute nei mimi; a questo proposito vd. Mazzoli 1970, pp. 201-210.

*conspectum mimici naufragii contrahit frontem, non magis quam timor qui Hannibale post Cannas moenia circumsidente lectorum percurrit animos, sed omnia ista motus sunt animorum moueri nolentium, nec adfectus sed principia proludentia adfectibus*⁷⁸.

Ridiamo con chi ride e ci rattrista una folla anonima di gente che piange, e ribolliamo di passione di fronte a lotte combattute da altri. Queste non sono manifestazioni d'ira, non più di quanto sia dolore quello che fa corrugare la fronte alla vista del naufragio di un mimo, non più di quanto sia paura quella che fa rabbrivire l'animo di chi legge mentre Annibale dopo Canne è già lì ad assediare le mura; bensì, codesti fenomeni, sono tutti movimenti da cui l'animo è scosso benché non lo voglia, e non sono affezioni, ma stadi preliminari alle affezioni⁷⁹.

Nei *ridentes* e nei *maerentes* sono forse identificabili i personaggi comici e tragici⁸⁰ così come nei *certamina aliena i ludi scaenici*. Ma prestiamo attenzione al *conspectum mimici naufragii* che suscita reazioni emotive involontarie (*contrahit frontem*), le cosiddette *προπάθειαι* (*principia proludentia adfectibus*), distinte dalle vere e proprie affezioni (*adfectus*)⁸¹. La questione è complessa e oggetto di dibattito critico, importa qui sottolineare come il filosofo attribuisca alle forme spettacolari, siano tragedie, commedie, mimi, il potere di suscitare emozioni istintive benché siano finzioni spettacolari.

Nel *De Ira* è citata l'arte dei pantomimi amata e praticata da Caligola come riferiscono anche Svetonio⁸² e Dione Cassio; quest'ultimo definisce l'imperatore addirittura 'schiaivo dei pantomimi'⁸³. Caligola rientra pertanto nella nutrita serie di imperatori amanti e attori di pantomime⁸⁴.

Ceterum sermone, conatu et omni extra paratu facient magnitudinis fidem; eloquentur aliquid, quod tu magni animi putes, sicut C. Caesar, qui iratus caelo, quod obstreperetur pantomimis, quos imitabatur studiosius quam spectabat, quodque comessatio sua fulminibus terreretur – prorsus parum certis – ad pugnam vocavit Iovem et quidem sine missione, Homericum illum exclamans versum:

ἦ μ' ἀνάειρ' ἐγὼ σέ⁸⁵.

⁷⁸ Sen. *Ira* 2.5.

⁷⁹ Trad. di Ramondetti 1999, p. 285.

⁸⁰ Vd. Mazzoli 1970, p. 127 e n. 27.

⁸¹ Vd. Ramondetti 1999, p. 281 n. 2 con relativa bibliografia sulla questione.

⁸² Svet. *Cal.* 54-55.1.

⁸³ Dio. Cass. 59.5.5; cf. inoltre Dio. Cass. 59.2.5, 59.7.5-7.

⁸⁴ A questo proposito vd. Querzoli 2006, pp. 167-188.

⁸⁵ Sen. *Ira* 1.20.7-8.

[Gli iracondi] per altro, con ciò che diranno, con ciò che cercheranno di fare e con tutta la messinscena esteriore faranno credere la grandezza; diranno qualcosa tale da fartelo ritenere segno di un 'animo' grande, come G. Cesare, che, adirato con il cielo perché rumoreggiando disturbava lo spettacolo dei pantomimi – che egli, più che guardare, si accaniva a imitare – e perché la sua gozzoviglia era tramutata in terrore da fulmini- di cui doveva fidarsi poco davvero! – sfidò Giove a battaglia, e per di più all'ultimo sangue, recitando a gran voce il famoso verso di Omero:

sollevami, oppure sollevo io te⁸⁶.

Seneca come esempio noto di persona iraconda menziona Caligola in un'occasione precisa: appassionato spettatore e imitatore di pantomimi⁸⁷, *iratus* perché i tuoni disturbavano l'esibizione e lo spaventavano durante il banchetto⁸⁸, l'imperatore sfidò Giove recitando un verso di Omero⁸⁹. Citando Omero il *princeps* avrebbe voluto mostrarsi sublime ma risultò ridicolo. Anche in questo caso il filosofo ricorre all'*exemplum* performativo per sostenere la sua tesi, ossia la *magnitudo* illusoria degli iracondi che dicono qualcosa in apparenza proprio di un animo grande (*quod tu magni animi putes*), come il verso declamato da Caligola nella situazione specifica, ma nei fatti si tratta di una *fides magnitudinis*. Implicito ma facilmente deducibile il giudizio negativo di Seneca su Caligola⁹⁰ e sui pantomimi, biasimati apertamente in altri scritti benché riscuotessero enorme successo nella sua epoca⁹¹.

Ai fini di questa indagine sono degne di considerazione le due descrizioni dell'aspetto dell'irato che potrebbero forse contenere impliciti riferimenti alla recitazione del pantomimo e del mimo⁹².

Ut scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri; nam ut furentium certa indicia sunt audax et minax vultus, tristis frons, torva facies, citatus gradus, inquietae manus, color versus, crebra et vehementius acta suspiria, ita irascentium eadem signa sunt: flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens,

⁸⁶ Propongo qui la traduzione di Ramondetti 1999, p. 275.

⁸⁷ Imitare pantomimi è disdicevole per un *princeps*; vd. Edwards 1997, pp. 86-90.

⁸⁸ La *comessatio* era precisamente l'ultimo momento dei grandi banchetti in cui si mangiavano cibi piccanti e si beveva copiosamente; vd. Ramondetti 1999, p. 275 n. 19. Sulla paura di Caligola dei tuoni e fulmini vd. Svet. *Cal.* 51.1.

⁸⁹ Hom. *Il.* 23.724. Sono le parole di Aiace Telamonio rivolte a Odisseo nel corso della lotta durante i giochi funebri in onore di Patrolo.

⁹⁰ A questo proposito vd. Puma 1932.

⁹¹ Sulla pantomima imperiale utile sintesi aggiornata in Tedeschi 2019, pp. 1-11 con relativa bibliografia.

⁹² A queste si aggiunge Sen. *Ira* 2.35.3-36, per il commento vd. Ramondetti 1999, p. 356.

*articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescantium – nescias utrum magis detestabile vitium sit an deforme*⁹³.

Del resto per convincerti che non sono sani di mente coloro che sono in preda all'ira, osserva attentamente il loro aspetto; come infatti sono precisi sintomi di follia lo sguardo sfrontato e minaccioso, la fronte accigliata, il volto torvo, l'andatura concitata, le mani sempre in movimento, il colorito alterato, il respiro affannoso e profondo, tali sono i sintomi delle persone adirate: gli occhi sono ardenti e accesi, in tutto il volto si diffonde un intenso rossore, poiché il sangue ribolle dal profondo del cuore, le labbra tremano, i denti si serrano, i capelli si levano ritti sul capo, il respiro è faticoso e rumoroso, si avverte il rumore delle articolazioni che si contorcono, un gemere e un muggire, un parlare smozzicato con parole non chiaramente espresse, un frequente batter di mani e calpestio sul terreno, l'intero corpo agitato ed esprime grandi e irose minacce, l'aspetto sconcio a vedersi e spaventoso di chi deforma i lineamenti e si gonfia di collera – è difficile dire se sia un difetto più detestabile o brutto.

Si tratta di una descrizione a tinte fosche dalla quale traspare il gusto del macabro senecano; un pezzo di bravura barocco dalla potente forza di rappresentazione secondo Giovanni Cupaiuolo⁹⁴. In modo convincente l'espressività del testo è stata posta in stretta relazione alla teatralità⁹⁵. Si tratta di un brano non solo fortemente iconico ma forse ispirato dalla pantomimica⁹⁶; se così fosse anche in questo caso Seneca piegherebbe la performance alla sua argomentazione filosofica.

Vediamo da vicino il ritratto: *audax et minax vultus, tristis frons, torva facies* caratterizzano il primo piano parossistico dell'irato⁹⁷. Benché, stando a Luciano, l'espressione facciale del pantomimo fosse notoriamente negata da una piccola maschera con le labbra chiuse⁹⁸, non è da escludere l'utilizzo da parte del performer di una maschera *ad hoc* che presentasse questi caratteri fisiognomici oltre al colore rosso del viso (*multus ore toto rubor*) e ai capelli ritti sul capo (*horrent ac surriguntur capilli*)⁹⁹. Numerosi sono i movimenti del corpo descritti in una cli-

⁹³ Sen. *Ira* 1.1.3-4.

⁹⁴ Vd. Cupaiuolo 1975, p. 130.

⁹⁵ Vd. Mazzoli 1997, pp. 80-83. Lo studioso definisce l'ira come «il più largo e profondo bacino d'incubazione del tragico senecano» (p. 80).

⁹⁶ Vd. Zimmermann 2008, p. 224.

⁹⁷ «Un primo piano parossistico, iperbolico, congestionato», Mazzoli 1997, p. 81.

⁹⁸ Luc. *De salt.* 29.

⁹⁹ Luciano attesta che il *pantomimus* indossasse durante la performance diverse maschere che cambiava rapidamente in funzione dei personaggi rappresentati (Luc. *De salt.* 66-67). Sulla maschera del pantomimo vd. Petrides 2013, pp. 433-450.

max ascendente: dall'andatura concitata (*citatus gradus*)¹⁰⁰ e le mani sempre in movimento (*inquietae manus*) all'intero corpo agitato che esprime irose minacce (*totum concitum corpus magnasque irae minas agens*). Gestualità e prossemica riferibili a un pantomimo che interpreta le passioni di un collerico. Così ancora Luciano: «la pantomima si propone di rappresentare e interpretare i costumi e le passioni mettendo in scena ora un innamorato, ora un collerico, uno furioso e un altro addolorato»¹⁰¹.

Bernhard Zimmermann in *Seneca and Pantomime* (2008) cita proprio questo passo del *De Ira*¹⁰². Lo studioso individua nelle tragedie di Seneca tre tipologie di scene pantomimiche. Riassumendo, la prima tipologia comprende le scene in cui il coro descrive i movimenti di un attore¹⁰³, la seconda le scene in cui un attore descrive l'azione e i movimenti di un altro attore¹⁰⁴, la terza include le scene in cui un attore o il coro risponde brevemente ai movimenti di un personaggio solitamente in entrata o uscita di scena¹⁰⁵. Nelle tipologie individuate il *furor* è il sentimento maggiormente ritratto. Seneca, secondo Zimmermann, adotterebbe nella sua poetica tragica la *mimesis* coreutica della pantomima, in questo caso del *furor*, così come alluderebbe alla performance del pantomimo nella sua speculazione filosofica. Ne deriva che nel passo qui considerato del *De Ira* il virtuosismo coreutico del pantomimo¹⁰⁶, la cui popolarità in epoca neroniana è attestata dallo stesso Seneca¹⁰⁷, è piegato all'argomentazione filosofica: non sono sani di mente coloro che sono in preda all'ira (*non esse sanos quos ira possedit*) come descrive in modo evidente la performance del pantomimo che li interpreta. L'ipotesi di Zimmermann pare ammissibile. In ogni caso fin dal primo capitolo dell'opera¹⁰⁸ l'ira viene considerata nella sua fenomenologia eminentemente teatrale¹⁰⁹, o meglio spettacolare; sia quella dei gladiatori, dei lottatori, dei mimi o pantomimi, l'ira, come abbiamo visto, è associata a diverse performances.

Sul ritratto dell'irato Seneca torna nel terzo libro.

¹⁰⁰ L'andatura è elemento importante nei trattati di fisiognomica. Seneca considera l'*incessus* come indicativo di una disposizione d'animo (*Ep.* 52.12, 114.3); vd. Raina 1993, p. 129.

¹⁰¹ Luc. *De salt.* 67, trad. di Beta 1992, p. 95.

¹⁰² Vd. Zimmermann 2008, pp. 218-226. Su Seneca e il pantomimo rimando anche agli studi di Zanobi 2008, pp. 227-257; Zanobi 2010, pp. 269-288; Zanobi 2014.

¹⁰³ Vd. Zimmermann 2008, pp. 221-222. Lo studioso individua tali scene in *Medea* (vv. 849ss.), *Agamennone* (vv. 710ss.) ed *Ercole furente* (vv. 1082ss.).

¹⁰⁴ Vd. Zimmermann 2008, pp. 222-223. Esempio di questa tipologia in *Medea* 382-390.

¹⁰⁵ Vd. Zimmermann 2008, p. 223. Esempio in *Fedra* 583-586.

¹⁰⁶ Sul pantomimo 'attore totale' vd. Savarese 2015, pp. 327-330.

¹⁰⁷ Sen. *Nat. Quaest.* 7.32.3.

¹⁰⁸ Sen. *Ira* 1.1.5 *cetera licet abscondere et in abdito alere: ira se profert et in faciem exit, quantoque maior, hoc effervescit manifestius*.

¹⁰⁹ Vd. Mazzoli 1997, pp. 80-83.

Ut de ceteris dubium sit, nulli certe adfectui peior est vultus, quem in prioribus libris descripsimus : asperum et acrem et nunc subducto retrorsus sanguine fugatoque pallentem, nunc in os omni calore ac spiritu verso subrubicundum et similem cruento, venis tumentibus, oculis nunc trepidis et exsipientibus, nunc in uno obtutu defixis et haerentibus; adice dentium inter se arietatorum ut aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua adritu acuentibus; adice articularum crepitum, cum se ipsae manus frangunt, et pulsatum saepius pectus, anhelitus crebros tractosque altius gemitus, instabile corpus, incerta verba subitis exclamationibus, tremantia labra interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia¹¹⁰.

A voler dubitare del resto, è certo che nessuna passione ha aspetto peggiore; l'abbiamo descritto nei libri precedenti: aspro e accanito, ora pallido per il sangue che rifluisce all'interno, ora rossastro e sanguigno, perché tutto il caldo e l'eccitazione si riversano sul volto, con le vene turgide, con gli occhi ora inquieti e fuori dall'orbita, ora fissi e immobili nello sguardo; in più i denti che si urtano a produrre un suono simile a quello dei cinghiali che affilano con lo strofinio le loro armi; in più lo scricchiolio delle articolazioni mentre le mani si storcono e il petto è ripetutamente percosso, il respiro affannoso e i gemiti tratti dal profondo, il corpo vacillante, le parole incerte per urla improvvisi, le labbra tremanti e talora sigillate, che emettono suoni sinistri.

Qui la rappresentazione sembra indugiare maggiormente sugli elementi del volto: l'incarnato ora rosso¹¹¹ ora pallido¹¹², gli occhi fuori dalle orbite, i denti che battono, le labbra tremanti. Il filosofo indugia anche sui suoni: il battito dei denti simile a quello dei cinghiali¹¹³, lo scricchiolio delle articolazioni, le mani che percuotono il petto, il respiro affannoso, i gemiti, le urla improvvisi, i suoni sinistri¹¹⁴. La descrizione delle manifestazioni dell'ira non è unitaria, ma volutamente frammentaria; elementi prima visivi, poi uditivi concorrono a dipingere un ritratto a tinte fosche in cui aumenta progressivamente l'elemento macabro¹¹⁵. La descrizione analitica del viso e della gestualità potrebbe forse alludere al virtuosismo coreutico del mimo, che notoriamente non indossava la maschera.

Nei ritratti qui considerati emerge una implicita correlazione *De Ira*-performance, siano esse le tragedie senecane, e il pensiero corre in *primis* a *Medea*, si-

¹¹⁰ Sen. *Ira* 3.4.1-2.

¹¹¹ L'incarnato rosso è elemento importante nella fisiognomica pseudo-aristotelica, vd. Raina 1993, pp. 132-133.

¹¹² Su rossore e pallore dei personaggi tragici senecani, vd. Raina 1997, pp. 275-292.

¹¹³ L'esemplificazione fisiognomica avviene spesso attraverso il richiamo a un animale, vd. Raina 1993, pp. 119, 123-124. Il paragone tra irati e animali è ricorrente nel *De Ira*; per l'elenco dei passi vd. Ramondetti 1996, p. 218 n. 14.

¹¹⁴ Gli studiosi riconoscono in questa descrizione l'influsso di Filodemo di Gadara, sulla questione vd. Fillion-Lahille 1984, pp. 430-432; per riscontri puntuali vd. Viansino 1963, I, pp. 441-443.

¹¹⁵ Vd. Coccia 1958, pp. 43, 50; Cupaiuolo 1975, p. 130.

ano mimi e pantomimi tanto apprezzati in età imperiale¹¹⁶. Rimando allo studio di Giampiera Raina che coglie in modo puntuale i riferimenti alla fisiognomica, compresa quella dell'irato, nelle tragedie senecane¹¹⁷. La mia indagine – è bene ribadirlo – non mira all'applicazione della teoria sull'ira alle tragedie senecane¹¹⁸ bensì all'individuazione dei riferimenti performativi nel *De Ira*, un'indagine quindi endogena al testo.

8. *Ludi scaenici*.

Curiosamente nel *De Ira* i *ludi scaenici* sono menzionati una sola volta.

*Ira praeceptis fugatur; est enim voluntarium animi vitium, non ex his, quae condicione quadam humanae sortis eveniunt ideoque etiam sapientissimis accidunt, inter quae et primus ille ictus animi ponendus est, qui nos post opinionem iniuriae movet. Hic subit etiam inter ludicra scaenae spectacula et lectones rerum vetustarum*¹¹⁹.

L'ira è messa in fuga dai buoni consigli, perché è un vizio volontario dell'animo, non di quelli che si danno per una certa condizione dell'umano destino e perciò accadono anche ai più sapienti, fra cui va messo anche quel primo colpo al cuore che proviamo alla sensazione d'aver subito un'offesa. Ciò si verifica anche assistendo a uno spettacolo teatrale e leggendo la storia antica.

Anche in questo caso è presente una similitudine. Come una *iniuria* così gli *scaenae spectacula* possono suscitare nel pubblico un impeto spontaneo (*ictus animi*) d'ira; una emozione che può essere facilmente sopita dai *praeceptis*, identificabili negli insegnamenti che inducono alla ragione. Degno di nota che nell'unico riferimento ai *ludi scaenici* non sia menzionato il *furor* bensì un sentimento d'ira più tenue e passeggero. Si tratta del resto di *spectacula ludrica*¹²⁰, divertenti in cui la forza emotiva del teatro non pare essere così profonda e travolgente da innestare il timore dello stoico. Auspicabile una ulteriore ricerca che individui e confronti i riferimenti senecani al teatro.

¹¹⁶ Sulla popolarità degli attori pantomimici nella Roma imperiale vd. Querzoli 2006, pp. 167-188.

¹¹⁷ Vd. Raina 1993, pp. 119-134.

¹¹⁸ Mi limito qui a citare tra i tanti studi sulla relazione tra la tragedia senecana *Medea* e il trattato *De Ira* il recente contributo di Braicovich 2017 pp. 106-119 con relativa bibliografia.

¹¹⁹ Sen. *Ira* 2.2.2-3.

¹²⁰ In merito all'aggettivo *ludrica* riferito agli *spectacula*, senza entrare in spinose questioni filologiche, mi limito a riferire che l'attributo è stato inteso come marcatore dell'illusione teatrale (vd. MAZZOLI 1997, p. 83) oppure secondo il suo comune significato di 'fonte di voluptas' ossia divertente (vd. RAMONDETTI 1999, p. 282 n. 6). Interpretazioni a mio avviso complementari.

9. Tuba e lituus.

Nel *De Ira* sono citati gli strumenti per eccellenza della musica militare romana: la *tuba* e il *lituus*¹²¹. Il filosofo sottolinea il suono eccitante di entrambi, riconoscendo il potere psicagogico della musica.

*Cantus nos nonnumquam et citata modulatio instigat Martiusque ille tubarum sonus*¹²².

Talora ci stimola il canto e la musica vivace e il suono delle trombe di guerra.

*Pythagoras perturbationes animi lyra componebat; quis autem ignorat lituos et tubas concitamenta esse, sicut quosdam cantus*¹²³ *blandimenta, quibus mens resolvatur?*¹²⁴

Pitagora era solito rimediare ai disordini interiori con la lira; del resto sappiamo tutti che i corni e le trombe hanno effetto di incitamento, come alcune musiche sono carezze che rasserenano lo spirito.

Ricordo che i *munera gladiatoria* erano accompagnati dal suono del *cornu*, della *tuba* e del *lituus*¹²⁵.

10. Maschera.

Aggiungo qui un riferimento alla maschera degno di nota.

*Sic ira per se deformis est et minime metuenda, at timetur a pluribus sicut deformis persona ab infantibus*¹²⁶.

Così l'ira è di per sé brutta e nient'affatto temibile, ma i più la temono come i bimbi temono una maschera brutta.

Il filosofo sostiene che l'ira sia *deformis* e, sebbene non sia da temere (*minime metuenda*), sia paventata dai più (*timetur a pluribus*) come una *persona deformis* spaventa i bambini. Ira e maschera sono pertanto accomunate dalla deformità, da una bruttezza spaventosa che suscita un timore infondato, puerile.

La paura delle maschere, comune tra i bambini, è citata in modo simile anche nelle *Lettere a Lucio*:

¹²¹ Sulla musica nelle opere di Seneca vd. MORENO 1997, pp. 77-115.

¹²² Sen. *Ira* 2.2.4.

¹²³ Vd. Sen. *Ep.* 123,9.

¹²⁴ Sen. *Ira* 3.9.2.

¹²⁵ Vd. ARENA 2020, pp. 38, 86.

¹²⁶ Sen. *Ira* 2.11.2.

*Quod vides accidere pueris, hoc nobis quoque maiusculis pueris evenit: illi quos amant, quibus adsueverunt, cum quibus ludunt, si personatos vident, expavescunt*¹²⁷.

Ciò che suol accadere ai fanciulli, accade anche a noi, fanciulli un po' più grandi: se vedono mascherate le persone care, con cui hanno dimestichezza, con cui giocano, sono presi dallo spavento¹²⁸.

In entrambi i casi Seneca fa riferimento alla mascafobia. Le maschere impedendo il riconoscimento delle persone amate spaventano grandi e piccini. Tanto più se la maschera indossata è quella spaventosa dell'ira descritta in modo dettagliato nel ritratto dell'irato come abbiamo visto¹²⁹.

11. Il giudizio di Seneca.

Infine poche considerazioni sul giudizio di Seneca. Nel *De Ira*, sebbene sia sempre sotteso, come abbiamo visto, il giudizio in generale negativo sulle diverse performance, solo in un passaggio del testo esso è esplicitato in riferimento ai *ludi circenses*.

*Cum videris forum multitudine refertum et saepta concursu omnis frequentiae plena et illum circum, in quo maximam sui partem populus ostendit, hoc scito, istic tantundem esse vitiorum quantum hominum*¹³⁰.

Nel vedere il foro stracolmo di folla e i recinti pieni di gente di ogni risma, e quel circo in cui si mette in mostra la maggior parte del popolo romano, sappi che qui ci sono tanti vizi quanti uomini.

Il filosofo riferisce che il *populus* riempie il *circum*, evidentemente il Circo Massimo¹³¹, e in occasione dei *ludi* esso stesso diventa spettacolo (*maximam sui partem populus ostendit*)¹³². Il foro e il circo sono qui accumulati sia per la grande affluenza di persone sia per la corruzione morale dei partecipanti. Da notare quindi che la critica è rivolta specificatamente agli spettatori e non alla performance in sé.

In generale nel *De Ira* il biasimo del filosofo non è rivolta ai *ludi* in sé, né a

¹²⁷ Sen. *Ep.* 3.24.13.

¹²⁸ Trad. di Boella 1983, p. 159.

¹²⁹ Vd. par. 7.

¹³⁰ Sen. *Ira* 2.8.1.

¹³¹ Sulla ripartizione e dei posti nel Circo Massimo come microcosmo dell'Impero vd. Arena 2007, pp. 31-48.

¹³² Sullo strepito della folla al circo vd. Sen. *Ep.* 10.83.7.

tutti gli spettacoli¹³³, quanto alla crudeltà del pubblico, al gusto popolare¹³⁴; o meglio, utilizzando un'espressione consapevolmente anacronistica, alla politica populista del *panem et circenses*¹³⁵.

12. Conclusioni.

Questa la sintesi dei riferimenti spettacolari contenuti nel *De Ira* di Seneca.

- | | |
|------------------------------|---|
| 1. <i>Munera gladiatoria</i> | ira immotivata degli spettatori (1.2.48);
ira e <i>ars</i> dei gladiatori (1.11.1-2);
similitudine <i>ludo gladiatorio</i> e vita umana (2.8.2) |
| 2. <i>Certamina gymnica</i> | ira e <i>ars</i> dei lottatori (2.14.2) |
| 3. <i>Venationes</i> | similitudine <i>venatio</i> e vita umana (3.43.2) |
| 4. Corsa dei carri | ira per spronare (2.14.1) |
| 5. <i>Histriones</i> | similitudine oratore e attore fintamente adirato (2.17.1) |
| 6. <i>Damnationes</i> | potere deterrente dei supplizi (1.6.4; 1.19.7; 2.2.4) |
| 7. Mimi e pantomimi | il mimo Laberio e l'empatia mimo-pubblico (2.11.3);
la <i>mimesis</i> di un naufragio e la reazione emotiva (2.5);
Caligola e la pantomima; la <i>fides magnitudinis</i> dell'ira (1.20.7-8);
ritratti dell'irato (1.1.3-4; 3.4.1-2) |
| 8. <i>Ludi scaenici</i> | <i>ictus animi</i> d'ira (2.2.2-3) |

¹³³ Vd. Sen. *Clem.* 1.24.3; 25.3.

¹³⁴ Vd. Musio 2013, p. 96.

¹³⁵ Punto di riferimento sulla politica di *panem et circenses* resta il volume di Veyne 1984.

- Arena 2020 = P. Arena, *Gladiatori, carri e navi. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Roma 2020.
- Aricò-Rivoltella 2008 = G. Aricò, M. Rivoltella, *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008.
- Armisen-Marchetti 1989 = M. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies. Études sur les images de Sénèque*, Parigi 1989.
- Beta 1992 = S. Beta, *Luciano. La danza*, Venezia 1992.
- Boella 1983 = U. Boella, *Seneca. Lettere a Lucilio*, Torino 1983.
- Braicovich 2017 = R. S. Braicovich, "Seneca's *Medea* and *De ira*: justice and revenge", *Journal of Ancient Philosophy* 11.2, 2017, pp. 106-119.
- Cagniard 2000 = P. Cagniard, "The Philosopher and the Gladiator", *Classical world* 93.6, 2000, pp. 607-618.
- Celentano 2019 = M. S. Celentano, "Comicità e modelli di performance", in E. Matelli (a cura di), *Dal testo alla scena nel teatro classico. Parola e gesto dell'attore comico*, Milano 2019, pp. 129-141.
- Coccia 1958 = M. Coccia, *I problemi del De ira di Seneca alla luce dell'analisi stilistica*, Roma 1958.
- Cupaiuolo 1975 = G. Cupaiuolo, *Introduzione al De ira di Seneca*, Napoli 1975.
- Ducos 1984 = M. Ducos, "La reflexion sur le droit pénal dans l'oeuvre de Sénèque", *Helm* 44, 1993, pp. 443-456.
- Edwards 1997 = C. Edwards, "Unspeakable professions: public performance and prostitution in ancient Rome", in J. P. Hallett, M. B. Skinner (eds.), *Roman sexualities*, Princeton 1997, pp. 66-95.
- Fillion-Lahille 1984 = J. Fillion-Lahille, *Le De ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris 1984.
- Forichon 2012 = S. Forichon, "Furor circensis. Étude des émotions et des expressions corporelles des spectateurs lors d'une course de chars", *Nikephoros* 25, 2012, pp. 159-203.
- Gazich 2000 = R. Gazich (a cura di), *Il potere e il furore. Giornate di studio sulla tragedia di Seneca* (Brescia, febbraio 1998), Milano 2000.
- Giancotti 1953 = F. Giancotti, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma, Napoli 1953.
- Giancotti 1967 = F. Giancotti, *Mimo e Gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze 1967.
- Gregori 2011 = G. L. Gregori, *Ludi e munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli di età romana*, Milano 2011.
- Grodzynski 1984 = D. Grodzynski, "Tortures mortelles et catégories sociales. Les summa supplicia dans le droit romain au III^e e IV^e siècles", in *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique (Table ronde Rome 1982)*, Roma 1984, pp. 361-403.
- Gunderson 1996 = E. Gunderson, "The Ideology of the Arena", *Classical antiquity* 15.1, 1996, pp. 113-151.

- Lesi 2004 = L. Lesi, "Ritratti di vita quotidiana a Roma attraverso la testimonianza di Seneca", in A. Valvo, G. E. Manzoni (a cura di), *Analecta Brixiana: contributi dell'Istituto di filologia e storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, Milano 2004, pp. 285-302.
- Maiuri 1952 = A. Maiuri, "Dell'opposizione ai ludi gladiatori", *Atene e Roma* 1, 1952, pp. 45-48.
- Manzoni 2017 = G. Manzoni, "Il linguaggio del corpo tra oratore e attore", *Acme* 2, 2017 p. 99-112.
- Marcattili 2009 = F. Marcattili, *Circo Massimo. Architetture, funzioni, culti, ideologia*, Roma 2009.
- Matelli 2019 = E. Matelli (a cura di), *Dal testo alla scena nel teatro classico. Parola e gesto dell'attore comico*, Milano 2019.
- Mazzoli 2008 = G. Mazzoli, "La riflessione di Seneca sul teatro nello specchio dell'*Hercules furens*", in G. Aricò, M. Rivoltella (a cura di), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, pp. 193-207.
- Mazzoli 1970 = G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970.
- Mazzoli 1997 = G. Mazzoli, "Il tragico in Seneca", *Lexis* 15, 1997, pp. 79-91.
- Moreno 1997 = J. L. Moreno, "Seneca musicus", in M. Rodríguez-Pantoja (ed.), *Séneca, dos mil años después (Actas del Congreso Internacional conmemorativo del Bimilenario de su nacimiento – Córdoba, 24-27 septiembre 1996)*, Córdoba 1997, pp. 77-115.
- Musio 2013 = A. Musio, *Lucio Anneo Seneca. De ira. Libro primo*, Lecce-Brescia 2013.
- Pérez Gómez 2011 = L. Pérez Gómez, "Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del furor", *Florentia Iliberritana* 22, 2011, pp. 149-168.
- Petrides 2013 = A. Petrides, "Lucian's On dance and the Poetics of Pantomime Mask", in G. Harrison (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden, Boston 2013, pp. 433-450.
- Puma 1932 = C. Puma, *Caligola nel giudizio di Seneca*, Potenza 1932.
- Querzoli 2006 = S. Querzoli, "Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi", in A. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma 2006, pp. 167-188.
- Raina 1993 = G. Raina, "Presenza di un sapere fisiognomico nelle tragedie di Seneca", *Quaderni di cultura e di tradizione classica* 11, 1993, pp. 119-134.
- Raina 1997 = G. Raina, "Rossore e pallore sul volto dei personaggi tragici senecani", *Paideia* 52, 1997, pp. 275-292.
- Ramondetti 1996 = P. Ramondetti, "Il tema della cena nel *De Ira* di Seneca", *Atti della Accademia delle Scienze di Torino. 2: Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 130, 1996, pp. 213-253.

- Ramondetti 1999 = P. Ramondetti, *Dialoghi di Seneca*, Torino 1999.
- Ricci 2018¹⁰ = C. Ricci, *Seneca. L'ira*, Milano 2018¹⁰.
- Savarese 2015 = N. Savarese, "L'orazione di Libanio in difesa della pantomima", in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Imola (BO) 2015, pp. 327-346.
- Seita 2015 = M. Seita, "Se il nome non basta: Decimo Laberio o una crisi d'identità", *Studi classici e orientali* 61.1, 2015, pp. 423-429.
- Solimano 1991 = G. Solimano, *La prepotenza dell'occhio. Riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova 1991.
- Steyns 1907 = D. Steyns, *Étude sur les métaphores et les comparaisons dans les oeuvres en prose de Sénèque le philosophe*, Gand 1907.
- Szekeres 2012 = C. Szekeres, "Omnis ars naturae imitatio est. Seneca and the fine arts", *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis* 48, 2012, pp. 59-68.
- Tedeschi 2019 = G. Tedeschi, "Raccontar danzando. Excursus sulla pantomima imperiale", *Camena* 23, 2019, pp. 1-11.
- Tosi 1992 = R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche: 10.000 citazioni dall'antichità al Rinascimento nell'originale e in traduzione, con commento storico, letterario e filologico*, Milano 1992.
- Traina 1976 = A. Traina, *Seneca. Letture critiche*, Milano 1976.
- Vagalinski 2009 = L. F. Vagalinski, *Blood and Entertainment: Sports and Gladiatorial Games in Hellenistic and Roman Thrace*, Sofia 2009.
- Veyne 1984 = P. Veyne, *Il pane e il circo. Sociologia storica e pluralismo politico* (1976), trad. a cura di D. M. Sanfelice, Bologna 1984.
- Viansino 1963 = G. Viansino, *Lucius Annaeus Seneca. Dialogorum libri III-IV-V (De ira)*, Torino 1963.
- Vismara 1990 = C. Vismara, *Il supplizio come spettacolo*, Roma 1990.
- Vismara 2015 = C. Vismara, "Il supplizio come spettacolo", in N. Savarese (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna 2015, pp. 148-157.
- Wistrand 1979 = M. Wistrand, "Étude sur les combats de gladiateurs dans l'œuvre de Sénèque", *Annales de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice* 35, 1979, pp. 235-257.
- Wistrand 1990 = M. Wistrand, "Violence and Entertainment in Seneca the Younger", *Eranos* 88, 1990, pp. 31-46.
- Zanobi 2008 = A. Zanobi, "The Influence of Pantomime on Seneca's Tragedies", in E. Hall, R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, pp. 227-257.
- Zanobi 2010 = A. Zanobi, "Seneca and pantomime", in I. Gildenhard, M. Revermann (eds.), *Beyond the fifth century: interactions with Greek tragedy from the fourth century BCE to the Middle Ages*, Berlin, New York, 2010, pp. 269-288.

Zanobi 2014 = A. Zanobi, *Seneca's tragedies and the aesthetics of pantomime*, London 2014.

Zimmermann 2008 = B. Zimmermann, "Seneca and Pantomime", in E. Hall, R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, pp. 218-226.

Zimmermann 2020 = B. Zimmermann, "Mimo e pantomimo a Roma", in G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro latino*, Roma 2020, pp. 269-279.

Zucchelli 1965 = B. Zucchelli, *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia 1965.

I coturni 'bucati' di Gitone: *libido, furor e tempus lugendi*

Pietro Vesentin

Università degli Studi di Padova

ABSTRACT: The aim of this essay is to analyze *a capite ad calcem* the figure of Giton in the *Satyricon* by Petronius, unveiling the connection between some features of the ancient Greco-Roman tragedy and the passages where the ephebe is the main character. Beside the thematic and intertextual examination, a clinical psycho-diagnostic interpretation will be exposed: the manifestations of Giton's *furor* will be read in the light of the *Histrionic personality disorder* (HPD) – DSM-5. The purpose of this writing is to highlight how the tragic references used by Petronius have a cultural mediation function in criticizing costumes and mores.

Κρίνατ', Ἔρωτες, ὁ παῖς τίνος ἄξιος

“Giudicate, Amori, cosa merita questo fanciullo...”

Anth. Pal. 12.66

Nell'officina dell'*arbiter*: romanzo e teatro, mimo e tragedia.

Si deve al dotto Macrobio¹ una prima distinzione, nel sottobosco delle finzioni letterarie, tra quelle *fabulae* impiegate dal sapiente per trasmettere all'interlocutore virtù e giustizia, e quelle che, pur esercitando una seduzione insuperabile per l'orecchio, altro fine non hanno al di fuori del diletto e della blandizie. È proprio a questa categoria che egli parimenti ascrive tanto le *pièces* di Menandro

¹ Macr. *somn.* 1.2.7-9.

e dei commediografi che a Roma ne coltivano il *Fortleben*, quanto gli *argumenta*² di Petronio e di Apuleio. D'altro canto, l'applicazione del termine *dramata* a quello che molti secoli dopo è stato prudentemente definito 'romanzo antico' è attestata già in Fozio³. Il patriarca riesce, attraverso questa etichetta definitoria, a giustapporre due forme letterarie contrapposte, di fatto, nella fisionomia – struttura mimetica del teatro e diegetica della narrativa poco condividono – e nella ricezione – la *pièce* nasce per essere performata, laddove il romanzo è necessariamente vincolato al processo della lettura e agli andamenti del mercato librario – intuendo, invece, le loro manifeste *affinitates*.

Sia che si parli di commedia, sia che si parli di romanzo, infatti, i *plots* sono accattivanti, salaci, piacevoli; le componenti mimiche sposano la naturale *garulitas* dei personaggi e incontrano le attese entusiastiche dell'audience che in essi ricerca una gradevole forma di intrattenimento⁴.

Non è questa la sede adatta ad esplorare i punti di contatto, intersezione, osmosi tra il romanzo e una delle sue fonti *par excellence*⁵, il genere mimico, straordinariamente in voga all'epoca di Nerone⁶: ne uscirebbe un'indagine scoriata che difficilmente saprebbe trattenere la portata dei dettagliati studi di cui oggi, fortunatamente, possiamo avvalerci. Certamente la teatralità petroniana, l'universo crapulone cui l'*arbiter* dà vita, nasce dall'incontro e dalla stratificazione di materiali di origine variegata e dallo statuto più o meno decoroso – togata, palliata, *fabula atellana*, farsa popolare, satira e fonti folkloriche, tra gli altri – su cui già gli *antiqui auctores* avevano iniziato ad interrogarsi. Eppure, nessuna di queste cellule riesce, se presa singolarmente, ad esaurire il cesellato procedimento compositivo petroniano, il cui fine ultimo è sempre quello di portare in scena le bizzarrie del *theatrum mundi*, la polifonia di voci ed esperienze che in esso si contemperano. Nella favola, estensivamente intesa come *res ficta*, come prodotto d'invenzione letteraria che deve *permulcere*⁷ le orecchie del let-

² La vicinanza tra romanzo e teatro, al di là delle osservazioni di Macrobio, è statutaria già nella precettistica retorica latina: cf., tra gli altri, *Rhet. Her.* 1.13; *Cic. Inv.* 1.27; *Quint. Inst.* 2.4.2.

³ *Phot. Bibl.* 166, 111a 34.

⁴ Sul rapporto che intercorre tra romanzo antico e letteratura di consumo un buon punto di partenza in Graverini, Keulen, Barchiesi³ 2014, pp. 53-55, e in Pecere, Stramaglia 1996.

⁵ Gli elementi di teatralità da sempre attirano lo studioso del *Satyricon*; in questa sede, costretto ad una selezione, ho modo di ricordare solo alcuni tra i principali contributi: Slater 1990, Cicu 1993, Panayotakis 1995, Rimell 2002, Mazzilli 2006 e Ragno 2009. Monografia ricchissima, quest'ultima, che, oltre a proporre un'efficace analisi della *fabula* scenica della matrona di Efeso, costituisce un sussidio indispensabile per chi intenda esplorare la storia degli studi, vd. soprattutto cap. 1, pp. 55ss.

⁶ Sul genere mimico e sulle relazioni che esso intrattiene con il romanzo vd. Ragno 2009, pp. 74 n. 49, 78 n. 64 e 80 n. 66.

⁷ Cf. *Apul. Met.* 1.1.

tore, il mimo⁸, con i suoi vistosi toni parodici e ridanciani, costituisce solo una delle tante vene d'oro, perché l'appetito onnivoro dell'"autore nascosto", che banchetta e si appropria di ogni genere letterario banalizzandolo e trivializzandolo, non può saziarsi solamente di esso⁹.

Gli angiporti dell'*urbs* petroniana brulicano di vecchie e saltimbanchi; domina l'odore di cucina e il sentore, greve, dei corpi. Come nota A. Setaioli¹⁰, non vi è spazio per principi e re, e la tragedia, il più sublime tra i generi teatrali, è costretta a farsi mimo, a trapassare in una forma d'arte popolare e grottesca. Eppure essa, con i suoi mitemi e i suoi personaggi, persiste sulla *scaena* a livello di presenza tematica e intertestuale, perché «mimo e tragedia facevano ormai un tutt'uno, in quanto accomunati dal carattere di finzione»¹¹. Diviene, anzi, un *exemplum* di letteratura alta da decodificare, screditare e di cui, in fin dei conti, si deve ridere, così come è risibile Encolpio, il picaro intriso di cultura scolastica e prigioniero delle sue illusioni mitomani¹² che saltabecca qua e là tra le pagine del romanzo.

Senza dimenticare, quindi, la sottile dialettica che viene a costituirsi tra mimo e tragedia, nel mio intervento vorrei provare ad esplorare i modelli mitico-tragici cui Petronio ammicca nel momento in cui intesse, con la sua arte musiva, la *silhouette* di uno dei suoi personaggi: il bell'efebo Gitone, perfida vittima delle ire che lui stesso scatena. Proverò, in linea di massima, a districarmi tra tre livelli di analisi: uno più marcatamente intertestuale, uno più orientato alla ricerca degli echi letterari e, da ultimo, uno più 'clinico', interessandomi da vicino alla psico-patologia del *furor* gitoniano.

Modelli tragici e intertesti letterari.

Conclusasi la sequenza del lupanare, giuntaci in una forma assai mendosa, Encolpio, ritornato al suo alberghetto, scorge a lato della strada il *puer* Gitone; egli in qualche maniera deve essersi sottratto alle fastidiose *avances* di Ascilto, arrivato nel frattempo per un'altra via. Così, per la prima volta all'interno del testo, viene fatto il nome dell'efebo¹³.

⁸ Sia esso, mi avvalgo della definizione di Cicu 1993, «comico o drammatico».

⁹ Nel corso degli anni si è gradualmente giunti alla considerazione che nessun genere, teatrale o meno, debba essere escluso dal *milieu* delle fonti che alimentano il *monstrum*-romanzo. Così anche Panayotakis 1995, p. 192. Sull'importanza che ha il mimo nella struttura del romanzo, vd. Ragno 2009, specialmente alle pp. 88-93.

¹⁰ Vd. Setaioli 2001, pp. 63ss.

¹¹ Vd. Setaioli 2001, p. 64.

¹² Impiego liberamente la terminologia di Conte 1997 divenuta ormai canonica nel panorama degli studi petroniani.

¹³ *Sat.* 9.1.

Quasi per caliginem vidi Gitona in crepidine semitae stantem et in eundem locum me conieci <...>

Come un'immagine nebulosa scorsi Gitone ritto sul marciapiede di una stradina verso cui mi precipitai <...>¹⁴.

Il piccolo, scortato all'interno della stanzetta, sospira e si asciuga una lacrimuccia, tergiversando fino a quando Encolpio, *precibus etiam iracundiam miscui*, lo mette alle strette costringendolo a svelare il motivo di tale comportamento. Ascilto ha gagliardamente attentato alla sua virtù – rivela il fanciullo – ma lui, che nulla ha da invidiare alla castimonia di Lucrezia¹⁵, pare averla fieramente difesa. La reazione dell'*erastes* non tarda a giungere: collerico rivolge i pugni verso il rivale ed inizia ad insultarlo; la situazione degenera rapidamente in un turpe battibecco che avrà fine, in modo scorciato¹⁶, all'altezza di 10.3¹⁷.

Quibus ego auditis intentavi in oculos Ascylti manus et 'quid dicis' inquam 'muliebris patientiae scortum, cuius ne spiritus <quidem> purus est?' inhorrescere se finxit Ascyltos, mox sublatis fortius manibus longe maiore nisu clamavit: 'non taces' inquit 'gladiator obscene, quem †de ruina† harena dimisit? Non taces, nocturne percussor, qui ne tum quidem, cum fortiter faceres, cum pura muliere pugnasti, cuius eadem ratione in viridario frater fui qua nunc in deversorio puer est?' 'subduxisti te' inquam 'a praeceptoris colloquio'. 'quid ego, homo stultissime, facere debui, cum fame morerer? an videlicet audirem sententias, id est vitrea fracta et somniorum interpretamenta? multo me turpior es tu hercule, qui ut foris cenares poetam laudasti'... itaque ex turpissima lite in risum diffusi pacatius ad reliqua secessimus.

Sentite queste cose, tesi i pugni verso gli occhi di Ascilto urlando: «Cosa dici a tua discolpa, sguardinello passivo come una donna, che di puro non hai nemmeno l'alito?». Ascilto fece finta di scandalizzarsi poi, alzando le mani con più impeto di me, con molta più violenza nella voce urlò: «Vuoi tacere, gladiatore laido, cui il circo concesse la grazia solo perché crollò? Vuoi tacere, nottambulo assassino che, neppure quando avresti avuto l'energia per farlo, hai mai intrapreso battaglie erotiche con donne perbene, del quale io sono stato, nel parco, il fratello in amore con il ruolo che ora ricopre nell'albergo il ragazzino?». «Te la sei battuta» replico io «mentre stavamo discutendo con

¹⁴ Mi avvalgo per tutti i passi del *Satyricon*, anche per quelli proposti in nota, della traduzione di Aragosti³ 2014.

¹⁵ Il riferimento al celeberrimo episodio liviano (1.58) è patente: «*Si Lucretia es [...] Tarquinium invenisti*» («Se vuoi far la Lucrezia, hai trovato il tuo Tarquinio»), dice Ascilto.

¹⁶ Per quanto in Petronio la *metanoia* non sia di certo un artificio raro, mi pare ragionevole l'ipotesi formulata dal Bücheler (*Petronii Arbitri Satirarum Reliquiae Ex Recensione Francisci Buecheleri*, Berlino 1862): non convinto dal fatto che il litigio termini così repentinamente, ipotizza una lacuna.

¹⁷ *Sat.* 9.6-9, 10.1-3.

il maestro.» «Che avrei dovuto fare, pezzo di cretino, se avevo una fame da morire? Certo, avrei dovuto ascoltare quel bla bla di frasi, che altro non sono che vetri infranti e saggi di onirocritica? Molto più disgustoso di me sei tu che, pur di scroccare un invito a cena, hai lodato in Agamennone il poeta» <...> Così, dal battibecco più volgare passammo ad una risata catartica e, con animo più conciliante, ci mettemmo, ognuno per conto proprio, a sbrigare quanto rimaneva ancora da fare.

Vorrei soffermarmi rapidamente su queste pericopi testuali che ben tratten-gono, mi sembra, le tre polarità individuate a partire già dal titolo: *libido, furor e tempus lugendi*. La cornice teatrale, anzitutto, è evidente: tre sono i personaggi in campo, Encolpio, Ascilto e l'efebo. Il micro-mondo della stanza d'albergo arriva immediatamente a costituirsi, sotto gli occhi del lettore, come la scena della migliore tragedia sofoclea¹⁸, sebbene il ruolo di Gitone, che ha rivelato le malefatte di Ascilto e incendiato l'animo dell'amato, sia drasticamente ridotto a quello di semplice *kofon prosopon*, comparsa muta. Questo, di per sé, non è sufficiente a chiamare in causa la tragedia¹⁹, ma guardando più da vicino al testo sorge spontanea qualche ulteriore considerazione.

Per quanto, effettivamente, la formula ovidiana dell'*obscena iocari*, usata da L. Cicu per descrivere il mimo di stampo drammatico²⁰ – quel tipo di mimo che intreccia agli argomenti lascivi i toni della commedia e della farsa – sembri ben funzionare se applicata alla sequenza – vi è un *cultus adulter*, Ascilto; una *puella* nubile e di condizione servile, *mutatis mutandis* Gitone, e un *ardalio*, un faccendone inconcludente, Encolpio – il mimo non oscura del tutto il modello che la tragedia presta al romanzo. Alludo a quello di Fedra e Ippolito.

Esattamente come la Fedra euripidea teme lo scandalo e vuole tutelare il proprio onore col silenzio, così Gitone si rifiuta di parlare²¹. Encolpio-nutrice si comporta in modo assai più prosastico rispetto al personaggio che impersona: non ricorre ad alcuna supplica rituale²² e, pur insistendo con la preghiera, passa velocemente alle cattive. Il fanciullo, che è tutto fuorché coraggioso, cede e racconta l'accaduto.

¹⁸ A Sofocle si fa risalire, tradizionalmente, l'introduzione del terzo attore: vd. tra gli altri Del Corno 1988, p. 180.

¹⁹ Anche negli spettacoli mimici la comicità nasce spesso dall'incontro e dallo scontro di tre personaggi: esemplare è la 'triangolazione' dell'adulterio.

²⁰ Vd. Cicu 1993, p. 117.

²¹ Cf. *Sat.* 9.3 *at ille tarde quidem et invitus, sed postquam precibus etiam iracundiam miscui...*, "Ma quello, facendo una lunga pausa e mostrandosi reticente, solo dopo che io ebbi unito alle preghiere la collera...".

²² Per svelare il male nascosto della sua regina, la nutrice euripidea ricorrendo alla *sacrosanctitas* della supplica costringe Fedra a infrangere il silenzio e disvelare l'orrore della colpa. Sull'argomento cf. Susanetti 2005 pp. 25-33.

Nel mondo del carnevale petroniano ogni cosa è lecita e possibile: dopo essere stato nutrice, Encolpio ne dismette immediatamente i panni e indossa la corona di Teseo furente, pronto a scagliare la sua *ara* contro l'avversario. Priva di ogni potere celeste, alla maledizione non resta che farsi coloritissima sequela d'insulti a sfondo sessuale.

Se è pur vero che in Ascilto rimane ben poco dell'Ippolito vergine, puro e inviolabile del mito, è vero anche che spesso, nel corso del romanzo, egli appare, proprio come il figlio di Teseo, ingiustamente colpevole. Celebre è l'esordio del capitolo 133²³:

Hac declamatione finita Gitona voco et "narra mihi" inquam "frater, sed tua fide: ea nocte, qua te mihi Ascyltos subduxit, usque in iniuriam vigilavit, an contentus fuit vidua pudicaque nocte?" Tetigit puer oculos suos conceptissimisque iuravit verbis sibi ab Ascylto nullam vim factam.

Finita quest'arringa, chiamo Gitone e gli dico «Raccontami, fratellino, ma in tutta franchezza: quella notte in cui Ascilto ti ha sottratto a me, è stato sveglio fin quando non hai perpetrato l'oltraggio, oppure si è accontentato di una notte senza partner né sesso?» Il ragazzino mise le mani sugli occhi e nei termini più solenni giurò che nessuna violenza gli era stata usata da Ascilto.

Subito prima di appellarsi a Priapo, alludendo ad uno dei molti episodi in cui Ascilto attenta alla *virtus* di Gitone, Encolpio domanda all'efebo se il rivale gli abbia mosso violenza. La risposta, squisitamente anfibologica, nasconde un'amara verità: "non mi ha mosso alcuna violenza" e in effetti, Encolpio non può sapere che Gitone non è stato violato perché si è concesso *sponte sua* al rivale.

Un analogo racconto – la storia di una fanciulla insidiata da un sicofante – ha un forte retrogusto mimico e una trama non lontana da quelle proprie della narrativa milesia e della palliata, vieppiù alla luce di un linguaggio, come nel nostro caso, attinto *ex sordidiore vulgi usu*²⁴. Tuttavia, nel mondo della Roma del teatro senecano il silenzio di un segreto indicibile e la preghiera, intesa come forza coartante che spinge a rivelare lo scandalo, costituiscono echi di evidente matrice euripidea, ed è indubitabile, d'altra parte, il ruolo che ha Euripide nel canonizzare l'archetipo dell'adultera.

Più che postulare precise isotopie con il testo tragico, in questo caso mi limiterei prudentemente ad osservare quanto, al di là delle influenze mimiche, già a partire da questa sequenza esso aiuti Petronio a canalizzare il flusso della sua fantasia e permanga nel romanzo a livello di tessera compositiva, svuotata dei suoi significati più profondi e ri-orientata nella direzione della banalizzazio-

²³ Sat. 133.1.2.

²⁴ Gell. 16.7.4.

ne, della trivializzazione, del patetismo, funzionale a quel *bricolage* che occorre all'autore per sancire la sua "sovrana indipendenza"²⁵ letteraria. È così che la supplica euripidea si spoglia di ogni valore sacrale – la reticenza è vinta dalla collera, non dalla magia di un legamento rituale –, è così che il dilacerante turbamento interiore di Fedra si fa, in Gitone, confessione lacrimosa per quello che, tutto sommato, come apprendiamo avanzando nella lettura, non deve essere stato troppo un dispiacere.

La proposta di accostamento tra i due passi letti e l'universo della tragedia può spingersi ancora oltre. L'apparizione di Gitone 'come in una nebbia' – *quasi per caliginem* – richiama alla memoria²⁶ del lettore colto almeno tre sequenze: dall'*Hercules Furens*²⁷, dall'*Agamennone*²⁸ e dal *Tieste*²⁹, tre tragedie senecane.

Nel primo caso, Teseo, di ritorno dagli inferi, dialogando con Anfitrione descrive il *locus terribilis* in cui è incastonata la reggia di Dite: essa, cinta dai fiumi infernali e nascosta in un bosco ombroso, si trova in un'oscura cavità del Tartaro, in un luogo avvolto da una fittissima coltre di nebbia.

Nel secondo caso, quello dell'*Agamemnon*, Euribate, messaggero di Agamennone, racconta a Clitennestra il tragico ritorno da Troia: d'improvviso la luna scompare dal cielo e le stelle si ritirano nei loro avelli, mentre la nebbia, una densa e impenetrabile caligine, unisce insieme ogni cosa.

Nel caso del *Tieste*, la nebbia fa la comparsa nell'ultima sezione dell'opera, quando la tragedia ha ormai raggiunto la sua *acme*: Tieste non riesce a bere dalla coppa esecranda che gli porge Atreo, il vino sfugge alle sue labbra e insozza la mensa; ogni cosa sussulta e gli déi, inviando prodigi nefari, seppelliscono la notte in una caligine di fitte tenebre.

Come spesso accade nel *Satyricon*, Seneca, che vive ed opera nel medesimo *enviroment* culturale³⁰, sembra offrire a Petronio un giacimento di materiali preziosi, utili a costruire una solenne cornice orrorosa. Scevri dei loro profondi afflati moralistici, ma anche, come accade in questo caso, del loro significato

²⁵ Vd. Knoche 1969, p. 140.

²⁶ Le tenebre connotano tragicamente la scena dello *stuprum* compiuto da Tarquinio ai danni di Lucrezia in Liv. 1.57.8 e in Ov. *Fast.* 2.785ss.

²⁷ Cf. Sen. *Her.F.* 709,710 *Est in recessu Tartari obscuro locus, / quem gravibus umbris spissa caligo alligat*, "C'è, nell'oscura cavità del Tartaro, un luogo avvolto da una fitta nebbia con ombre dense" (trad. Rossi 1999).

²⁸ Cf. Sen. *Ag.* 472-474 *nec una nox est: densa tenebras obruit / caligo et omni luce subducta fretum / caelumque miscet*, "E questa notte non è la sola; una densa caligine copre le tenebre e, toltà ogni luce, mescola mare e cielo" (trad. Paduano 1995).

²⁹ Cf. Sen., *Thy.* 992-995 *Quid hoc? Magis magisque concussi labant / convexa caeli; spissior densit coit / caligo tenebris noxque se in doctem abdidit: / fugit omne sidus*, "Che accade? Trema la volta del cielo, trema e crolla di schianto; più densa delle tenebre dense si rapprende una caligine oscura e la notte nella notte più fonda scompare: fugge ogni stella" (trad. Sevieri 2000).

³⁰ Sul rapporto Seneca-Petronio, rimando, ancora una volta, all'articolo di Setaioli 2001.

contestuale, essi occorrono all'autore per conferire una coloritura drammatica al romanzo e per introdurre le correnti carsiche della tragedia nel passo. Oltre al tono parodico e ridanciano di cui il *Witz* mimico è esito immediatamente evidente, vi sono indizi che paiono riattivare l'evocazione del modello: uno situazionale, quello di Fedra e Ippolito, uno più sottile, intertestuale, di matrice senecana.

Analogo fenomeno accade all'altezza del capitolo 80, nel momento in cui Petronio inscena la lotta fratricida tra Encolpio ed Ascilto per la supremazia sul *puer*³¹.

“Age” inquit “nunc et puerum dividamus”. Iocari putabam discedentem. At ille gladium parricidali manu strinxit et “non frueris” inquit “hac praeda, super quam solus incumbis. partem meam necesse est vel hoc gladio contemptus abscidam”. Idem ego ex altera parte feci et intorto circa brachium pallio composui ad proeliandum gradum. Inter hanc miserorum dementia infelicissimus puer tangebatur utriusque genua cum fletu petebaturque suppliciter, ne Thebanum par humilis taberna spectaret, neve sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra. “Quod si utique” proclamabat “facinore opus est, nudo ecce iugulum, convertite huc manus, imprimite mucrones. Ego mori debeo, qui amicitiae sacramentum delevi”. Inhibuimus ferrum post has preces, et prior Ascylltos “ego” inquit “finem discordiae imponam. Puer ipse, quem vult, sequatur, ut sit illi saltem in eligendo fratre salva libertas”. Ego qui vetustissimam consuetudinem putabam in sanguinis pignus transisse nihil timui, immo condicionem praecipiti festinatione rapui commisque iudici litem. qui ne deliberavit quidem, ut videretur cunctatus, verum statim ab extrema parte verbi consurrexit et fratrem Ascyllton elegit.

«Su, via, ora dividiamoci anche il ragazzino». Io la credevo una spiritosaggine di congedo. Invece quello, con mano fratricida, impugnò la spada e: «Non ti godrai questa preda» disse «sopra cui vuoi mettere le mani tu solo. Anche se non sono stato contato, mi è dovuta la mia parte, dovessi staccarla con questa spada». Io, dall'altra parte, assunsi lo stesso atteggiamento e, avvoltomi il mantello intorno al braccio, mi misi in posizione di combattimento. In mezzo a questa squallida scenata il ragazzino, disperato, abbracciava piangendo le ginocchia ora dell'uno, ora dell'altro e supplicava che quella sordida taverna non dovesse diventare teatro di un'altra Tebaide e che non contaminassimo con sangue reciproco la sacralità di un'amicizia così esemplare. «Che se poi» gridava «un delitto è comunque necessario, guardate: io denudo la mia gola, qui dirigete le vostre mani, conficcate i pugnali. Sono io a dover morire, io che ho dissolto i sacri vincoli dell'amicizia». A sentire queste suppliche riponemmo le spade e fu Ascilto il primo di noi due a parlare, dicendo: «So io come mettere fine alla contesa. Sia il ragazzino, personalmente, a seguire chi vuole affinché, almeno nella scelta del partner, la sua libertà non subisca condizionamenti».

³¹ *Sat.* 79.12, 80.1-6.

Io, sicuro che l'esserci da sempre praticati si fosse trasformato in un vincolo di sangue, non ebbi alcuna preoccupazione, anzi colsi al volo la proposta in maniera troppo precipitosa e rimandai il contenzioso alla decisione del nostro giudice. Il quale neppure si mise a deliberare, per non dare l'impressione di aver esitato, ma anzi, non appena ebbi pronunciato l'ultima sillaba dell'ultima parola, si alzò in piedi e scelse Ascilto come amante.

Per la seconda volta Gitone ha scatenato la collera dei due giovani, per la seconda volta si è comportato in modo lacrimevole, arrivando addirittura a offrire la gola ai pugnali, pronto a risarcire col sangue l'onta commessa: ha profanato, a suo dire, il *sacramentum amicitiae*. Eppure, senza esitazione e senza nemmeno prendersi del tempo per riflettere, ha scelto di abbandonare il vecchio per il nuovo, di lasciare Encolpio per Ascilto. Sorge spontaneo chiedersi perché si sia comportato così. Lo apprendiamo facilmente dalla lettura di 91.8:

Cum duos armatos viderem, ad fortiorem confugi.

“Tra due uomini armati mi sono rifugiato presso il più forte”, spiega candidamente. In realtà il comparativo ha una funzione eufemistica e una connotazione marcatamente sessuale: è ben nota la violazione dei misteri priapici compiuta da Encolpio, profanazione che gli è costata l'impotenza³². Ascilto, al contrario, è un giovane dalla grossa *virtus* e dall'arzilla baldanza, dettaglio che non sfugge, tra l'altro, nemmeno ad Eumolpo³³.

Gitone, in altre parole, è il tipico efebo vorace, simile per i suoi gusti al *pais* assetato di sesso protagonista della celebre novella dell'efebo di Pergamo³⁴.

Non occorre lambiccarsi eccessivamente per rintracciare i modelli tragici sottesi a quest'ultima sequenza: al di là del noto episodio delle donne Sabine³⁵, la lotta sanguinaria tra i due *fratres* sembra ricalcare da vicino, secondo le consuete modalità dell'allusione parodica e della banalizzazione³⁶, le traversie dei figli di Edipo, Eteocle e Polinice, comuni all'iconografia tragica del Ciclo Tebano: ai *Sette contro Tebe* di Eschilo, alle *Fenicie* di Euripide, alla perdita *cothurnata*

³² Mi riferisco alla celebre sequenza di cui è protagonista Quartilla, sacerdotessa di Priapo. Cf. *Sat.* 16-26.

³³ Cf. *Sat.* 92.9 *Habebat enim inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam fascini crederes. O iuvenem laboriosum! Puto illum pridie incipere, postero die finire*, “Si ritrovava, infatti, tra le gambe un aggeggio così grosso, da far sospettare che il resto del corpo fosse un complemento di quell'amuleto. Mamma mia che ragazzo infaticabile! Secondo me un tipo come quello incomincia il giorno prima e finisce il giorno dopo”. È una descrizione che ritengo sintomatica: più che speculare sulla 'generosità' di Ascilto, Eumolpo descrive il corpo del giovane per sottolineare come l'efebo ne sia attratto.

³⁴ Cf. *Sat.* 85-87.

³⁵ *Liv.* 1.13.

³⁶ Secondo Baldwin 1981, pp. 133-140, molte delle ricerche che leggono in Petronio un tentativo di parodiare Seneca sarebbero irragionevoli.

di Accio e all'omonima tragedia di Seneca³⁷. Giocasta, spinta da Antigone, in quest'ultima versione, interrompe il duello tra i figli supplicandoli di rivolgere la furia delle loro armi contro di lei³⁸. Allo stesso modo si comporta Gitone con gli amanti.

Laddove all'altezza del capitolo 79 il *puer* aveva vestito i panni di Arianna³⁹, contrassegnando con il gesso porte e colonne lungo la strada, timoroso di perdersi nel dedalo di vicoli della *Graeca urbs*, qui si trasforma in *mater lacrimosa*, preoccupata per la sorte della prole. In lui c'è qualcosa anche di Ecuba che, nell'omonima tragedia euripidea⁴⁰ implora i Greci affinché la immolino sulla tomba di Achille in luogo della figlia Cassandra, e della Medea di Apollonio Rodio⁴¹ di cui è nota la *metanoia*: in un attimo, ella sceglie lo straniero opponendosi alla volontà del padre, come Gitone decide di seguire Ascilto a discapito di Encolpio.

A questo punto vorrei continuare a seguire le tracce dell'efebio attraverso il *Leitmotiv* della *mimica mors*⁴² al centro del capitolo 94 e della celebre sequenza del naufragio (all'altezza del cap. 108). Ricordo che la vicissitudine di Lica e Trifena, al pari della *Cena*, dell'episodio di Quartilla e del Mimo Crotoniate, costituisce una delle macro-sezioni in cui è ripartita l'opera.

L'impiego di tale artificio, piuttosto frequente nel romanzo greco – è celebre l'episodio della falsa morte di Leucippe nel racconto di Achille Tazio⁴³ –, filtra anche in quello latino, tanto nel *Satyricon* quanto nelle *Metamorfosi*⁴⁴, attraverso la Fabula Milesia e il mimo. Eppure, il suicidio inteso come unico rimedio a fronte della separazione dal partner, è anche la via squisitamente drammatica,

³⁷ Cf. Sen. *Phoen.* 407ss., in modo particolare v. 443 *In me arma et ignes vertite, in me omnis ruat*, "Contro di me rivolgete le armi e i fuochi, contro di me, me soltanto, si precipitano..." (trad. Petrone² 2001).

³⁸ Per uno studio sistematico di tale scena tragica, vd., tra gli altri, La Penna 1994, pp. 123-134, e Labate 1995, pp. 165-175. Ulteriori indicazioni bibliografiche in Setaioli 2001, p. 61 n. 27.

³⁹ Qualche indicazione bibliografica in Schemeling 2011, p. 330.

⁴⁰ Eur. *Hec.* 382-388 *καλῶς μὲν εἶπας, θύγατερ, ἀλλὰ τῷ καλῶι / λύπη πρόσσεστιν. εἰ δὲ δεῖ τῷ Πηλέωι / χάριν γενέσθαι παιδὶ καὶ ψόγον φυγεῖν / ὑμᾶς, Ὀδυσσεῦ, τήνδε μὲν μὴ κτείνετε, / ἡμᾶς δ' ἄγοντες πρὸς πυρὰν Ἀχιλλέωι / κεντεῖτε, μὴ φείδεσθ'· ἐγὼ ἴτεκον Πάριον, / ὃς παῖδα Θέτιδος ὤλεσεν τόξοις βαλὼν*, "Figlia mia, c'è onore nelle parole che hai detto, ma in quest'onore c'è anche dolore. Se è necessario che il figlio di Peleo ottenga il favore che chiede, e se voi dovete evitare il biasimo, Odisseo, non ammazzate mia figlia, portate me sulla pira di Achille, trapassate il mio corpo, non mostrate pietà: sono io la madre di Paride, quello che ha ucciso il figlio di Teti colpendolo con le frecce" (trad. Battezzato 2010).

⁴¹ A. R. 3.630 ἢ δ' ἄφνω τὸν ξείνον, ἀφειδήσασα τοκήων, εἴλετο, "E lei sceglieva subito: lasciava i suoi genitori per lo straniero" (trad. Paduano⁹ 1998).

⁴² Sul tema della morte mimica e i suoi modelli vd. Panayotakis 1995, pp. 126-130. Essa ricorre, oltre che nelle sequenze prese in esame (80, 94 e 108) anche nella *Cena*, in modo particolare all'altezza del capitolo 78, quando Trimalchione inscena il proprio funerale.

⁴³ Ach. Tat. 3.21.

⁴⁴ Alludo al tentativo di suicidio di Aristomene in Apul. *Met.* 1.16.

come ha ben dimostrato N. Loraux⁴⁵, che le eroine tragiche, non più in grado di sopportare gli *erotika pathemata*, scelgono di percorrere.

All'altezza del capitolo 94, dopo essersi profferto a Gitone, Eumolpo insinua in lui il dubbio, naturalmente ingiustificato, che Encolpio possa amare un altro. Prima che Encolpio sia colto dall'ira (*et ego iracundus sum et tu libidinosus*), il *puer* abbandona la stanza e il vecchio lo segue a ruota, tirandosi dietro la porta e serrando l'altro, da solo, nella camera. Proprio come Aristomene nelle *Metamorfosi*, anche Encolpio decide di farla finita impiccandosi. Prima che ciò possa accadere, tuttavia, l'amato, furente all'idea che il compagno lo preceda nell'al-dilà, afferra un rasoio e si colpisce alla gola con fendenti mortali, stramazando a terra. Naturalmente lo stiletto non ha il filo perché è lo strumento che usano gli apprendisti del barbiere per esercitarsi in sicurezza.

L'autore nascosto, dall'alto dei mondi sereni, dipinge l'accaduto in questi termini⁴⁶:

Ideoque nec mercenarius ad raptum ferramentum expaverat nec Eumolpus interpellaverat mimicam mortem. Dum haec fabula inter amantes luditur, deversitor cum parte cenulae intervenit, contemplatusque foedissimam iacentium volutationem...

È per questa ragione che né il servitore era impallidito a vedersi strappare l'arnese né Eumolpo aveva tentato di interrompere quel suicidio da operetta. Nel corso della rappresentazione di questo dramma sentimentale, sopraggiunse l'albergatore, che recava una portata della cena, il quale, dopo aver bene rimirato lo squallidissimo viluppo di noi due sdraiati in terra...

Uno strumento simile, una *novacula infesta*⁴⁷, fa la comparsa al capitolo 108⁴⁸, allorquando il *puer*, scoperta la *masquerade* e caduto il travestimento, combattendo al fianco del protagonista se ne serve pronto ad evirarsi e a distruggere "ciò che fu causa di tante disgrazie", costringendo Lica e Trifena alla tregua⁴⁹.

Tunc fortissimus Giton ad virilia sua admovit novaculam infestam, minatus se abscisurum tot miseriarum causam, inhibuitque Tryphaena tam grande facinus

⁴⁵ Vd. Loraux 1987.

⁴⁶ *Sat.* 94.15, 95.1.

⁴⁷ Cf. Sen. *Phoen.* 405 *nudum inter enses pectus infestus tene*, "Tra le spade ostili metti il tuo petto nudo" (trad. G. Petrone² 2001).

⁴⁸ Encolpio, Eumolpo e Gitone si sono imbarcati sulla nave di Lica e Trifena, un tempo amanti (Lica di Encolpio, Trifena di Gitone), ora nemici. Non riuscendo a sbarcare, dopo aver passato in rassegna diverse possibilità, su incoraggiamento di Eumolpo si travestono da schiavi fuggitivi: si fanno marchiare la fronte e si radono i capelli, gesto esecrando che porterà al naufragio. Nottetempo a Lica e Trifena viene segnalata in sogno la presenza degli antichi amanti a bordo della nave.

⁴⁹ *Sat.* 108.10-11.

non dissimulata missione. Saepius ego cultrum tonsorium super iugulum meum posui, non magis me occisurus, quam Giton, quod minabatur, facturus. Audacius tamen ille tragoediam implebat, quia sciebat se illam habere novaculam, qua iam sibi cervicem praeciderat.

A questo punto Gitone, eroe intrepido, avvicinò ai suoi genitali il rasoio pronto a colpire, minacciando di recidere la causa di tante disgrazie, e Trifena si slanciò ad impedire un così grande sacrilegio, lanciando in tal modo un segnale chiaro di perdono. Più volte io appoggiai alla mia gola il coltello da barbiere, non più intenzionato ad uccidermi di quanto lo fosse Gitone a fare ciò che minacciava. Tuttavia lui interpretava il suo ruolo tragico con più verismo, poiché sapeva di avere tra le mani proprio quel rasoio con cui già si era tagliato la testa.

Non vi è dubbio che in ambo i casi si tratti di situazioni mimiche che parodiano da vicino l'epica; le stesse armi improprie – rasoi, orcioli di terracotta, candelabri di legno – possiedono il potere metamorfico di degradare la letteratura impegnata a farsa⁵⁰. Eppure, come si apprende dalla pericope testuale (*audacius tamen ille tragoediam implebat*) i termini 'mimo' e 'tragedia'⁵¹ non solo coesistono, ma risultano interscambiabili.

Encolpio, pronto a darsi la morte a causa della sparizione dell'amato, veste per un istante i panni dell'Elena euripidea⁵² e li lascia poi a Gitone che, nel passo seguente, ne riprende la prossemica, trasformando quella che originariamente è solo una disperata ipotesi – recidersi la gola con la spada⁵³ – in un finto atto suicida. Anche il passo in cui Encolpio e Gitone si rendono conto di essere prigionieri sulla nave dei nemici, assemblato da Petronio con una particolare cura per l'aspetto teatrale e stupefacente della presa di consapevolezza, genera in loro una tragica cognizione metaletteraria⁵⁴:

⁵⁰ Analogamente accade in Ovidio nella celebre sequenza della battaglia tra Lapiti e Centauri (*Met.* 12) come dimostrato da Baldo 1995, pp. 223-226.

⁵¹ Il termine *tragoedia* è usato per indicare la messinscena anche all'altezza di 140.6: *si non servasset integram simulationem, periclitabatur totam paene tragoediam evertere*, "Se non avesse continuato a sostenere la messinscena, rischiava di mandare all'aria l'intero melodramma".

⁵² Cf. Eur. *Hel.* 348-359 *σὲ γὰρ ἐκάλεσα, σὲ δὲ κατόμοσα / τὸν ὑδρόεντι δόνακι χλωρὸν / Εὐρώταν, θανόντος εἰ βᾶξις ἔτυμος ἀνδρὸς / ἴαδε μοι τί τάδ' ἀσύνετα†, φόνιον αἰώρημα / διὰ δέρας ὀρέξομαι, / ἢ ξιφοκτόνον διωγμὸν / αἰμορροῦτου σφαγᾶς / αὐτοσίδαρον ἔσω πελάσσω διὰ σαρκὸς ἄμιλλαν, / θῦμα τριζύγοις θεαῖσι / τῶι τε σήραγγας Ἴδας / ἐνίζοντι Πριαμί / δαι ποτ' ἄμφι βουστάθμοις*, "Te invoco, e su di te giuro, Eurota verde di umide canne, se è vera questa voce della morte di mio marito – perché queste parole insensate? – sospenderò in alto il mio collo per darti la morte, oppure colpirò la mia carne dentro con la spada, farò sgorgare il sangue dalla gola lottando con il ferro: sarò una vittima offerta alle tre dee e al figlio di Priamo che suonava la zampogna vicino ai suoi pascoli" (trad. Fusillo 2001³).

⁵³ L'atto di denudarsi la gola, compiuto da Gitone anche all'altezza di 80.4 e da Encolpio in 101.1 è una forma di mimesi stessa della morte.

⁵⁴ *Sat.* 101.1-2.

Intremui post hoc fulmen attonitus, iuguloque detecto "aliquando" inquam "Totum me, Fortuna, vicisti". Nam Giton quidem super pectus meum positus diu animam egit. Deinde ut effusus sudor utriusque spiritum revocavit, comprehendi Eumolpi genua et "Miserere" inquam "morientium et pro consortio studiorum commoda manum; mors venit, quae nisi per te non licet, potest esse pro munere".

Sbigottito da questa rivelazione fulminante, cominciai a tremare e, denudatami la gola, proclamo: «Una buona volta, Fortuna, sei riuscita ad annientarmi». Quanto a Gitone, accasciato sopra il mio petto, ansimò a lungo. Quando poi una gran sudata ebbe rinfrancato gli spiriti vitali di entrambi, io abbracciai le ginocchia di Eumolpo e lo scongiurai: «Abbi pietà di due moribondi, vale a dire, in nome della colleganza di studi, dacci il colpo di grazia. Si avvicina la morte che può valere come un conforto, se tu non lo rifiuti».

Da un lato i due, atterriti, sudano – il *sudor* è uno dei segni stereotipici del terrore: nelle *Troiane* senecane Andromaca⁵⁵, spaventata dai sepolcri, suda per la paura; suda anche Edipo tormentato dagli oracoli divini⁵⁶ – dall'altro Eumolpo, nel momento di massima *Spannung* – quando lo spettatore a teatro non riesce più a distogliere lo sguardo dalla scena – viene esortato ad utilizzare la *commoda manum* per infliggere ai sodali quella morte *per amicum* frequente negli *exitus virorum illustrium*, anche tragici: così Eracle, nell'Ercole sul Monte Eta⁵⁷, invoca la morte per mano del padre, così Giocasta nell'Edipo senecano⁵⁸ invita il figlio ad ucciderla⁵⁹.

L'impalcatura dell'intero episodio, dunque, si configura al pari di uno spettacolo costruito a regola d'arte: la sequenza dell'agnizione – quel momento, ricordo, in cui Encolpio e Gitone vengono smascherati – è introdotta dall'urlo delle ancelle che, come un coro tragico, invitano Trifena a fermare la crudelissima mano⁶⁰ e a liberare l'infelice efebo. L'anafora (*Giton est, Giton [...] Giton est*) riproduce l'enfasi concitata del parlato; la mano della donna è nuda – come nuda è quella di Eracle pronto a usare l'arco⁶¹– e rapida nell'infliggere pene,

⁵⁵ Cf. vv. 487,488 *sudor per artus frigidus totos cadit: / omen tremesco misera feralis loci*, "Ma che freddo sudore ho addosso, povera me, sto tremando, questo luogo di morte è di pessimo auspicio" (trad. Stok 2001²).

⁵⁶ Sen. *Oed.* 922-924 *gemitus et altum murmur, et gelidus volat / sudor per artus, spumat et voluit minas / ac mersus alte magnus exundat dolor*, "Groans come and low murmurs, icy sweat Glides over his flesh, curses roll and foam, Pain erupts from deep within and flows" (trad. Boyle 2011).

⁵⁷ Cf. vv. 1304-1306 *sive crudelis, pater, / sive es misericors, commoda nato manum / properante morte et occupa hanc laudem tibi*, "Che tu sia crudele o misericordioso, padre, presta la mano a tuo figlio mentre la morte si avvicina, e appropriati di questa lode" (trad. Rossi 2000).

⁵⁸ Cf. v. 1032 *Agendum, commoda matri manum*, "Come, lend mother a hand" (trad. Boyle 2011).

⁵⁹ Per un'analisi completa della scena vd. il commento di Vannini 2010, pp. 193-208.

⁶⁰ Cf. *Sat.* 105.7 *Giton est, Giton, inhibete crudelissimas manus; Giton est, domina, succurre*, "È Gitone, è Gitone, fermate le vostre crudelissime mani; è Gitone, padrona, aiuto!".

⁶¹ Cf. Sen. *Her. O.* 1400-1401 *veniat huc – aliquis mihi / intendat arcus: nuda sufficiet manus*, "Venga

come quella dei potenti a cui si rivolge il coro nella medesima tragedia⁶², l'*Ercole sul Monte Eta*.

Gitone, soggetto desiderante e, al tempo stesso, splendore di un oggetto desiderabile sopra ogni altro, con la sua estrema bellezza lascia disarmato ogni marinaio (*iam Giton mirabili forma exarmaverat nautas*), appropriandosi dei predicati di Elena e riproponendo quel *topos*, caro sia all'Andromaca di Euripide che all'Oreste, secondo il quale di fronte al fascino di un bel corpo non si può che capitolare⁶³. La *forma pulcherrima* è senza dubbio una delle caratteristiche più accentuate nella descrizione del *puer*, a tal punto che nemmeno il tremendo taglio dei capelli, cui è dedicato l'*elegidarion*⁶⁴ – il breve componimento in compianto della chioma – imbastito da Eumolpo (*Sat.* 109.9-10), nei fatti, sembra scalfire la passione rovente che Trifena nutre nei suoi confronti⁶⁵.

L'efebo, con l'astuta trovata che l'ha portato a inscenare per la seconda volta la sua *mimica mors*, è riuscito a sedare il tragico conflitto sulla nave, riproponendo ancora una volta il motivo scenico ormai abusato di Giocasta che si frappona tra i figli e quello delle Sabine che impediscono la guerra tra padri e mariti.

Nella morfologia di una sequenza così variegata per la stratificazione dei modelli e degli echi letterari, non mancano nemmeno le rievocazioni esplicite del testo tragico; ci troviamo, precisamente, all'altezza di 108.14:

*“Quis furor” exclamat “pacem convertit in arma?
Quid nostrae meruere manus? Non Troius heros
hac in classe vehit decepti pignus Atridae,
nec Medea furens fraterno sanguine pugnat.
Sed contemptus amor vires habet. Ei mihi, fata
hos inter fluctus quis raptis evocat armis?
Cui non est mors una satis? Ne vincite pontum
gurgitibusque feris alios imponite fluctus”.*

qui – qualcuno mi tenda l'arco: la mia mano nuda sarà sufficiente” (trad. Rossi 2000).

⁶² Cf. Sen. *Her. O.* 1560 *Parcite, o dites, inhibete dextras*, “Risparmiatelo, potenti, trattenete la destra” (trad. Rossi 2000).

⁶³ Cf. Eur. *Or.* 1286-1287 οὐκ εἰσακούουσ': ὃ τάλαιν' ἐγὼ κακῶν. / ἄρ' ἐς τὸ κάλλος ἐκκεκώφηται ξίφη, “Non sentono: o povera me, che sciagura! Forse le spade si sono smussate di fronte alla bellezza?” (trad. Medda 2001) e Eur. *Andr.* 627-631 ἐλῶν δὲ Τροίαν (εἶμι γὰρ κἀνταῦθά σοι) / οὐκ ἔκτανες γυναιῖα χειρίαν λαβῶν, / ἀλλ', ὡς ἐσείδες μαστόν, ἐκβαλῶν ξίφος / φίλημ' ἐδέξω, προδότην αἰκάλλων κύνα, / ἥσσων πεφυκῶς Κύπριδος, ὃ κάκιστε σύ, “Dopo la conquista di Troia – voglio parlarti anche di questo – non uccidesti tua moglie, quando l'hai avuta tra le mani, ma, come le hai visto il seno, hai gettato la spada e ti sei fatto baciare, scodinzolando davanti a quella cagna traditrice: ti sei sottomesso a Cipride, vile!” (trad. Barone 2000²).

⁶⁴ Per un commento puntuale al *carmen* (tre distici elegiaci seguiti da sette endecasillabi) rimando al commento di Aragosti 2014³, p. 400 n. 310. Concordo con Vannini nel ritenere la seconda parte dell'*elegidarion* riferita a Gitone per motivi che diverranno perspicui nel corso dell'intervento. Vd. Vannini 2010, p. 225.

⁶⁵ Ancora una volta pare attivarsi una reminiscenza tragica, quella di Deianira che, nell'*Hercules Oetaeus*, riflette sulla caducità della bellezza (vv. 380ss.).

«Qual furore» esclama «ha la pace convertito in guerra? Qual castigo le nostre mani hanno meritato? Su questa nave non c'è l'eroe troiano che trasporta il pegno amoroso dell'Atride ingannato, né Medea furente combatte versando il sangue fraterno. Qui, invece, è un amore vilipeso ad animare le forze. Ohimè, chi vuole tra questi flutti evocar la morte con le armi in pugno? A chi non basta una sola morte? Non siate più crudeli del mare e non aggiungete ai gorgi selvaggi nuovi flutti».

Gli otto versi pronunziati da Trifena precedono la stipula della tregua tra i proprietari dell'imbarcazione, il loro 'esercito' e gli sventurati passeggeri. Nel centone poetico⁶⁶, che è un fine amalgama letterario di materiali epico-tragici, salta immediatamente all'occhio il riferimento ad Elena, in fuga per Troia al fianco di Paride, e a Medea, la cui passione è tristemente conosciuta: da Seneca⁶⁷, naturalmente, ma anche da Ovidio⁶⁸, Apollonio Rodio⁶⁹ e dal postremo Valerio Flacco⁷⁰. La maga, in fuga dalla Colchide al fianco di Giasone, fece a pezzi il fratello Assirto e li disseminò per rallentare l'inseguimento del padre Eeta. Il cieco *furor*⁷¹ della figlia del Sole, così come la rovente passione di Elena che segue l'amato dimenticando ogni forma di amor patrio, sembrano richiamare da vicino, in base al principio del *similia similibus* – esso spinge Petronio a giustapporre situazioni analoghe per generare una frizione tra forme di letteratura di diverso impiego e statuto – la collera che possiede tutti coloro che entrano in contatto con Gitone e che, dimentichi di ogni contegno, non possono fare altro se non desiderare di possederlo. Su questo, in ogni caso, torneremo tra poco.

Il naufragio chiude la sequenza del viaggio e con essa la parentesi di Lica e Trifena. Il mare si increspa e, rapidamente, le nubi coprono la luce del giorno. D'improvviso cala il buio su ogni cosa⁷².

Dum haec taliaque iactamus, inhorruit mare nubesque undique adductae obruere tenebris diem. Discurrunt nautae ad officia trepidantes velaque tempestati subducunt. Sed nec certos fluctus ventus impulerat, nec quo destinaret cursum, gubernator sciebat. Siciliam modo ventus dabat, saepissime in oram Italici litoris aquilo possessor convertebat huc illuc obnoxiam ratem, et quod omnibus procellis periculosius erat, tam spissae repente tenebrae lucem suppresserant, ut ne proram quidem totam gubernator videret.

⁶⁶ Per un'analisi dettagliata del passo rimando a Vannini 2010, pp. 206-208.

⁶⁷ Cf. *Med.* 451-453.

⁶⁸ Cf. *Met.* 7.10ss.

⁶⁹ Cf. A. R. 4.410ss.

⁷⁰ Cf. V. Fl. 6.667ss.

⁷¹ Il *furor*, inteso come sentimento dilacerante e passione distruttiva, è l'emozione che più di ogni altra è propria di Medea. Così a partire da Ennio (fr. 133 Traglia): *Medea animo aegro amore saevo saucia*, "Medea, dal cuore consunto, fiaccata dall'amore crudele" (trad. nostra).

⁷² *Sat.* 114.1-3.

“Mentre stavamo discutendo di questi problemi e di altri simili, il mare cominciò ad incresparsi e le nubi, raccoltesi da ogni parte, coprirono di tenebre la luce del giorno. I marinai, allarmati, si precipitano ai propri posti e ammainano le vele per sottrarle al vento tempestoso. Ma né il vento spingeva le onde in una direzione precisa, né il pilota sapeva quale rotta seguire. Un momento il vento spingeva in direzione della Sicilia, il più delle volte l’Aquilone, signore delle coste italiane, faceva girare da una parte e dall’altra la nave completamente in sua balia e, evenienza più rischiosa di qualsiasi tempesta, tenebre così fitte avevano d’un tratto annullato la luce del giorno che il timoniere non riusciva a distinguere completamente nemmeno la prua.”

Ricordate da che punto eravamo partiti?

Dai modelli senecani, forse attinti all’*Hercules Furens*, all’*Agamennone* e al *Tieste*, di cui poteva essersi servito Petronio nel momento in cui aveva descritto la prima apparizione di Gitone, a lato della strada; il profilo trascolorato nella caligine.

In quel caso si trattava di intertesti che, rimandando genericamente alla dimensione del tragico, svuotati del loro significato precipuo, occorrevano all’autore per introdurre e cristallizzare un modulo letterario alto – quello del sentimento adulterino nutrito da una figura archetipica come Fedra – all’interno di una vicissitudine sordida e del tutto convenzionale, con conseguente deflazione ironica. In questo caso, Petronio ripropone la convenzione letteraria tragica secondo cui la tempesta nasce dal confliggere dei venti⁷³, dalle nubi che coprono di tenebre la luce del giorno, e sembra farlo recuperando, tra i molti materiali, l’ipotesto dell’*Agamennone*⁷⁴, evocato, questa volta, nel suo significato contestuale.

⁷³ Il repertorio *de tempestate*, complice la canonizzazione virgiliana, in epoca imperiale è divenuto ormai tradizionale, vd. Vannini 2010, pp. 275-276. Sulla complessa modalità del *reficere* petroniano e sulla tessitura letteraria della sequenza presa in esame, vd. Labate 1988, pp. 83-89.

⁷⁴ Ai già citati passi senecani, Ag. 472-474 *nec una nox est: densa tenebras obruit / caligo et omni luce subducta fretum / caelumque miscet*, “E questa notte non è la sola; una densa caligine copre le tenebre e, tolta ogni luce, mescola mare e cielo” (trad. Paduano 1995); Sen. *Thy.* 992-995 *quid hoc? magis magisque concussi labant / convexa caeli; spissior densis coit / caligo tenebris noxque se in noctem abdidit: / fugit omne sidus*, “Che accade? Trema la volta del cielo, trema e crolla di schianto; più densa delle tenebre dense si rapprende una caligine oscura e la notte nella notte più fonda scompare: fugge ogni stella” (trad. Sevieri 2000), si vanno ad aggiungere: Sen. *Phaed.* 955-958 *nunc atra ventis nubila impellentibus / subtex noctem, sidera et caelum eripe, / effunde pontum, vulgus aequorum cie / fluctusque ab ipso tumidus Oceano voca*, “Adesso chiama i venti e innalza una nera cortina di nubi, toglie agli sguardi la volta celeste, scatena il mare, fa’ emergere le creature degli abissi, fa’ ribollire i flutti su dal fondo dell’Oceano” (trad. Traina 1989); e Aesch. *PV* 1080-1088 *καὶ μὴν ἔργωι κούκέτι μύθωι / χθῶν σεσάλευται, / βρυχία δ’ ἠχῶ παραμυκᾶται / βροντῆς, ἔλικες δ’ ἐκλάμπουσι / στεροπῆς ζάπυροι, στρόμβοι δὲ κόνιν / εἰλίσσουσι, σκιρτᾶι δ’ ἀνέμων / πνεύματα πάντων εἰς ἄλληλα / στάσιν ἀντίπουν ἀποδεικνύμενα, / ζυντετάρακται δ’ αἰθῆρ πόντωι*, “Non è più parola. La terra trema. È l’urlo cupo, sordo del tuono, il bagliore del lampo, il vortice del fuoco turbina polvere, i venti si lanciano violenti, in lotta aperta, cielo mare sconvolti” (trad. Mandruzzato 2009).

Nello *spectaculum* della vita⁷⁵, insomma, vi è certamente spazio per il genere tragico; il fatto che tragedia e mimo siano intercambiabili⁷⁶ non significa che essa non abbia dei confini netti, geometrici, individuabili e che agisca, in modo particolare, nei momenti in cui Gitone calca la scena.

L'ira del Γείτων.

Al di là di tutte le spiegazioni che sono state attribuite al nome del *puer*⁷⁷, è indubbio che esso sottenda, come l'aggettivo omografo, una vicinanza affettiva, relazionale, sessuale tra l'efebo ed Encolpio⁷⁸, il protagonista del *Satyricon*, di cui è *eromenos*. Gitone, in poche parole, sta affrontando il complesso momento della vita in cui, nel mondo greco, il fanciullo simbolicamente muore e rinasce adulto⁷⁹, pronto ad appropriarsi dei ruoli che la società gli prospetta: deve essere marito per la donna ed *erastes* per il giovane. Affinché ciò accada è necessario che rinunci agli amori passivi e che, come nuovo *erastes*, si impegni per aiutare la seguente generazione di maschi in quel medesimo percorso di formazione. L'età per essere amati, salvo eccezioni, oscilla tra i dodici anni – il momento in cui si può finalmente “godere il fiore”⁸⁰ – e i sedici⁸¹, anno in cui spunta sul viso la prima lanuggine⁸².

Lo rivela il *praeco* all'altezza del capitolo 97.2, Gitone ha proprio quest'età:

Puer in balneo paulo ante aberravit, annorum circa XVI, crispus, mollis, formosus, nomine Giton.

Alle terme, poco fa, si è perduto un ragazzo dell'età di sedici anni circa, riccioluto, efebico, di bell'aspetto, che ha nome Gitone.

⁷⁵ Sul *topos* della vita come teatro cf. anche Ar. *Th.* 149-150. Esso ricorre spesso nel *Satyricon* e il termine *scaena* agevola questa connessione: cf. *Sat.* 5.1, 33.5, 80.9, 117.2, 117.10, 126.6.

⁷⁶ Vd. Schmeling 2011, p. 336.

⁷⁷ Sull'origine del nome vd. Borghini 2008, pp. 217-227.

⁷⁸ Di questo parere anche Aragosti 2014³, p. 133 n. 16.

⁷⁹ Sul complesso momento di transizione tra giovinezza ed età adulta, sul “periodo di margine” e sul simbolismo di morte, rimando, solo a titolo d'esempio, a Cantarella 2019³, pp. 20-21. L'autrice, a sua volta, segnala (n. 8) i lavori di H. Jeanmaire, L. Gernet, A. Brelich, P. Vidal-Naquet, A. Van Gennep, J. Bremmer, H. Patzer, B. Lincoln e B. Sergent.

⁸⁰ Cf. *Anth. Pal.* 12.4.

⁸¹ Cantarella 2019³, pp. 61-62.

⁸² Cf. *Pl. Smp.* 181c-d.

Con accenti diversi, il momento di transizione tra giovinezza e adultità è messo a fuoco nel *Satyricon* anche nella sequenza del taglio dei capelli⁸³, azione rituale che suggerisce la perdita della *venustas* tipica del fanciullo⁸⁴.

Trasferite in un *enviroment* culturale diverso, quello romano – contesto in cui la pederastia si spoglia del suo valore educativo e sacrale⁸⁵ –, le regole che presiedono al rapporto coi *pueri* si svuotano dei loro significati e delle loro implicazioni profonde, trasformandosi in un galateo manierato e frivolo. Si passa così, nella storia dell'evoluzione del pensiero quirite, da una fase in cui il 'supremo vizio' dei greci fiacca la *virilitas* di un popolo chiamato a comandare nel rispetto della *sacrosanctitas* del *mos maiorum*, ad una fase in cui gli amori omosessuali sono a tal punto all'ordine del giorno che occorre una legge – la nota *lex Scatinia* di età repubblicana – per disciplinare la condotta sessuale del popolo⁸⁶.

Utile a lumeggiare questi aspetti dell'affettività è, come spesso accade, la letteratura: la poesia⁸⁷, naturalmente, ma anche il romanzo che, essendo quel genere popolare e di consumo 'il cui contenuto è ovunque e la forma in nessun luogo' si presta bene, in virtù del materiale che gli autori attingono qua e là da fonti popolari, a farsi strumento di scavo antropologico.

Gitone è femminile⁸⁸: ricciuto, bello⁸⁹, con una voce argentina⁹⁰ e sempre passivo nei rapporti amorosi. Fa eccezione il momento in cui si attira le attenzioni di Trifena⁹¹, sebbene, di fatto, ciò avvenga – lo ricordo – dopo il taglio dei capelli, in seguito alla simbolica trasformazione in adulto. Transizione di cui

⁸³ Cf. *Sat.* 109.10.

⁸⁴ Così ipotizza anche Vannini 2010, p. 225 sulla scorta di testi analoghi, ad es. Mart. 1.31.

⁸⁵ È nota e studiata l'affinità che intercorre tra riti di passaggio e iniziazioni misteriche. Vd. Cantarella 2019³, p. 20 n. 7.

⁸⁶ In questa sede è naturalmente impossibile ricostruire una storia del pensiero sessuale romano che, con tutti i suoi *Auf und Ab*, risulta estremamente variegata e complessa. Sull'argomento vd. Cantarella 2019³, pp. 129-281.

⁸⁷ L'aspetto "finzionale" della poesia augustea è stato a più riprese discusso. Sulla stretta correlazione tra vita e poesia, vd. a titolo d'esempio Whitaker 1983. I testi poetici abbondano di amori paidici e confermano come nella capitale essi siano ormai vissuti alla greca: così i frammenti di Lutazio Catulo e Valerio Edituo, Catullo con il suo Giuvenzio (cf. *carm.* 99), Tibullo (cf. 1.4, il celebre dialogo tra Priapo e il poeta) e Propertio (cf. *eleg.* 1.20).

⁸⁸ Come suggerisce maliziosamente Quartilla (cf. *Sat.* 24.7 "*haec*" inquit "*belle cras in promulside libidinis nostrae militabit; hodie enim post asellum diaria non sumo*"), "Disse: «Questa robina farà il suo servizio a dovere domani, quando prenderò l'antipasto alla tavola del mio piacere; per oggi, infatti, dopo un bel 'pesce', non mi va uno stuzzichino»"), è poco dotato. Se nel mondo greco una simile caratteristica rientra nel canone della bellezza maschile (vd. Cantarella 2019³, pp.70-71), nell'universo del *Satyricon*, che bersaglia i gusti di una Roma in cui l'omosessualità passiva è vizio diffuso, una grande *mentula* è indice – almeno all'apparenza – di virile possanza e desiderabilità. Cf. n. 31.

⁸⁹ Cf. i riferimenti in *Sat.* 97 e 110.

⁹⁰ Possiede, insomma, tutti gli attributi topici del *pais*: cf. *Anth. Pal.*, epigrammi del libro 12.

⁹¹ Costituisce motivo di eccezione nel senso che diviene oggetto del desiderio femminile, pur restando, nei fatti, soggetto passivo dell'amore.

Encolpio pare avere una qualche forma di drammatica consapevolezza, tant'è che non risparmia agli amanti i suoi biechi sguardi di fuoco. In essi tra l'altro sembrano attecchire, ancora una volta, le cellule⁹² del teatro senecano⁹³:

Ceterum Tryphaena in gremio Gitonis posita modo implebat osculis pectus, interdum concinnabat spoliatum crinibus vultum. Ego maestus et impatiens foederis novi non cibum, non potionem capiebam, sed obliquis trucibusque oculis utrumque spectabam. Omnia me oscula vulnerabant, omnes blanditiae, quascunque mulier libidinosa fingeat. Nec tamen adhuc sciebam, utrum magis puero irascerer, quod amicam mihi auferret, an amicae, quod puerum corrumperet: utraque inimicissima oculis meis et captivitate praeterita tristiora.

Frattanto Trifena, sdraiata in grembo a Gitone, un momento riempiva di baci il suo petto, di tanto in tanto gli acconciava la testa priva di capelli. Io, di cattivo umore e insofferente di quella nuova intesa, non prendevo cibo né bevanda ma, con occhi biechi e torvi, guardavo entrambi fissamente. Mi ferivano tutti i baci, tutte le carezze, quante gliene faceva quella femmina infoiata. Né tuttavia avevo ancora concluso se essere più arrabbiato col ragazzo, perché mi portava via la mia amante, o con l'amante che mi seduceva il ragazzo: entrambe le valutazioni peraltro rendevano lo spettacolo sgradevolissimo ai miei occhi e più atroce della passata prigione.

La regola principe della morale sessuale greca e romana prevede che i fanciulli possano essere al centro del desiderio altrui fino a quando non raggiungano la maturità: essa coincide, l'abbiamo detto, con lo spuntare della barba a sedici anni. Eppure, Gitone fallisce nel suo *iter* di crescita. Non diventa *erastes* che corteggia e seduce, ma resta oggetto del desiderio altrui: vuole essere soddisfatto nelle brame, assecondato, vezzeggiato e corteggiato. Viola addirittura il galateo dell'*eromenos*⁹⁴: anziché cedere al termine di un corteggiamento insistente e serio, avido e discinto si concede facilmente a tutti gli amori volgari che gli vengono offerti. Spia emblematica di questa transizione mancata è il passo in cui, piuttosto che accettare le mutate condizioni fisiche, lascia che l'ancella di Trifena lo acconci, ricomponendo simbolicamente i suoi tratti paidici: indossa una parrucca femminile sul capo e delle sopracciglia finte⁹⁵.

⁹² Cf. Sen. *Thy.* 705-706 *iamque dimissa mora / adsistit aris, toruum et obliquum intuens*, "E già, rotto ogni indugio, sta presso l'altare, lo sguardo torvo e spietato" (trad. Sevieri 2000); Sen. *Oed.* 921 *vultus furore toruus atque oculi truces*, "fury scours his grim face, his eyes are wild" (trad. Boyle 2011) e 962-964 *at contra truces / oculi steterunt et suam intenti manum / ultro insecuntur*, "his eyes throb wildly and track their own hands" (trad. Boyle 2011).

⁹³ *Sat.* 113.5-7.

⁹⁴ Vd. Cantarella³ 2019, p. 38.

⁹⁵ *Sat.* 110.1.2. Non è un caso che i *katapygones*, gli omosessuali passivi, fossero depilati, avessero i capelli lunghi e ricci: cf. Ar. *Th.* 189-192, 215-218.

Plura volebat proferre, credo, et ineptiora praeteritis, cum ancilla Tryphaenae Gitona in partem navis inferiorem ducit corymbioque dominae pueri adornat caput. Immo supercilia etiam profert de pyxide sciteque iacturae lineamenta secuta totam illi formam suam reddidit.

Voleva, credo, rincarare la dose e tirare fuori corbellerie ancora più grosse delle precedenti, quando un'ancella di Trifena condusse Gitone sotto coperta e adornò la testa del ragazzo con una parrucca della padrona. Come se non bastasse, tirò fuori anche da uno scatolino delle sopracciglia fine e, riprendendo con mano esperta la linea delle sopracciglia vere, distrutte dalla rasatura, gli restituì i suoi bei tratti per intero.

Come l'efebo di Pergamo – del quale Petronio sottolinea l'insaziabile appetito sessuale – continua, senza alcuna *pruderie*, a godere passivamente del corpo di Encolpio e reagisce con ironia peccata quando qualcosa va storto⁹⁶:

Itaque hoc nomine tibi gratias ago, quod me Socratica fide diligis. Non tam intactus Alcibiades in praeceptoris sui lecto iacuit.

Pertanto a questo titolo io ti ringrazio, visto che tu mi ami con l'ineccepibilità di un Socrate. Alcibiade non giacque intatto quanto me nel letto del suo protettore.

Prima di procedere nel ragionamento, ricapitoliamo brevemente le sequenze analizzate⁹⁷:

Sat. 9	Gitone rivela ad Encolpio che Ascilto gli ha mosso violenza.	Gitone piange. Encolpio e Ascilto litigano.
Sat. 58	Gitone ride di Ermerote che discute con Ascilto.	La risata fa impazzire Ermerote che, furibondo, inizia ad insultare il <i>puer</i> .
Sat. 80	Lotta fratricida tra Encolpio e Ascilto per la supremazia sul piccolo.	Gitone piange e dice di volersi ammazzare; sceglie Ascilto.

⁹⁶ Sat. 128.7.

⁹⁷ Ho integrato lo *specimen* con alcuni passi significativi che non ho potuto prendere in considerazione nel corso della mia relazione.

Sat. 91	Gitone ed Encolpio si ricongiungono. Gitone piange e implora perdono.	L'ira scompare. Nonostante il dolore, sul volto di Encolpio non resta cicatrice emozionale.
Sat. 92	Eumolpo racconta di Ascilto che, furibondo, cerca l'efebo alle terme.	Gitone l'ha allegramente abbandonato.
Sat. 94	Eumolpo corteggia il <i>puer</i> . Encolpio impazzisce di rabbia.	Gitone taglia la corda. Quando rientra vede che Encolpio sta per impiccarsi e si finge collerico. In realtà inscena un suicidio da operetta.
Sat. 105	Encolpio e Gitone vengono smascherati da Lica e Trifena, furienti.	È Gitone ad urlare, a farsi riconoscere e a scatenare la collera nei passeggeri.
Sat. 108-109	La lite si placa.	Gitone minaccia di evirarsi
Sat. 113	Gitone lascia che Trifena lo vezzeggi.	Encolpio impazzisce di gelosia.

Si nota, a partire dallo *specimen* riassuntivo, come il *furor* non colpisca mai direttamente la figura del *puer*⁹⁸, che si limita o ad un godimento divertito delle circostanze in cui esso si viene a creare, accompagnato da un totale disinteresse per le emozioni altrui (è questo il caso di *Sat.* 58, 92, 94.4), o ad una reazione di lacrimevole ed esagerato patetismo: enfatico, artefatto, vuoto (così in *Sat.* 80, 105, 108). Ad essa si associa, è il caso del capitolo 91, una manifestazione frequente di finto pentimento, che assume le tonalità di un piagnisteo da operetta. Si tratta del dolore fittizio – certamente perspicuo agli occhi dell'autore nascosto, meno a quelli di Encolpio – ostentato dall'attore navigato che sa bene in che modo calcare la scena. L'ira, intesa come filigrana costitutiva della *silhouette* gitoniana, ha una sua notevole rilevanza: è un sentimento vissuto *in absentia*,

⁹⁸ Fatta eccezione di 94.9-15. Si tratta, comunque, di un momento di esasperazione drammatica che sfocerà nell'artificiosissima trovata del finto suicidio.

estroflesso sull'altro che, soggiogato dal fascino ambiguo del personaggio e irritato dalle sue parole, è pronto a fare letteralmente qualsiasi cosa per lui.

Analizzare la soggettività di Gitone sulla scorta dei criteri moderni impiegati dalla psicologia della personalità, pur con tutte le cautele del caso, a questo punto costituisce per me una tentazione irrinunciabile. Mi auguro possa rivelarsi una parentesi di qualche utilità nel momento in cui si provano a enucleare i tratti fondativi del suo carattere, l'insieme di quei lineamenti psicologici posti in essere da Petronio mentre va ad intessere la dimensione psichica del suo protagonista. Lo scopo è quello di rilevare delle corrispondenze tra le modalità con cui si instaura una forma comportamentale 'morbosa' ed il fine per cui è stato composto il testo⁹⁹.

Il DSM-V¹⁰⁰ (pp. 667ss.), alla voce 'disturbo istrionico di personalità' presenta una lunga sequela di criteri diagnostici:

- a) È a disagio in situazioni in cui non è al centro dell'attenzione.
- b) Le interazioni con gli altri sono caratterizzate da inappropriate tendenze seduttive o da comportamento provocatorio.
- c) Le emozioni sono superficiali e cambiano in fretta.
- d) Si serve del proprio aspetto fisico per attirare l'attenzione.
- e) Ha un modo di parlare impressionistico e non si sofferma sui dettagli.
- f) È portato a drammatizzare ogni cosa che lo riguarda, è teatrale ed esprime le emozioni in modo assai esagerato.
- g) È facilmente suggestionabile.
- h) Considera le relazioni più intime di quanto non siano.

Di fronte a tale quadro clinico mi pare che ogni ulteriore tentativo di ragionare sulle spinte profonde che animano le azioni del *puer* sia superfluo. Non ho tempo per far corrispondere ad ogni punto dell'elenco un passo del romanzo, ma penso, anche solo sulla scorta del percorso di letture proposte oggi, che l'accostamento possa risultare legittimo¹⁰¹.

⁹⁹ Approcci simili nelle intenzioni sono quello di Deveraux 1970, pp. 17-31, che, pur con i limiti che gli sono stati imputati, analizza le manifestazioni d'ansia nella lirica di Saffo riconducendole agli amori omosessuali e quello di Manieri 1972, pp. 46-64. Utili considerazioni psicoanalitiche sul *Satyricon* in Gill 1973, pp. 172-185, e in Sullivan 1961, pp. 353-369. Sull'omosessualità nell'opera di Petronio si veda anche Cervellera 1982, pp. 221-233.

¹⁰⁰ La sigla indica il Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi Mentali, edito a partire dal 1952 e in continuo stato di aggiornamento. Per ulteriori informazioni sul Disturbo Istrionico di Personalità (HDP) vd. anche Pfohl 2006, pp. 90-94.

¹⁰¹ Nel momento in cui procedo alla stesura del contributo mi è possibile, invece, fornire una rassegna esemplificativa di episodi in cui si manifestano gli atteggiamenti di cui sopra. **a)** cf. *Sat.* 80: Gitone diviene il giudice della contesa amorosa, con la sua reazione ha il potere di far impazzire Encolpio. **b)** Cf. *Sat.* 58.1: la risata scomposta del fanciullo richiama l'attenzione di Ermerote; *Sat.* 108.10: l'efebò scopre le pudenda, consapevole del fatto che esse, oggetto di desiderio, costituiscono la causa delle disgrazie di molti. **c)** Si prenda in considerazione quanto

Oltre la *mollitia*, la frivolezza, la vacuità dei sentimenti, al di là del sorriso di miele e degli abbracci singhiozzanti, quella petroniana, in definitiva, si configura agli occhi del lettore moderno come *mise en page* del profilo psicologico di un malato.

Fedra, Giocasta, Elena, Medea e le altre grandi eroine vivono nel repertorio tragico di Gitone che, catturando la nobiltà delle loro storie, delle loro passioni e della loro prossemica, calza, metaforicamente, i loro coturni. Petronio si serve dei continui riferimenti, delle costanti allusioni alla tragedia greca e alla tragedia romana di veste greca – modello nobile, alto, illustre – nel momento in cui viene ad assemblare la tessitura letteraria del suo efebo al fine di enfatizzare, agli occhi del lettore, la malfatta cucitura tra le parti. Da un lato risuona la voce delle eroine ormai *relictæ*, carica di quella passione irata e di quel dolore che fanno deflagrare, sulla scena tragica, “il conflitto tra istanze opposte, tra inconciliabili orizzonti di valore”¹⁰², dall’altro la risata argentina, frivola e leziosa dell’attore-istrione che mima in modo impressionistico ma che non sa cogliere e trattenere l’essenza della parte. È in questa *aemulatio* epico-tragica fallita che si intravede la denuncia nei confronti delle storture di un mondo vuoto e dai costumi marcescenti in cui è ormai del tutto assente la nobiltà dei grandi ideali, uno su tutti quello paidico.

La tragedia, lo strumento principe di questa denuncia, svolge così una funzione di *cultural mediation* nella critica ai costumi che non può passare unicamente attraverso la levità mimica. Nel mondo greco essa riconduceva ad un livello individuale le scissioni della *polis*, e il *tropos* – la dimensione interiore del personaggio – diventava lo specchio delle lacerazioni e dei conflitti sociali. Petronio, nel suo romanzo, svuota il tragico di tutte le sue profonde implicazioni: Gitone non è più eroina del mito ma ragazzino vizioso, dai *mores pallentes*, che si serve della *self-dramatization* per costruire il rapporto con l’altro. È il prodotto di un’età di crisi: culturale, morale, affettiva.

Al *puer* che non vuole crescere, che insegue la sua *peregrina libido*, così come all’uomo che si piega inerte evitando di infuriare e ruggire contro il malcostume, non resta che un’unica strategia di *coping*: il pianto.

scritto in relazione al capitolo 80. **d**) Cf. sempre *Sat.* 108.10, ma anche 94.1, sequenza in cui Eumolpo celebra la bellezza del suo giovane corpo e 92.3, in cui lo paragona a Ganimede. **e**) Si vedano quei passi – e.g. 114.11 e 133.2 in cui il fanciullo accompagna giuramenti solenni con una gestualità esasperatamente marcata e omette di raccontare come sono andate veramente le cose, alludendo e lasciando intendere (è il caso di 133.2). Il punto **f**) non necessita di ulteriori riepiloghi. **g**) Cf. sia i passi analizzati in cui l’efebo si immedesima nel suo ruolo di eroina tragica suicida, sia 114.10-11 in cui, convinto di morire nel naufragio, descrive lacrimosamente la propria sepoltura a fianco dell’amato. Per il punto **h**), infine, si prenda in esame la sequenza della nave nel suo complesso (soprattutto all’altezza di 113.1-7): Gitone si fa vezzeggiare da Trifena a cui si è appena ricongiunto con un ardimento non diverso da quello che riserva ad Encolpio.

¹⁰² Vd. Susanetti 2015⁹, p. 107. Sul fondamentale rapporto teatro greco-vita politica cf. pp. 107-130.

Bibliografia.

- Aragosti 2014³ = A. Aragosti, *Petronio Arbitro. Satyricon*, Milano 2014.
- Baldo 1995 = G. Baldo, *Dall'Eneide alle Metamorfosi: il codice epico di Ovidio*, Padova 1995.
- Baldwin 1981 = B. Baldwin, "Seneca and Petronius", *Acta classica* 24, 1981, pp. 133-140.
- Barone² 2000 = C. Barone, *Euripide. Andromaca*, Milano 2000.
- Battezzato 2010 = L. Battezzato, *Euripide. Ecuba*, Milano 2010.
- Borghini 2008 = A. Borghini, "Gitone, il nome", *il Nome nel testo* 10, 2008, pp. 217-227.
- Boyle 2011 = A. J. Boyle, *Seneca. Oedipus*, New York 2011.
- Cantarella 2019³ = E. Cantarella, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milano 2019.
- Cervellera 1982 = M. A. Cervellera, "Omossessualità e ideologia schiavistica in Petronio", *Index* 11, 1982, pp. 221-233.
- Cicu 1993 = L. Cicu, "Componere mimum (Petr. sat. 117,4)", *Sandalion* 15, 1993, pp. 103-141.
- Conte 1997 = G. B. Conte, *L'autore nascosto*, Bologna 1997.
- Del Corno 1988 = D. Del Corno, *Letteratura Greca*, Milano 1988.
- Deveraux 1970 = G. Deveraux, "The Nature of Sappho's Seizure in Fr. 31 LP as Evidence of Her Inversion", *The Classical Quarterly* 20.1, 1970, pp. 17-31.
- DSM-V = American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th ed.), Washington, London, 2013.
- Fusillo 2001³ = M. Fusillo, *Euripide. Elena*, Milano 2001.
- Graverini 2014³ = L. Graverini, W. Keulen, A. Barchiesi, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma 2014.
- Gill 1973 = C. Gill, "The Sexual Episodes in the Satyricon", *Classical philology* 68.3, 1973, pp. 172-185.
- Knoche 1969 = U. Knoche, *La satira romana*, trad. it. di G. Torti e A. Alcozer, Brescia 1969.
- Labate 1995 = M. Labate, "Petronio, *Satyricon* 80-81", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 35, 1995, pp. 165-175.
- Labate 1988 = M. Labate, "Il cadavere di Lica. Modelli letterari e istanza narrativa nel *Satyricon* di Petronio", *Taccuini (CIDI Triveneto, Padova)* 8, 1988, pp. 83-89.
- La Penna 1994 = A. La Penna, "Me me, adsum qui feci, in me convertite ferrum...! Per la storia di una scena tipica dell'epos e della tragedia", *Maia* 46, 1994, pp. 123-134.
- Loraux 1987 = N. Loraux, *Tragic ways of killing a woman*, Cambridge 1987.

- Mandruzzato 2009³ = E. Mandruzzato, *Eschilo. Prometeo incatenato. Con i frammenti della trilogia*, Milano 2009.
- Manieri 1972 = F. Manieri, "Saffo: appunti di metodologia generale per un approccio psichiatrico", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 14, 1972, pp. 46-64.
- Mazzilli 2006 = E. Mazzilli, "Vera redivit facies, assimilata perit (Sat. 80,9 v. 8): intertestualità e critica del testo", *Aufidus* 59, 2006, pp. 29-53.
- Medda 2001 = E. Medda, *Euripide. Oreste*, Milano 2001.
- Panayotakis 1995 = C. Panayotakis, *Theatrum arbitri. Theatrical Elements in the Satyrica of Petronius*, Leiden, New York, Köln 1995.
- Paduano 1998⁹ = G. Paduano, M. Fusillo, *Apollonio Rodio. Le argonautiche*, Milano 1998.
- Paduano 1995 = G. Paduano, A. Perutelli, *Lucio Anneo Seneca. Agamennone*, Milano 1995.
- Pecere 1996 = O. Pecere, A. Stramaglia (a cura di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino. Atti del Convegno internazionale, Cassino, 14-17 settembre 1994*, Cassino 1996.
- Petrone² 2001 = G. Petrone, *Seneca. Le Fenicie*, Milano 2001.
- Pfohl 2006 = B. Pfohl, "Histrionic Personality disorder", in *WPA/ISSPD Educational Program on Personality Disorders*, 2006, pp. 90-94.
- Ragno 2009 = T. Ragno, *Il teatro nel racconto. Studi sulla fabula scenica della matrona di Efeso*, Bari 2009.
- Rimell 2002 = V. Rimell, *Petronius and the anatomy of fiction*, Cambridge 2002.
- Rossi 2000 = E. Rossi, *Seneca. Ercole sul monte Eta*, Milano 2000.
- Rossi 1999 = E. Rossi, *Seneca. La follia di Ercole*, Milano 1999.
- Schmeling 2011 = G. Schmeling, *Satyrica of Petronius*, Oxford 2011.
- Setaioli 2001 = A. Setaioli, "La poesia in Petronio. Sat. 80.9", *Prometheus* 27, 2001, pp. 57-72.
- Sevieri 2000 = R. Sevieri, *Lucio Anneo Seneca. Tieste*, Milano 2000.
- Slater 1990 = N. W. Slater, *Reading Petronius*, Baltimora, London 1990.
- Stok² 2001 = F. Stok, *Seneca. Le Troiane*, Milano 2001.
- Sullivan 1961 = J. P. Sullivan, "The "Satiricon" of Petronius. Some Psycho-Analytical Considerations", *American Imago* 18.4, 1961, pp. 353-369.
- Susanetti 2015⁹ = D. Susanetti, *Il teatro dei greci: feste e spettacoli, eroi e buffoni*, Roma 2015.
- Susanetti 2005 = D. Susanetti, *Euripide. Ippolito*, Milano 2005.
- Traina 1989 = A. Traina, G. G. Biondi, *Lucio Anneo Seneca. Medea. Fedra*. Milano 1989.
- Vannini 2010 = G. Vannini, *Petronii Arbitri Satyricon 100-115: edizione critica e commento*, Berlin, New York 2010.
- Whitaker 1983 = R. Whitaker, *Myth and Personal Experience in Roman Love-Elegy*, Göttingen 1983.

IV.
Teatro moderno
e contemporaneo

L'ira del Cesare di Plutarco in Shakespeare e Alfieri

Pierfrancesco Musacchio

Università degli Studi di Trento

ABSTRACT: In chapter 61 of the *Life of Caesar*, Plutarch tells that during the Lupercals of 44 BC Antonio attempted to crown Caesar. He refused the crown three times. Each refusal followed thunderous applause from the audience, which irritated Cesar. This confirmed to the senators his tyrannical aspirations and sparked the conspiracy. This narrative will be taken by Shakespeare and Alfieri. In *The tragedy of Julius Caesar* I, II, 160-241 and in *Bruto minore* I, I, 241-254, all the elements of Plutarch's tale are present on stage: the celebration of the Lupercals, the small crown and, above all, the irritation that Cesar tries to hide. The bland verb *παροξύνω* ("to irritate"), used by Plutarch, becomes "angry" and "rabbia" in the tragedians, clearly manifesting the desire for tyranny. Through a syncretic comparison of three works by Plutarch (the *Lives* of Caesar, Antony and Brutus) and the two tragedies mentioned we will try to catch the influence of the reception of Plutarch's opera in Shakespearean and Alfieri's theater and to reflect, from a political perspective, on the representation of the anger in theater, in a case where a famous mighty is angry at the shame that he believes has been moved to himself.

Ἦν μὲν γὰρ ἡ τῶν Λουπερκαλίων ἑορτή [...] ταῦτα Καῖσαρ ἐθεᾶτο καθήμενος ἐπὶ τῶν ἐμβόλων ἐπὶ δίφρου χρυσοῦ, θριαμβικῶ κόσμῳ κεκοσμημένος. Ἀντώνιος δὲ τῶν θεόντων τὸν ἱερὸν δρόμον εἰς ἦν· καὶ γὰρ ὑπάτευεν. ὡς οὖν εἰς τὴν ἀγορὰν ἐνέβαλε καὶ τὸ πλῆθος αὐτῷ διέστη, φέρων διάδημα στεφάνῳ δάφνης περιπεπλεγμένον ὥρεξε τῷ Καίσαρι· καὶ γίνεται κρότος οὐ λαμπρός, ἀλλ' ὀλίγος ἐκ παρασκευῆς. ἀπωσαμένου δὲ τοῦ Καίσαρος ἅπας ὁ δῆμος ἀνεκρότησεν· αὐθις δὲ προσφέροντος ὀλίγοι, καὶ μὴ δεξαμένου πάλιν ἅπαντες. οὕτω δὲ τῆς πείρας ἐξελεγχομένης Καῖσαρ μὲν ἀνίσταται, τὸν στέφανον εἰς τὸ Καπιτώλιον ἀπενεχθῆναι κελεύσας, ὤφθησαν δὲ ἀνδριάντες αὐτοῦ διαδήμασιν ἀναδεδεμένοι βασιλικοῖς. καὶ τῶν δημάρχων δύο, Φλαουῖος καὶ Μάρυλλος, ἐπελθόντες ἀπέσπασαν, καὶ τοὺς ἀσπασαμένους βασιλέα τὸν Καίσαρα πρῶτους ἐξευρόντες ἀπῆγον εἰς τὸ δεσποτήριον. ὁ δὲ δῆμος εἴπετο

κροτῶν, καὶ Βρούτους ἀπεκάλει τοὺς ἄνδρας, ὅτι Βροῦτος ἦν ὁ καταλύσας τὴν τῶν βασιλέων διαδοχὴν καὶ τὸ κράτος εἰς βουλὴν καὶ δῆμον ἐκ μοναρχίας καταστήσας. ἐπὶ τούτῳ Καῖσαρ παροξυνθεὶς τὴν μὲν ἀρχὴν ἀφείλετο τῶν περὶ τὸν Μάρυλλον, ἐν δὲ τῷ κατηγορεῖν αὐτῶν ἅμα καὶ τὸν δῆμον ἐφυβρίζων πολλάκις Βρούτους τε καὶ Κυμαίους ἀπεκάλει τοὺς ἄνδρας¹.

Era la festa dei Lupercali [...] Cesare assisteva appunto a queste cerimonie seduto su uno scranno d'oro posto sopra i rostri e in tenuta da trionfo. Tra coloro che partecipavano alla corsa sacra uno era Antonio, nella sua qualità di console. Come entrò nel Foro, la calca della gente si fendette per lasciarlo passare ed egli andò a porgere a Cesare un diadema che aveva intrecciato tutt'in giro un ramo di alloro. Dalla folla si levò un applauso, ma fiacco, e ad applaudire erano poche persone, disposte in precedenza allo scopo. Però appena Cesare fece il gesto di respingere il diadema, tutto il popolo si mise a battere le mani. Antonio ripeté il gesto e pochi ancora applaudirono; Cesare non accettò neanche questa volta la corona e tutti di nuovo si misero a battere le mani. Il tentativo era stato smascherato. Cesare si alzò e diede ordine di portar la corona sul Campidoglio, ma poco dopo si videro alcune delle sue statue con diademi reali avvolti intorno al capo. Due tribuni, Flavio e Marullo, si avvicinarono e li strapparono via, poi individuarono coloro che per primi avevano salutato Cesare col titolo di re e li trascinarono in prigione. Il popolo li seguì durante tutte queste operazioni, applaudendo ogni volta: chiamavano quei due uomini "Bruti", poiché Bruto fu colui che interruppe la successione dei re a Roma e trasferì il potere sovrano dalla monarchia al senato ed al popolo. Cesare s'irritò per questo fatto: tolse la carica a Flavio e Marullo, nell'atto di accusa che recitò contro di loro li insolenti, e il popolo con essi, definendoli ripetutamente Bruti e Cimei².

Plutarco racconta in questo brano uno dei momenti più drammatici della vita di Cesare. Il diniego popolare alla sua ascesa regale lo irrita. Tale irritazione è, agli occhi dei futuri congiurati, la prova delle sue mire monarchiche e sancisce, di fatto, la sua rovina.

Plutarco ha pensato le sue biografie come esempi concreti delle passioni che descrive nei *Moralia*³. La rassegna di vite illustri ha la forza di parlare attraverso fatti reali ai potenti. L'autore di Cheronea è infatti convinto che il filosofo possa

¹ Plut. *Caes.* 61.1-8 (Carena 1981).

² Carena 1981, pp. 841-842.

³ Perosa 1987, p. 232: «La storia è vista da Plutarco in primo luogo come insegnamento di natura morale – *exemplum*, secondo un modello che viene a coincidere con quello proposto dalla letteratura edificante tardo medievale, dalle vite dei Santi ai vari *specula* dei vizi e delle virtù, e infine ai *De casibus virorum illustrium*, ossia alle rassegne di esempi della caducità della grandezza terrena. Ma più sottilmente, per Plutarco, la storia è indagine spregiudicata del comportamento umano. Di qui la scelta della forma biografica individuale: una scelta di campioni posti a confronto o in contrasto fra loro in due diversi contesti (mondo greco e mondo romano) che rappresentano le costanti storiche».

avere un ruolo politico nell'azione educativa rivolta a coloro che detengono il potere. Le *Vite Parallele* mostrano agli uomini, e soprattutto a quelli di Stato, le conseguenze pubbliche e private della sottomissione alle passioni. Queste conducono alla distruzione. Unico baluardo per arginarne gli effetti è lo studio della filosofia. Per Plutarco soltanto la *paideia* permette all'uomo di contrastare gli istinti e i vizi. L'attenta e prolungata assimilazione di quella che Plutarco stesso definisce «cultura greca»⁴, di certo, non mancava a Cesare; il Cheronese racconta infatti che Cesare dovette accontentarsi di essere il secondo oratore di Roma solo perché la politica non gli diede tempo di dedicarsi allo studio in modo più approfondito⁵. Attraverso l'educazione Cesare tenta, in effetti, di nascondere l'ira che lo ha sconvolto di fronte al diniego popolare sul conferimento della corona regale. Plutarco non a caso si limita ad usare il verbo *παροξύνω*, “irritare”, senza mai scrivere il sostantivo più forte: *ὀργή*, “ira”. Fra tutte le passioni, tuttavia, l'ira è certamente quella che mostra segni maggiormente evidenti e che priva l'individuo del dominio di sé. Come dice Seneca, «le altre passioni appaiono, l'ira emerge»⁶. Nel momento stesso in cui l'ira si manifesta, incomincia la caduta di Cesare. La rovina del potente, poi, trascina con sé tutto il popolo che egli guida.

In questa descrizione antica del potente che si adira, il teatro moderno trova spunto per la realizzazione del sublime tragico. I personaggi descritti da Plutarco saranno mossi dalle mani sapienti di Shakespeare e Alfieri, affiancati da molti altri, fra cui si possono ricordare Schinella Conti, Pescetti e Voltaire, assumendo di volta in volta significati e caratteristiche nuovi⁷. I drammaturghi analizzeranno il profondo tormento dell'animo umano che, roso dal desiderio del potere e impossibilitato a realizzarlo, si lascia dominare dall'ira; potranno farlo partendo da figure già definite secondo una prospettiva psicologica profonda, aperta da Plutarco. Il breve accenno di *Caes. 61* rappresenterà un punto di partenza da ampliare, per riflettere sull'ira, sulle sue cause, sui suoi effetti e sulle sue conseguenze. L'offesa che Cesare pensa di aver ricevuto dal popolo, gioioso per il suo rifiuto della corona, gli corrode l'animo sino a trasparire dal volto. L'ipotiposi mimica dell'ira susciterà, in Alfieri e Shakespeare, l'ineluttabile decisione dei congiurati: gli effetti della rabbia di Cesare, palesando i suoi obiettivi politici, sanciscono definitivamente la sua rovina.

La descrizione dell'ira di Cesare verrà in questa sede ripercorsa attraverso la lettura sinottica delle biografie di Cesare, di Bruto e di Antonio⁸, da un lato,

⁴ Plut. *Mar.* 2.1.

⁵ Plut. *Caes.* 3.3.

⁶ Sen. *De ira* 1.1.7 *quod alii adfectus apparent, hic eminent.*

⁷ Criniti 2013, p. 11.

⁸ Roe 2004, pp. 173-187.

e delle tragedie *The tragedy of Julius Caesar* di Shakespeare e *Bruto secondo* di Alfieri dall'altro.

Queste sono due opere profondamente diverse fra loro, per le caratteristiche dei loro autori, la temperie storica e culturale, la loro stessa ricezione e fama.

The tragedy of Julius Caesar è un'opera messa in scena nel 1599 e stampata postuma nell'in-folio del 1623⁹. Non ha un chiaro protagonista: il personaggio eponimo ha solo poche battute e neanche Bruto assurge a eroe assoluto; Shakespeare compie un viaggio nei drammi dell'animo umano diviso fra amor di patria e onore, amicizia e dovere. La tragedia umana si fonde con quella politica¹⁰, aprendo importanti spiragli di riflessione sulla situazione coeva all'autore: Elisabetta I non aveva nominato eredi e si profilava una guerra di successione; la Riforma aveva concentrato nelle mani regali anche il potere spirituale, aprendo ampie discussioni sui limiti dell'autorità monarchica. Shakespeare non può e non vuole parlare per via diretta di queste spinose questioni, ma non si sottrae a un dibattito collettivo che interessa tutti i livelli della società. I *Drammi romani* gli permettono di affrontare temi politici reali, validi per l'esposizione delle sue idee, ma lontani nel tempo. Shakespeare lascia al pubblico il compito di scorgere le analogie fra le guerre civili della Roma tardo-repubblicana e i potenziali conflitti dell'Inghilterra del suo tempo¹¹.

Le *Vite parallele* sono la fonte del Bardo¹², secondo unanime parere della critica¹³. Esse sono state però lette da Shakespeare nella traduzione di Thomas North, *Plutarch's Lives of the noble Grecians and Romans*, edita nel 1579 e nel 1595¹⁴, a sua volta basata sulla traduzione francese di Jacques Amyot del 1559: questo dice molto sulla trasmissione dell'opera classica, che arriva quindi al suo rifacitore in maniera indiretta. Shakespeare segue puntualmente la ricostruzione storica presente nella *Vite* di Cesare, Antonio e Bruto, risentendo anche dell'influenza degli storici latini a lui noti¹⁵ e di quelli inglesi contemporanei¹⁶. Il suo legame con Plutarco è dovuto alla fiducia come storico e al fascino di una scrittura che compie quell'analisi dell'animo umano che egli intende portare in scena¹⁷. Shakespeare ritrova nei personaggi delle *Vite Parallele* uno spessore psicologico che permette la comprensione dei loro tratti caratteriali e delle loro azioni¹⁸.

⁹ Perosa 1987, p. 231.

¹⁰ D'Amico 1992, pp. 65-78.

¹¹ Vd. Gentili 1991; Miles 1989.

¹² Vd. Marcus 1988; Serpieri 1988; Etman 1981; Loeb, Lerner 1977; Lyons, Montgomery 1968; Craig 1960; Altkamp 1933.

¹³ Vallaro 2010, p. 118.

¹⁴ Ackroyd 2006, p. 356; Denton 1992, pp. 57-78.

¹⁵ Merchant 1957, pp. 71-76.

¹⁶ Perosa 1987, p. 232.

¹⁷ Perosa 1987, p. 234; Brunetti 1992, pp. 41-62.

¹⁸ Perosa 1987, p. 236: «I veri protagonisti del conflitto tragico sono gli uccisori di Cesare e coloro

Alfieri lavora in un periodo diverso: il *Bruto secondo* è datato 1789, l'anno in cui l'Illuminismo trova la sua realizzazione attraverso la Rivoluzione. L'Astigliano dedica la tragedia al "Popolo italiano futuro" e indica nelle *Vite Parallele* la sua fonte. Molto probabilmente anch'egli le lesse in traduzione; poté consultarne una versione in francese, la celebre edizione di André Dacier, e una in italiano, realizzata da Lodovico Domenichi.

Alfieri si dice entusiasta di questa lettura:

Il libro dei libri per me, e che in quell'inverno mi fece veramente trascorrere delle ore di rapimento e beate, fu Plutarco, le vite dei veri grandi. Ed alcune di quelle, come Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida, Catone ed altre, sino a quattro, cinque volte le rilessi con un tale trasporto di grida, di pianti, e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirmi nella camera vicina mi avrebbe certamente tenuto per impazzato¹⁹.

Alfieri legge e riusa Plutarco con il fervore di chi ha trovato uno strumento capace di guidarlo nella comprensione dei conflitti morali, delle passioni umane, delle tensioni psicologiche²⁰.

Nel *Bruto secondo* l'attenzione è rivolta, sì, alla comprensione del rapporto fra il potere e la libertà, ma, nel solco della poetica alfieriana²¹, l'opera sollecita l'individuo all'azione anti-tirannica e non si rivolge al popolo o a gruppi sociali. La vera battaglia è interna allo spirito del protagonista, Bruto, in cui l'autore proietta sé stesso e la sua visione del mondo. Bruto è costretto a scegliere fra la virtù e i suoi sentimenti.

Al di là delle differenze, sia Shakespeare sia Alfieri pongono in grande rilievo l'aneddoto dell'irritazione di Cesare descritto da Plutarco, trasformando il livore in vera e propria ira.

Una lettura sinottica delle opere dei tre autori aiuta a comprendere molti aspetti della ripresa di questo passo e, più in generale, del riuso moderno del materiale delle *Vite Parallele*.

Il momento che Plutarco annovera fra i più importanti per le sorti di Cesare è accolto e reso centrale da Shakespeare e Alfieri: si tratta della festa dei Lupercali. Il termine *Λουπερκάλιον* è ripreso da entrambi; durante questa festa, una delle più importanti per Roma, Antonio, davanti a tutto il popolo, offre per tre

che negano la liceità dell'atto. Ed è appunto questo che Shakespeare ha trovato nelle *Vite* di Plutarco, nelle quali quella uccisione è riferita, oltre che nella biografia di Cesare, anche sotto altri due punti di vista diametralmente opposti [...] Plutarco fornisce dunque già dei personaggi a tutto tondo in conflitto fra loro, ne indaga le motivazioni e ne giustifica psicologicamente le azioni».

¹⁹ Alfieri, *Vita* III, 7.

²⁰ Per un'analisi completa del rapporto fra Alfieri e Plutarco, vd. Palladini 2020; Michelazzo 2006, pp. 169-192.

²¹ Vd. Masiello 1964.

volte una corona regale a Cesare; questi per tre volte la rifiuta. Ad ogni profferta seguono malumori fra il pubblico, ogni rifiuto è accompagnato da scroscianti applausi. Questo urta Cesare, che cerca di non mostrarlo. Che l'errore politico del dittatore a vita affondi le radici nel suo comportamento durante i Lupercali è sottolineato da Plutarco anche nella *Vita di Antonio*.

Κάκείνοις δὲ τὴν εὐπρεπεστάτην πρόφασιν ἄκων παρεσχεν Ἀντώνιος. ἦν μὲν γὰρ ἡ τῶν Λυκαίων ἑορτὴ Ῥωμαίοις, ἦν Λουπερκάλια καλοῦσι, Καῖσαρ δὲ κεκοσμημένος ἐσθῆτι θριαμβικῇ καὶ καθήμενος ὑπὲρ βήματος ἐν ἀγορᾷ τοὺς διαθέοντας ἐθεᾶτο²².

A questa loro impresa, che fornì il pretesto più onorevole, pur senza volerlo, fu Antonio. I Romani celebravano la festa dei Licei, che essi chiamano Lupercali, e Cesare, seduto sulla tribuna in tenuta da trionfo, assisteva al passaggio dei corridori che attraversavano la città²³.

La pietra dello scandalo è rappresentata dalla corona a forma di diadema che Antonio offre a Cesare durante i festeggiamenti. Questa offerta fa scattare l'allarme negli animi degli Ottimati; il *διάδημα στεφάνω* è ripreso letteralmente da Shakespeare, che parla di *crown coronet*. Più generico è il riferimento di Alfieri, che si limita a scrivere "corona" o "regio serto". Entrambi gli autori sottolineano anche il triplice gesto di Antonio, che in Plutarco ha un valore sacrale ed è presentato in modo identico anche in *Ant.*:

Διαθέουσι δὲ τῶν εὐγενῶν νέοι πολλοὶ καὶ τῶν ἀρχόντων, ἀλληλιμμένοι λίπα, σκύτεσι λασίοις καθικνούμενοι μετὰ παιδιᾶς τῶν ἐντυγχανόντων. ἐν τούτοις ὁ Ἀντώνιος διαθέων τὰ μὲν πάτρια χαίρειν εἶασε, διάδημα δὲ δάφνης στεφάνω περιελίξας προσέδραμε τῷ βήματι, καὶ συνεξαρθεὶς ὑπὸ τῶν συνθεόντων ἐπέθηκε τῇ κεφαλῇ τοῦ Καίσαρος, ὡς δὴ βασιλεύειν αὐτῷ προσῆκον. ἐκείνου δὲ θρυπτομένου καὶ διακλίνοντος ἤσθεις ὁ δῆμος ἀνεκρότησε· καὶ πάλιν ὁ Ἀντώνιος ἐπῆγε, καὶ πάλιν ἐκείνος ἀπετρίβετο. καὶ πολὺν χρόνον οὕτω διαμαχομένων Ἀντωνίω μὲν ὀλίγοι τῶν φίλων βιαζομένω Καίσαρι δὲ ἀρνούμενω πᾶς ὁ δῆμος ἐπεκρότει μετὰ βοῆς· ὃ καὶ θαυμαστὸν ἦν, ὅτι τοῖς ἔργοις τὰ τῶν βασιλευομένων ὑπομένοντες τοῦνομα τοῦ βασιλέως ὡς κατάλυσιν τῆς ἐλευθερίας²⁴.

Partecipavano alla gara giovani nobili e magistrati in gran numero, che, unti di olio, corrono, battendo per scherzo con uno scudiscio di cuoio quanti incontrano. Tra essi vi era anche Antonio, che, senza badare a quella che era la tradizione, avvolse intorno a una corona di alloro un diadema, corse davanti alla tribuna e lì si fece sollevare dai compagni di corsa finché riuscì a porla sulla

²² Plut. *Ant.* 12.1.

²³ Carena 1981, p. 178.

²⁴ Plut. *Ant.* 12.1-3.

testa di Cesare, quasi a indicare che gli si addiceva essere re. Cesare fece lo sdegnoso e scansò il diadema. Il popolo, lieto del suo gesto, si mise a battere le mani. Di nuovo Antonio tentò di porgli sul capo il diadema, e di nuovo Cesare lo respinse. Questa disputa durò un bel pezzo, mentre pochi amici di Antonio applaudivano i suoi sforzi e tutto il popolo plaudiva invece con altre grida al rifiuto di Cesare. Era sorprendente come coloro i quali tolleravano nella pratica di divenire allo stesso modo dei sudditi di un re, aborrissero poi il nome di re come se distruggesse la loro libertà²⁵.

L'esultanza dei Romani provoca in Cesare il moto d'ira. Il dittatore tenta di celarlo, ma i senatori lo colgono e comprendono le sue ambizioni. L'accenno di Plutarco, che usa appunto il verbo *παροξύνω*, assume uno spessore notevole all'interno delle rese teatrali. Shakespeare, come Alfieri, affida il riconoscimento dell'ira a Bruto. Egli è l'uomo virtuoso per eccellenza; non vuol far parte della congiura – perché Cesare gli aveva risparmiato la vita a Farsalo – e tuttavia essa non può avvenire senza di lui, perché egli è l'unico che ha la caratura morale che trasformerebbe, agli occhi del popolo, un gesto delittuoso in un atto doveroso. Il Bardo fa dire a Bruto: «the angry spot doth glow on Caesar's brow»²⁶. L'Astigliano fa rivolgere direttamente Bruto a Cesare, usando la felice espressione «regal tua rabbia»²⁷; l'accostamento dell'aggettivo “regale” alla rabbia rende in un solo complemento la causa e l'effetto del sentimento di Cesare: la rabbia è dovuta al desiderio frustrato di Cesare di divenire re e l'ira stessa mostra questo desiderio a Bruto e agli altri congiurati. Il gesto mimico usato da Alfieri per evidenziare l'ira è il tremore:

Ei comincia
a tremare pure, e finor non tremava;
vero tiranno ei sta per esser dunque.
Timor lo invase, ha pochi dì, nel punto
che il venduto popolo ei vedeva
la corona negargli²⁸.

L'ira che disvela i reconditi obiettivi di Cesare assume un peso maggiore nei drammaturchi rispetto alla fonte: essa è un sentimento che ben si adatta al proscenio. Cesare è sopraffatto dall'ira perché pensa di aver subito un grande torto da parte dei suoi concittadini che non lo hanno riconosciuto come loro guida e re. La rabbia deturpa l'aspetto del dittatore a vita. Shakespeare descrive con *pathos* la sua degradazione fisica:

²⁵ Carena 1981, pp. 178-179.

²⁶ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 160-161.

²⁷ Alfieri, *Bruto secondo* I, 1, 247-248.

²⁸ Alfieri, *Bruto secondo* I, 3, 243-248.

Casca: and
 still, as he refused it, the rabblement shouted, and clapp'd
 their chopt hands, and threw up their
 sweaty night-caps, and
 uttered such a deal of stinking breath because Caesar refused
 the crown, that it had almost choked Caesar, for he swooned and
 fell down at it: and for mine own part,
 I durst not laugh for
 fear of
 opening my lips and receiving the bad air²⁹.

Marry, before he fell down, when he perceived the common
 herd was glad he refuses the crown, he plucked me ope his
 doublet, and offered them his troat to cut
 [...] and so he fell.
 When he came to himself again, he said,
 if he had done or said anything amiss, he desired their workships to think it
 was his
 infermity³⁰.

In Shakespeare, il corpo di Cesare è talmente stravolto dall'ira da sembrare soggetto a un attacco di epilessia. Il resoconto di questo malessere manca nella narrazione di *Caes.* 61; tuttavia l'intento di Shakespeare sembra essere quello di seguire fedelmente la narrazione storica di Plutarco. Perosa a tal proposito avverte: «Non c'è episodio, sia pur apparentemente marginale o incidentale della tragedia, che non trovi riscontro nelle pagine di Plutarco»³¹.

Difficilmente questo episodio può essere una mera invenzione del Bardo, impegnato a rispettare, attraverso la mediazione delle *Vite Parallele*, la verità storica della vicenda; una verità che serve anche a riflettere su questioni politiche. Vallaro rileva che in questo passo siamo di fronte ad una «prima manipolazione shakespeariana delle fonti [...] a differenza di Plutarco, il quale propone una narrazione cronologica degli eventi, il drammaturgo inglese sposta il trionfo, che in Plutarco avviene nel mese di ottobre del 45 a.C., alla festa dei Lupercali, ossia il 15 febbraio del 44 a.C.»³². Tale osservazione fornisce un'importante pista per ricostruire il processo di riscrittura di Shakespeare. A ben vedere, Shakespeare posticipa, sì, i festeggiamenti per le vittorie di Cesare, tuttavia mantiene e fonde le due narrazioni, che invece erano distinte in Plutarco, della celebrazione delle vittorie africane e dei Lupercali. Le vicende di *Caes.* 60 e

²⁹ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 241-248.

³⁰ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 261-271.

³¹ Perosa 1987, p. 234.

³² Vallaro 2010, p. 122.

61 sono raccontate in un'unica scena teatrale, la seconda del I atto. Da *Caes.* 61 Shakespeare ha ripreso la festa dei Lupercali, la triplice offerta della corona da parte di Antonio e la reazione della folla, l'ira di Cesare e la punizione a Flavio e Marullo. In questa scena, inoltre, ricorrono numerosi elementi di *Caes.* 60. Una lettura di questo brano gioverà a inquadrare meglio la questione:

Ἐν δὲ συγκλήτῳ τιμὰς τινὰς ὑπερφυεῖς αὐτῷ ψηφισαμένων ἔτυχε μὲν ὑπὲρ τῶν ἐμβόλων καθεζόμενος, προσιόντων δὲ τῶν ὑπάτων καὶ τῶν στρατηγῶν, ἅμα δὲ καὶ τῆς βουλῆς ἀπάσης ἐπομένης, οὐχ ὑπεξαναστάς, ἀλλ' ὥσπερ ἰδιώταις τισὶ χρηματίζων, ἀπεκρίνατο συστολῆς μᾶλλον ἢ προσθέσεως τὰς τιμὰς δεῖσθαι³³.

In senato gli furono poi votati onori eccezionali. I consoli e i pretori, seguiti da tutta l'assemblea, gli si avvicinarono mentre era seduto su rostri per annunciarli quanto avevano deciso, ma egli non si alzò in piedi: parlando a loro come se fossero dei privati cittadini, rispose che i suoi onori avevano più bisogno di essere concentrati che dilatati³⁴.

Cesare si rende conto dell'offesa arrecata al senato e al popolo. Cerca allora di rimediare ed inscena in un primo momento un pentimento, attraverso il gesto teatrale di offrire il collo agli astanti per essere punito dello sgarbo:

Καὶ τοῦτο οὐ μόνον ἠνίασε τὴν βουλήν, ἀλλὰ καὶ τὸν δῆμον, ὡς ἐν τῇ βουλῇ τῆς πόλεως προπηλακιζομένης, καὶ μετὰ δεινῆς κατηφείας ἀπῆλθον εὐθύς οἷς ἔξῃν μὴ παραμένειν, ὥστε κάκεῖνον ἐννοήσαντα παραχρῆμα μὲν οἶκαδε τραπέσθαι καὶ βοᾶν πρὸς τοὺς φίλους ἀπαγαγόντα τοῦ τραχήλου τὸ ἱμάτιον, ὡς ἔτοιμος εἶη τῷ βουλομένῳ τὴν σφαγὴν παρέχειν³⁵.

Questo non solo irritò il senato, ma anche il popolo, convinto che nel senato era stata offesa tutta la città, e coloro cui era possibile non rimanere se ne andarono molto abbattuti, tanto che anch'egli se ne avvide e tornò subito a casa e scostando il mantello dal collo diceva che era pronto a lasciarsi colpire da chi lo volesse³⁶.

L'inserimento di questo aneddoto dell'offerta del collo durante la festa dei Lupercali non è, però, un'invenzione di Shakespeare: già Plutarco nella *Vita di Antonio* aveva posto questo evento dopo il triplice tentativo di incoronazione e non dopo l'offesa ai senatori, che non è neppure presente in questa vita.

Ἦν μὲν γὰρ ἡ τῶν Λυκαίων ἑορτὴ Ῥωμαίοις, ἣν Λουπερκάλια καλοῦσι [...] ἀνέστη μὲν οὖν ὁ Καῖσαρ ἀχθεσθεὶς ἀπὸ τοῦ βήματος, καὶ τὸ ἱμάτιον ἀπάγων

³³ Plut. *Caes.* 60.4.

³⁴ Carena 1981, p. 840.

³⁵ Plut. *Caes.* 60.5-6.

³⁶ Magnino 1994, p. 441.

ἀπὸ τοῦ τραχήλου τῷ βουλομένῳ παρέχειν τὴν σφαγὴν ἐβόα³⁷.

I Romani celebravano la festa dei Licei, che essi chiamano Lupercali [...] Cesare s'alzò dunque seccato dalla tribuna e, tirando indietro la toga dalla gola, gridò: se c'è qualcuno che vuole uccidermi, ecco la mia gola³⁸.

Sono allora evidenti gli elementi ripresi da Shakespeare: il primo riguarda Cesare che, sconvolto, offre il collo. Nella *Vita di Cesare* chiedeva di essere colpito a causa dello sgarbo fatto a senatori e magistrati; nella *Vita di Antonio* e poi in Shakespeare a causa della triplice offerta della corona.

Marry, before he fell down, when he perceived the common herd was glad he refused the crown, he plucked me ope his doublet and offered them his throat to cut³⁹.

Quindi la fusione dei due avvenimenti, spiegati con maggiore precisione temporale nella *Vita di Cesare*, è suggerita a Shakespeare sempre da Plutarco. Al Bardo non resta quindi che inserire nella stessa scena anche il tema del malore. Questo è il secondo elemento che il dittatore, sempre in *Caes.* 60, adduce a scusante del proprio comportamento nei confronti del senato e dei magistrati: Cesare sostiene di essere stato colto da un attacco di “mal caduco”:

Ἵστερον δὲ προφασίζεσθαι τὴν νόσον· οὐ γὰρ ἐθέλειν τὴν αἴσθησιν ἀτρεμῆν τῶν οὕτως ἐχόντων, ὅταν ἰστάμενοι διαλέγωνται πρὸς ὄχλον, ἀλλὰ σειομένην ταχὺ καὶ περιφερομένην ἰλίγγους ἐπισπᾶσθαι καὶ καταλαμβάνεσθαι. Τὸ δὲ οὐκ εἶχεν οὕτως⁴⁰.

Più tardi attribuì la colpa dell'accaduto alla propria malattia: a coloro che ne sono soggetti, disse, l'epilessia turba l'intendimento quando parlano con la folla stando in piedi; un tremito li prende all'improvviso, le vertigini li sconvolgono e li scuotono, sì che non sono più responsabili di ciò che fanno. Ma le cose non erano andate così⁴¹.

Molti elementi ci convincono dell'ipotesi che il tema del malore sia ripreso da questo passo. Innanzitutto, la descrizione dei sintomi di Cesare fatta da Casca ricalca i sintomi spiegati dal dittatore stesso in *Caes.* 60.7: sono presenti il tremito, le vertigini e la malattia come causa di un comportamento inconsulto. Poi, c'è la presenza di un ultimo elemento che sembra confermare questo impianto: come Plutarco non crede che Cesare abbia avuto davvero un malore, così non ci

³⁷ Plut. *Ant.* 12.1-4.

³⁸ Carena 1981, p. 179.

³⁹ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 265.

⁴⁰ Plut. *Caes.* 60.7.

⁴¹ Carena 1981, p. 840.

credono i personaggi di Shakespeare:

Brutus 'Tis very like; he hath the falling sickness.

Cassius No, Caesar hath it not; but you and I,
and honest Casca, we have the falling sickness⁴².

A differenza di quanto avviene in Plutarco, l'attacco epilettico non è solo riferito da Cesare ma viene narrato come se in quel momento Cesare ne fosse colto. Questo è un tratto che dice molto sulle trasposizioni di opere prettamente letterarie in *pièce* teatrali: in *Caes.* 60.7 Plutarco spiega che la malattia di Cesare, l'epilessia, colpisce i nervi e porta vertigini: questa affermazione di Plutarco offre lo spunto per la creazione dell'immagine vivida che Shakespeare crea per mostrare gli effetti somatici del moto di ira che ha colpito Cesare.

La narrazione ha le sue radici, quindi, sempre in Plutarco, ma Shakespeare la rielabora personalmente, piegandola alla perfetta riuscita dei tempi e degli espedienti teatrali. Nella "riduzione" teatrale, le due narrazioni sono fuse in una sola, ma il senso del racconto del Cheroneese non si perde: l'origine del male di Cesare si situa nella sua ambizione a divenire re. Questa ambizione si scontra con il carattere democratico del popolo romano e provoca nel dittatore un'ira incontenibile, che ne smaschera i progetti. La resa teatrale esaspera quel sentimento d'ira appena accennato in Plutarco e ne fa un soggetto patetico e tragico perfetto; esso è mostrato attraverso un'immagine potente, che rende il senso degli attimi drammatici vissuti dal personaggio e da un popolo intero ad un tempo.

Shakespeare ovviamente per rendere vivida la narrazione la porta alle estreme conseguenze e la mette in mostra attraverso una ipotiposi:

He fell down in the market-place, and foamed at mouth, and was
speechless⁴³.

Il Bardo descrive l'attacco d'ira di Cesare secondo un modello curiosamente affine a quello riportato da Aulo Gellio, sempre a proposito della concezione plutarchea dell'ira. In *Noctes Atticae* 1.26.8, Gellio racconta l'aneddoto del servo di Plutarco che, per sfuggire ad una punizione, rimprovera il padrone di non mettere in pratica quanto scritto nel *De cohibenda ira* a proposito dell'opportunità di non punire i servi, al fine di contenere gli attacchi di rabbia. Plutarco corregge il servo sostenendo che esegue la punizione senza essere preda dell'ira e, per dimostrarlo, elenca gli effetti di questa.

Mihi quidem neque oculi, opinor, truces sunt neque os turbidum, neque inmaniter

⁴² Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 252-254.

⁴³ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 250-251.

*clamo neque in spumam ruboremve effervesco neque pudenda dico aut paenitenda neque omnino trepido ira et gestio*⁴⁴.

Non ho mica gli occhi truci, direi, né il viso stravolto, non grido orribilmente, non m'infiammo sbavando e avvampando, non dico cose da vergognarmene o da pentirmene, non sto per nulla tremando e gesticolando per l'ira⁴⁵.

Gli elementi somatici toccati dal Plutarco di Gellio, per descrivere gli effetti dell'ira, ritornano nella narrazione di Shakespeare: l'irato ha gli occhi, la bocca e il viso alterati, pronuncia parole e compie azioni di cui si pentirà, gesticola ed è colto da tremore. È necessario capire a questo punto se tale riferimento sia intenzionale o casuale. Secondo Waith⁴⁶, Shakespeare, per la composizione del *Titus Andronicus*, lesse *The palace of pleasure* di Painter; costui, conoscitore di Plutarco, Gellio, Livio, Tacito, Eliano ed Erodoto, nella XIX novella della sua opera, dal titolo *Plutarch's anger*, riporta proprio l'aneddoto gelliano della punizione del servo di Plutarco⁴⁷. Probabilmente Shakespeare avrà mutuato da questa lettura la concezione dell'ira plutarchea, per servirsene nel *Julius Caesar* e rendere un ulteriore tributo alla sua fonte. Un elemento particolarmente interessante di questa ripresa riguarda il fatto di pronunciare parole di cui ci si pentirà: Cesare, effettivamente, resosi conto dell'errore politico a cui lo ha condotto la rabbia, cerca di porvi rimedio. Shakespeare mutua le parole di questo tentativo, come visto, da *Caes.* 60:

And so he fell.
When he came to himself again, he said, if he had done or said
any thing amiss, he desired their worships to think it was his
infirmity⁴⁸.

Queste parole mostrano Cesare in balia dell'ira, rappresentato in maniera molto diversa da quello tipico della storiografia più vicina al suo periodo storico. La tradizione, inesistente nei primi commentatori, di un Cesare facile preda dell'ira affonda le sue radici in Lucano. Si possono leggere a tal proposito questi versi della *Pharsalia*:

*Sed non in Caesarem tantum / Nomen erat nec fama ducis, sed nescia virtus / Stare loco, solusque pudor non vincere bello: / acer et indomitus, quo spes quoque ira vocasset, / ferre manum et numquam temerandum parcere ferro*⁴⁹.

⁴⁴ Gell. 1.26.,8.

⁴⁵ Bernardi Perini 2017, p. 231.

⁴⁶ Waith 1984, pp. 27-28.

⁴⁷ Painter, *The palace of pleasure* XIX (*Plutarch's anger*).

⁴⁸ Shakespeare, *Julius Caesar* I, 2, 266-269.

⁴⁹ Luc. *Phars.* 1.143-147.

Ma in Cesare non era tanto il nome né la fama di comandante, ma una virtù disadatta al riposo, e la sola onta era non vincere con la guerra: acre e indomito, conduceva la sua violenza dovunque lo chiamasse la speranza o anche l'ira e non tratteneva mai le sue armi dissacrate.

Casamento fa notare che con questi versi Lucano vuole mettere in relazione Cesare e l'ira⁵⁰.

La visione di Lucano sembra confluire parzialmente in *Caes.* 61, con tutte le riserve che può suscitare la riflessione sul difficile rapporto di Plutarco con il latino⁵¹; confluisce soprattutto, però, in quegli autori latini ad essa successivi, la cui tradizione giungerà a influenzare la narrazione shakespeariana. L'ira in Shakespeare, infine, assume un significato drammatico e umano ulteriore: in molti drammi shakespeariani esiste sempre un elemento di agnizione, che consente al protagonista di comprendere, quasi per una epifania divina, il proprio destino: in *The tragedy of Julius Caesar* è quell'ombra d'ira che Bruto scorge sulla fronte di Cesare che rende l'eroe cosciente degli obiettivi del dittatore e, di rimando, cosciente di sé: da quel momento Bruto si riconosce salvatore della Patria e non può più tornare indietro.

Questa stessa immagine drammatizzata arriva ad Alfieri che, indirettamente, sembra farla sua.

Il dramma di Shakespeare era stato ripreso da Antonio Schinella Conti che, seguendo il modello del Bardo, aveva composto un *Giulio Cesare* e un *Bruto*, rispettivamente nel 1726 e nel 1744. Voltaire nel 1735, aveva poi tradotto in francese l'entrata in scena di Antonio con il corpo del dittatore, completando il resto dell'opera autonomamente⁵². Il dramma di Voltaire fu poi tradotto da Melchiorre Cesarotti e da Agostino Paradisi nel 1760 ed entrambe le versioni furono lette da Alfieri, che ovviamente conosceva anche l'originale.

Nel *Bruto secondo*, l'ira di Cesare è identificata da Bruto attraverso il pallore che il dittatore mostra sul volto alla fine del tentativo di incoronazione:

Bruto Il popol tuo stesso,
ha pochi di, del tuo poter ti fea,

⁵⁰ Casamento 2005, p. 128: «Da questi versi affiora come Lucano intendesse far risaltare la connessione esistente fra Cesare e l'ira, quasi che la seconda fosse la molla che motiva e sollecita l'azione del primo [...] forse a causa della pubblicistica cesariana centrata sullo slogan della *clementia* adoperata nei confronti degli sconfitti, l'immagine del dittatore in preda all'ira è assolutamente marginale nella tradizione precedente il poema lucaneo, che dunque realizza da questo profilo una creazione letteraria unica e straordinaria».

⁵¹ In *Dem.* 2.2 Plutarco dichiara di non conoscere sufficientemente il latino, ma è difficile stabilire se lo affermi perché vero o per radicalismo culturale greco o per modestia, perché a più riprese mostra una matura conoscenza di opere latine. Per un'analisi approfondita vd. Matino 2014, pp. 169-182.

⁵² Vd. Besterman 1967.

meno ebro alquanto. Udito hai tu le grida
 di popolare indignazione, il giorno,
 che, quasi a giuoco, il regio serto al crine
 leggiadramente cingerti tentava
 la maestà del consol nuovo: udito
 hai fremer tutti [...] e la regal tua rabbia
 impallidir te fea⁵³.

Quello delle reazioni passionali del tiranno era un tema caro ad Alfieri, che nel 1777 aveva composto il trattato *Della tirannide*. Interessante è quanto dice circa la paura:

Ma, teme altresì l'oppressore. E nasce in lui giustamente il timore della coscienza della propria debolezza effettiva, e in un tempo, dell'accattata sterminata sua forza ideale. Rabbrivisce nella sua reggia il tiranno (se l'assoluta autorità non lo ha fatto stupido appieno) allorché si fa egli ad esaminare quale smisurato odio il suo smisurato potere debba necessariamente destare nel cuore di tutti. La conseguenza del timor del tiranno riesce affatto diversa da quella del timore del suddito; o, per meglio dire, ella è simile in un senso contrario; in quanto, né egli, né i popoli, non emendano questo loro timore come per natura e ragione il dovrebbero; i popoli, col non voler più soggiacere all'arbitrio d'un solo; i tiranni, col non voler più sovrastare a tutti per via della forza⁵⁴.

Nel capitolo *Dell'ambizione*, inoltre, l'autore ricorre a Cesare come esempio di tale passione⁵⁵.

In Alfieri sono proprio l'ambizione e la paura di non riuscire a realizzarla a scaturire l'ira di Cesare.

Bruto Di Roma il re, sí, vel confermo, e il giuro:
 era ei ben re: tal qui parlava; e tale
 mostrossi ei già ne' Lupercali a voi,
 quel dí che aver la ria corona a schivo
 fingendo, al crin pur cinger la si fea
 ben tre volte da Antonio.
 A voi non piacque
 la tresca infame⁵⁶.

L'ira, per sua natura, come spiega bene lo stesso Plutarco nel *De cohibenda ira*, si placa solo con la vendetta. In *Caes.* 61 e *Ant.* 12, la vendetta di Cesare si abbatte su Flavio e Marullo, rei di aver arrestato coloro i quali avevano posto le corone di alloro sulle statue del dittatore. I personaggi di Flavio e Marullo sono

⁵³ Alfieri, *Bruto secondo* I, 1, 240-247.

⁵⁴ Alfieri, *Della tirannide* III, 15.

⁵⁵ Alfieri, *Della tirannide* V, 26.

⁵⁶ Alfieri, *Bruto secondo* V, 3, 168-174.

emblematici della tecnica di riuso di Shakespeare: di essi Plutarco parla marginalmente, seppure rivestano nella sua narrazione un ruolo chiave per comprendere sia l'atteggiamento dei magistrati fedeli alla Repubblica, sia il comportamento di Cesare verso chi non tendeva a compiacerlo. Shakespeare riempie tutta la prima scena dell'atto I con la loro presenza, descrivendoli come sdegnosi amanti della libertà. Il loro allontanamento dalla carica che ricoprivano rappresenta tanto in Plutarco quanto in Shakespeare la conseguenza dell'ira che ha sconvolto Cesare; egli agisce per vendetta e non secondo un preciso disegno politico: punendo loro, colpisce in realtà sé stesso, dando ai congiurati la prova definitiva delle sue aspirazioni monarchiche. Quest'ultimo tassello, la vendetta di Cesare contro Flavio e Marullo, non fa che confermare i sospetti degli Ottimati e rafforzarne la posizione⁵⁷.

In Alfieri questi due personaggi mancano, ma Bruto dell'atto V ripercorre il momento in cui la città rifiuta di avere un monarca e avverte i cittadini che la vendetta di Cesare si sarebbe abbattuta su di loro, una volta tornato dalla guerra contro i Parti:

Certo egli quindi
di re tornare a mano armata, e farvi
caro costare il mal negato serto⁵⁸.

In Alfieri, inoltre, l'ira è il sentimento che muove Cassio:

Ove un brando,
questo mio solo, e la indomabil ira
che snudar mel farà⁵⁹.

Questa caratteristica attribuita a Cassio è un chiaro indicatore della lettura delle *Vite Parallele*: anche per Plutarco, infatti, Cassio escogita la congiura più per una vendetta personale mossa dall'ira, che per uno scopo politico, come evidenziato in *Brut.* 8.5:

Ἀπεδείχθη δὲ Κάσσιος ἐφ' ἑτέρῳ στρατηγός, οὐ τοσοῦτον εὐνοίας ἔχων δι' ἣν ἔλαβεν ὅσον ὀργῆς ὧν ἀπέτυχεν⁶⁰.

Cassio era stato designato ad un'altra magistratura, ma non era grato per quello che aveva ricevuto quanto era preso dall'ira per quello che aveva perso.

La matrice moralistica plutarchea che sostiene il disegno di Alfieri si nota ancor di più quando Cassio, presentando i congiurati, attribuisce ad ognuno una caratteristica etica:

⁵⁷ Plut. *Ant.* 13.1.

⁵⁸ Alfieri, *Bruto secondo* V, 2, 178-180.

⁵⁹ Alfieri, *Bruto secondo* I, 2, 138-139.

⁶⁰ Plut. *Brut.* 8.5.

Alla severa
 virtù di Cimbro, e del gran Tullo al senno,
 e all'implacabile ira mia, sol basti
 aggiunger ora la sublime altezza
 dello sdegno di Bruto⁶¹.

Alfieri sembra così cogliere profondamente il messaggio biografico di Plutarco: sul suo palco, infatti, si stagliano grandi individualità che incarnano i vizi e le virtù del potere.

Questo studio sull'ira di Cesare in Shakespeare e Alfieri ha evidenziato il perdurare del successo e della centralità culturale dell'opera biografica di Plutarco. Nelle *Vite Parallele* gli autori moderni hanno trovato non soltanto la ricostruzione dello sfondo storico in cui inquadrare la vicenda che intendevano narrare, ma anche e soprattutto una proposta morale che evidenzia i vizi e le virtù umane che essi volevano portare in scena. A partire dalla visione moralistica plutarchea, due autori come Shakespeare e Alfieri hanno approfondito ed esasperato alcuni aspetti nel solco della loro ispirazione poetica. Questo è evidente nel caso dell'ira; lo spunto offerto da Plutarco è divenuto nei drammaturchi un tema portante dell'intera narrazione, su cui si gioca il successivo concatenarsi degli eventi che condurrà al Cesaricidio.

Bibliografia.

- Ackroyd 2006 = P. Ackroyd, *Shakespeare: The Biography*, London 2006.
 Altkamp 1933 = J. Altkamp, *Die Gestaltung Cäsars bei Plutarch und Shakespeare Monograph*, Bonn 1933.
 Bernardi Perini 2017 = G. Bernardi Perini, *Aulo Gellio. Le notti attiche*, Torino 2017 (I ed. 1998).
 Besterman 1967 = T. Besterman, "Voltaire on Shakespeare", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 54, 1967, pp. ???.
 Brunetti 1992 = G. Brunetti, "Shakespeare, Plutarco e il *Julius Caesar*", in M. Tempera (a cura di), *Julius Caesar: dal testo alla scena*, Bologna 1992, pp. 41-62.
 Carena 1981 = C. Carena, *Plutarco. Vite Parallele*, vol. 2, Milano 1981 (I ed. 1974).
 Casamento 2005 = A. Casamento, *La parola e la guerra, rappresentazioni letterarie del Bellum Civile in Lucano*, Bologna 2005.
 Craig 1960 = H. Craig, "Shakespeare and Plutarch: differences", in L. B. Lawler, D. M. Robathan, W. Ch. Korfmacher (eds.), *Studies in honor of Ullman, presented to him on the occasion of his seventieth birthday*, 1960, pp. 126-132.

⁶¹ Alfieri, *Bruto secondo* I, 2, 36.

- Criniti 2013 = N. Criniti, "Plutarco, le Vite romane e la loro fortuna", *Ager Veleias*, 8, 2013, <http://www.veleia.it/download/allegati/fn000320.pdf> (u.c. 02/12/2020).
- D'Amico 1992 = J. D'Amico, "Shakespeare's Rome: Politics and Theatre", *Modern Language Studies* 22, 1992, pp. 65-78.
- Denton 1992 = J. Denton, "Plutarco come lo leggeva Shakespeare: la traduzione delle *Vite Parallele* di Thomas North (1579)", in B. Scardigli, *Plutarco: le vite di Coriolano e Alcibiade*, Milano 1992, pp. 57-78.
- Etman 1981 = A. Etman, "Cleopatra and Antony. A study in the art of Plutarch, Shakespeare and Ahmed Shawky", *Αθηνᾶ* 78, 1981 pp. 97-107.
- Gentili 1991 = V. Gentili, *La Roma antica degli elisabettiani*, Bologna 1991.
- Honigmann 1959 = E. A. J. Honigmann, "Shakespeare's Plutarch", *Shakespeare Quarterly* 10, 1959, pp. 25-33.
- Loeb, Lerner 1977 = L. Loeb, L. Lerner, "Views of Roman history. Coriolanus and Coriolan", *Comparative literature* 29, 1977, pp. 35-53.
- Lyons, Montgomery 1968 = M. Lyons, H. C. Montgomery, "Friends, Romans, and countrymen", *The Classical Bulletin* 44, 1968, pp. 37-39.
- Magnino 1994 = D. Magnino, *Plutarco. Vite Parallele: Alessandro e Cesare*, vol. 2, Milano 1994 (I ed. 1987).
- Martindale, Taylor 2004 = C. Martindale, A. B. Taylor, *Shakespeare and the classics*, Cambridge 2004.
- Marcus 1988 = L. Marcus, *Puzzling Shakespeare*, Berkeley 1988.
- Masiello 1964 = V. Masiello, *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*, Roma 1964.
- Matino 2014 = G. Matino, "Plutarco e il latino", in A. De Vivo, R. Perrelli (a cura di), *Il miglior fabbro. Studi offerti a G. Polara*, Amsterdam 2014, pp. ???.
- Merchant 1957 = W. M. Merchant, "Classical Costume in Shakespearean Productions", *Shakespeare Survey* 10, 1957, pp. 71-76.
- Michelazzo 2006 = F. Michelazzo, "Plutarco e Vittorio Alfieri", in R. M. Aguilar e I. R. Alfageme (eds.), *Echos de Plutarco en Europa*, atti del convegno di Madrid 21-23 settembre 2005, Madrid 2006, pp. 169-192.
- Miles 1989 = G.B. Miles, "How Roman Are Shakespeare's Romans?", *Shakespeare Quarterly* 40, 1989, pp. 134-158.
- Palladini 2020 = I. Palladini, "Alfieri, un viaggiatore europeo fra tragico e romanzesco", *Griselda online Unibo*, 2020, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letteratura-italiana/irene-palladini-alfieri-viaggiatore-europeo-tragico-romanzesco> (u.c. 08/10/2020).
- Perosa 1987 = S. Perosa, "Introduzione a *Giulio Cesare*", in G. Melchiori (a cura di), *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. 5, Milano 1987 (I ed. 1978).
- Roe 2004 = J. Roe, "Character in Plutarch and Shakespeare: Brutus, Julius Caesar, and Mark Antony", in C. Martindale, A. B. Taylor (eds.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge 2004, pp. 173-187.

Serpieri 1988 = A. Serpieri, *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi, IV (I Drammi romani)*, Parma 1988.

Vallaro 2010 = C. Vallaro, *Julius Caesar e Antony and Cleopatra: Momenti di storia romana in William Shakespeare*, Milano 2010.

Waith 1984 = W. Shakespeare, "Titus Andronicus", in E.M. Waith (ed.), *The Oxford Shakespeare*, Oxford 1984.

L'ira di Achille 'in scena': fortuna di un tema nel teatro italiano fra Settecento e Ottocento

Francesca Favaro

Università degli Studi di Padova

ABSTRACT: The Italian theatre between the eighteenth and the nineteenth century includes various works suggested by Achilles' figure and deeds. Pelides' wrath against Agamemnon, sung in the opening of the Homeric poem, appears in the title of only a few of these works, but it constitutes a significant element for all of them: in fact, even if the episode (or episodes) chosen by the author as the nucleus of the fabula does (or do) not correspond to what happens during the days of the war narrated by Homer, the inclination to anger, to be understood also as a manifestation of a warlike nature, always remains decisive for the definition of the character of the hero, of his tragic person. The contribution therefore intends to offer a repertoire and a comparative investigation of Achilles' most relevant interpretations proposed for the stage, between the eighteenth and the nineteenth century, by more or less known authors.

Nelle pagine introduttive al *Druso*, uno delle sue *Quattro tragedie*¹, Antonio Conti², riflettendo su materia e azione peculiari del genere tragico, riporta il

¹ *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto dedicate a S. E. il signor conte Emanuelle di Richecourt*, Firenze, appresso Andrea Bonducci, 1751, pp. 453-500. Un'introduzione generale, firmata dallo stampatore, si trova alle pp. IV-X; la segue un *Avvertimento a chi legge* (pp. XI-XIII) che sinteticamente espone le caratteristiche (in buona parte positive, seppur si noti talora un abbassamento del registro stilistico) dei drammi, ispirati tutti dalla storia dell'antica Roma. Il fatto che le tragedie vantino ciascuna una ricca prefazione composta dall'autore è ritenuto, nell'*Avvertimento*, uno dei motivi da cui ne deriva il pregio.

² Nato a Padova il 22 gennaio 1677 da nobile famiglia, unì all'alto lignaggio anche un'illustre ascendenza in ambito letterario: l'albero genealogico paterno annoverava infatti il poeta Sperone Speroni. Studioso versatile (si dedicò alle lettere, alla filosofia e all'astronomia, alla fisica e alla matematica...), intellettuale cosmopolita, traduttore dalle lingue classiche e moderne, viaggiatore attraverso l'Europa, compose le sue tragedie – *Cesare*, *Marco Bruto*, *Giunio Bruto*, *Druso* – dal 1742 al 1748. Tornato infine a Padova, vi si spense il 6 aprile 1749. Per un inquadramento generale sulla sua figura, vd. il volume *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, a cura di

giudizio del gesuita Pierre Brumoy³, secondo cui l'*Iliade* «è il modello originale della Tragedia»⁴. Inoltre, osserva Conti, se ci si sofferma sulle «parti o vere o favolose accadute in un certo tempo dell'assedio di Troia, si ritroveranno slegate e tra loro indipendenti»; tuttavia, «Omero graduò queste parti, e le subordinò tutte all'ira d'Achille, tutte ad essa riducendole o come cagioni, o come effetti, o come circostanze essenziali od episodiche, ed ecco l'azione»⁵. Non si può non concludere, quindi, che «l'assedio di Troja è la materia dell'*Iliade*, e che l'azione deriva dall'ira di Achille»⁶.

Nonostante l'esemplarità del poema valga a conferma di una teoria – cioè l'importanza, in un intreccio drammatico, di un centro tematico indiscutibile, intorno a cui tutto il resto graviti – e nonostante la menzione dell'*Iliade* non costituisca il preludio a un'originale ripresa delle vicende in essa cantate (i soggetti scelti da Conti sono del tutto diversi), ciò che egli dichiara risulta interessante: dimostra infatti, entro il coevo panorama culturale e di ricezione dell'antico, non solo la sostanza intimamente e profondamente tragica riconosciuta all'*epos* iliadico, ma anche la consapevole identificazione del suo primigenio nucleo narrativo con il furore del Pelide (e pare superfluo ricordare che la parola su cui si apre il poema, in greco, è proprio “ira”⁷).

Nulla di sorprendente, pertanto, se le scene tragiche fra Settecento e Ottocento ospitano di frequente opere – appartenenti a generi diversi: tragedie propriamente tali, suddivise in cinque atti, melodrammi eroici, drammi seri per musica... – ispirate dalla figura e dalle gesta dell'eroe. Non tutti i drammi, in verità, sono incentrati sull'ira descritta da Omero (accesa, si sa, dalla sottrazione ad Achille, per mano di Agamennone, della schiava Briseide); piuttosto, in molti di essi si verifica una sorta di trasferimento dell'ira in un altro contesto e momento, differente dall'episodio iliadico, quasi si cercasse fra le svariate vicende mitiche concernenti il Pelide conferma della sua indole incline alla furia.

La fedeltà a Omero si manifesta quindi non tanto (o non soltanto) nella scelta della contesa con Agamennone quale innesco della collera fatale di Achille,

Guido Baldassarri, Silvia Contarini, Francesca Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009 (atti del Convegno internazionale svoltosi a Padova dal 27 febbraio al 1° marzo 2007); sul teatro si veda specificamente Alfonzetti 2009.

³ Eruditissimo ed esperto del teatro greco, cui dedicò un vasto trattato edito nel 1730, Brumoy (1688-1742) fu inoltre un poeta in lingua latina.

⁴ *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto*, cit., p. 466.

⁵ *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto*, cit., p. 466.

⁶ *Le quattro tragedie composte dal signor abate Antonio Conti patrizio veneto*, cit., p. 467; in modo cursorio, il medesimo concetto è espresso del resto anche nella prefazione anteposta da Conti al *Giunio Bruto*: «Tutto nell'*Iliade* si riferisce all'ira di Achille» (pp. 2-39, in particolare p. 20).

⁷ Declinata all'accusativo: è infatti il complemento oggetto retto dal verbo con cui s'invoca la Musa: canta. Com'è noto, nel novero dei grandi che si avvicinarono a Omero da traduttori Foscolo sostenne sempre, con tenacia, la necessità di rispettare il testo originale e di mantenere in *incipit* la medesima parola, appunto “ira”.

bensì piuttosto nel mantenimento del carattere del personaggio, del timbro violento delle sue passioni e reazioni, in momenti precedenti o posteriori rispetto all'offesa che tante vittime costò all'esercito acheo. Se è vero ciò che sostiene Eraclito, e per l'uomo il temperamento è un destino (ἦθος ἀνθρώπων δαίμων, recita il testo greco)⁸, la violenza degli sdegni di Achille inevitabilmente ne accompagna e determina i giorni sulla terra più di quanto faccia il volere degli Olimpi. Ignara dell'indagine psicologica che ora, dopo millenni, noi conosciamo e pratichiamo, la poesia omerica oggettivizza nell'esternazione ed estroflessione i fremiti e le pulsioni dell'inconscio⁹, e la potenza tremenda del Fato altro non è se non la personificazione dell'imperio esercitato su ciascuno dalla sua inclinazione; comunque, la si veda da fuori o dentro di lui, l'ira è Achille. E a quest'ira che sanno pervasiva e in qualche modo perenne, latente e sempre pronta a divampare, scrittori di vario talento ambiscono a conferire sostanza tragica coniugando il modello omerico (ineludibile: un cenno all'ira su cui si apre l'*Iliade* non manca mai) con altre fonti, più tarde e peregrine – Ditti Cretese e Darete Frigio¹⁰, ad esempio.

Di questa ricca fioritura drammatica si tenterà di offrire in queste pagine una ricognizione di esempi, tratti da generi ora più ora meno solenni. Indipendentemente dall'austerità o meno della messa in scena, condizionata dal vincolo di registri espressivi codificati così come dalla presenza (o meno) dell'accompagnamento musicale e di un coro, esiste un elemento comune, nel ventaglio delle declinazioni molteplici: protagonista è un Achille senza dubbio guerriero, senza dubbio preda di un'ira ardente ma, anche, innamorato.

Legittimata dalla grande poesia greco-latina¹¹ e dai racconti dei mitografi, che affiancano al Pelide splendide fanciulle o lo descrivono preda di folgoranti

⁸ Si tratta del fr. 55 dell'edizione con traduzione e cura di Angelo Tonelli: Eraclito, *Dell'origine*, Milano 1993, p. 111.

⁹ Fondamentali, su tali aspetti del mondo omerico, furono le ricerche di antropologia che hanno un caposaldo nell'opera di Eric R. Dodds, di cui si ricorda qui il volume *I Greci e l'irrazionale*.

¹⁰ Al primo, presentato dalla tradizione come compagno dell'omerico Idomeneo, fu attribuito un racconto in lingua fenicia sulla guerra di Troia che, scoperto in età neroniana, per volere del *princeps* fu tradotto in greco; un autore del IV secolo d.C., L. Settimio, realizzò poi la versione latina dell'opera: l'*Ephemeris Belli Troiani*. A Darete Frigio, anch'egli in bilico tra leggenda e verità storica (Omero menziona un personaggio di tal nome, sacerdote di Efesto, ad apertura del libro IX dell'*Iliade*), gli antichi commentatori attribuirono la stesura di un'*Iliade* frigia; secondo qualche testimonianza, avrebbe scritto della caduta di Ilio prima di Omero stesso. A suo nome, dal VI secolo d.C. in poi, venne diffusa un'*Historia de excidio Troiae* che costituì una fonte preziosa per le rielaborazioni di età medievale del patrimonio mitico greco-latino. In sei libri, la narrazione si spingeva sino alla seconda distruzione di Troia. Per un inquadramento critico-bibliografico sul tema si rimanda al contributo di Lentano, Zanusso 2016-2017, pp. 255-296.

¹¹ Nelle *Heroides* Ovidio annovera Briseide fra le amanti abbandonate che tentano, scrivendo, di richiamare a sé i propri uomini, lontani (la raccolta godé, durante il XVIII secolo, di amplissima fortuna).

innamoramenti¹², l'attribuzione ad Achille della facilità alla passione riecheggia di secolo in secolo: emblematici, a conferma di questa nozione diffusa, sono nel Trecento Dante e Petrarca che, rispettivamente nel quinto canto dell'*Inferno*¹³ e nel *Triumphus Cupidinis*¹⁴, includono l'eroe nella schiera dei lussuriosi, avvinti dalle catene di eros¹⁵.

Tuttavia, non consentirebbe tale interpretazione del carattere di Achille la fonte prima, l'*Iliade*. Nonostante lo sdegno del Pelide derivi dalla perdita di Briseide, consegnata ad Agamennone in sostituzione di un'altra prigioniera, ciò che lo tormenta non è gelosia, e tantomeno lo strazio di un amante disperato; si tratta piuttosto del risentimento implacabile derivante dall'offesa inflitta al suo rango di guerriero: questo, e non il cuore, è ferito dalla perdita della schiava, bottino di guerra a lui solo spettante. I meccanismi psicologici ritratti nel mondo iliadico sono di certo, in generale, molto lontani dai nostri, e lo abbiamo ormai ben appreso, in virtù degli studi, davvero millenari, sviluppati sul poema; eppure, quasi per un moto inconscio, si oppongono a questa certezza critica la tendenza e il desiderio – una sorta d'irresistibile deformazione modernizzante, vagamente sentimentale – a scorgere nell'esplosione di collera cui s'abbandona Achille, privato di Briseide, la prova di un tenacissimo amore.

Tale anacronismo non è soltanto un rischio ma un'evidenza nelle rappresentazioni sette-ottocentesche che portano in scena, incarnato in Achille, il nodo tragico fra ira e amore.

Dell'adattamento allo spirito del tempo – in qualche modo una falsificazione – cui gli autori moderni sottopongono il personaggio omerico – si mostra conscio Ludovico Savioli Fontana¹⁶. Il suo *Achille*, tragedia composta nel 1757

¹² Oltre a Briseide, protagoniste di queste vicende sono Deidamia, figlia di Licomede, re di Sciro, amata da Achille nel periodo in cui fu ospite del sovrano ma lasciata senza remore (fra l'altro, incinta) non appena risuonarono le trombe di guerra che lo chiamavano a Troia; Polissena, principessa troiana; Penthesilea, regina delle Amazzoni, di cui l'eroe s'innamorò un istante dopo averla ferita a morte sul campo di battaglia.

¹³ Incorniciato tra la menzione dei due amanti che furono causa del decennale conflitto – Elena, «per cui tanto reo / tempo si volse» e Paride – l'accenno dantesco ad Achille (vv. 64-67) lo presenta nelle vesti di un combattente, infine, per amore; il poeta si riferisce all'attrazione, ispirata dalla giovane Polissena, che riuscì fatale al Pelide: attirato in un tranello mentre si recava da lei, venne trafitto al tallone, unico punto vulnerabile del suo corpo, da una freccia scoccata da Paride e condotta da Apollo.

¹⁴ Alla stregua di Dante anche Petrarca, nella cui sfilata di amanti Achille segue il possente Ercole, ne rammenta la sventura, determinata appunto da un'improvvida passione (*Triumphus Cupidinis*, I, vv. 124-126).

¹⁵ In età successive, anche il genere epico viene contagiato dalla tentazione di rappresentare Achille nelle vesti di amante: lo dimostra ad esempio un poema del 1661, in cui la materia iliadica viene commista alle novità della contemporanea lirica barocca; vd., al riguardo, Leone 2007, pp. 141-150.

¹⁶ Bolognese (nato il 22 agosto 1729 da famiglia aristocratica, si spense nella sua città il 1° settembre 1804), Ludovico Savioli Fontana improntò la sua esistenza a un ininterrotto culto verso le lettere,

e pubblicata nel 1761¹⁷, presenta nella stampa, a mo' di prefazione, una lettera dedicatoria per la marchesa Teresa Pepoli Spada¹⁸. In essa l'autore riflette sia sulle proprie scelte in rapporto al testo omerico sia sulle condizioni in cui versa il teatro italiano¹⁹; inoltre, conscio di essersi discostato dai gusti prevalenti, «previene le accuse che potrebbero darsi alla sua tragedia»²⁰.

Riguardo al proprio allontanamento dall'*Iliade*, Savioli dichiara:

Io spero, che non mi si rechi a colpa, se quella intolleranza [*sic*], e ferocia, onde l'antico Omero veste il suo Achille, sono state per me raddolcite alquanto in grazia d'una passione, la quale non potendo omettersi, come quella, ch'era cagione della Tragedia, voleva però esser trattata secondo l'uso del secolo. Ancora quest'uso l'ho io moderatamente seguito, e sì che ne avesse a soffrir meno la dignità del mio Eroe: ma quella ad ogni modo pareva la legge. Se il Tragichissimo Sofocle fosse nato a di nostri, avrebbe forse parlato d'amore al pari dell'immortal Racine [...] ²¹.

non disgiunto, però, dall'impegno politico. Sostenitore convinto della Repubblica Cisalpina, proclamata nel 1796, fu eletto deputato e inviato a Parigi; intervenne nel 1801 ai comizi di Lione. I riconoscimenti tributatigli furono in ogni modo culturali piuttosto che politici; dopo il ritiro dalla politica attiva dovette ciò nonostante subire le conseguenze del suo precedente impegno, e venne considerato con diffidenza dagli Austro-Russi, saliti al potere. Eruditissimo e del tutto a suo agio con la lingua latina (apprezzata la sua traduzione degli *Annales* di Tacito), confermò i propri interessi storici grazie alla stesura degli *Annali bolognesi*, pubblicati a Bassano da Remondini nel 1784. Sul versante poetico, l'esordio con il prosimetro *Monte Liceo* si svolse sotto le insegne di Sannazaro e nel solco dell'Arcadia (dell'accademia romana Savioli era membro con il nome di Lavinio Eginetico); di diversa ispirazione sono gli *Amori*, editi dapprima a Venezia nel 1750 e, raddoppiati di numero, nel 1765 a Lucca: a queste canzonette leggere e armoniose, che si volgono al modello ovidiano per far rivivere il mito classico nel contesto delle settecentesche galanteria e mondanità, Savioli deve la sua fama maggiore. Sulle vicende editoriali della raccolta, vd. Tanzi Imbri 2019, pp. 251-273.

¹⁷ Il volume uscì a Lucca presso la Stamperia della Biblioteca Teatrale, per Giovanni della Valle. La tragedia era stata già proposta a un pubblico ridotto, in un allestimento privato.

¹⁸ Il marchese Antonio Bolognini Amorini, alla cui penna dobbiamo il profilo di Savioli inserito nel volume III dell'enciclopedia *Serie di vite e ritratti de' famosi personaggi degli ultimi tempi. Opera dedicata a sua eccellenza il signor conte Enrico di Bellegarde*, Milano, presso Batelli e Fanfani, 1818, presenta la nobildonna come interlocutrice ideale del poeta, poiché dotata «di singolare talento e della conversazione de' letterati amatissima».

¹⁹ Con rammarico Savioli constata l'assenza, sulle scene d'Italia, di un genio capace di riflettere nel genere massimamente nobile: appunto la tragedia.

²⁰ *Serie di vite e ritratti de' famosi personaggi degli ultimi tempi*, cit. Le ipotesi di Savioli si rivelarono esatte e l'*Achille*, «per unità d'azione, per regolare condotta, per colpi di scena, per elevati pensieri sommamente pregevole, non ottenne grazie perché non accomodato alle moderne scene» (voce Savioli Fontana Ludovico Vittorio, in *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento. Commentario di Giambattista Corniani continuato fino all'età presente da Stefano Ticozzi*, tomo II, Milano, Ferrario, 1833, pp. 547-548, in particolare p. 547).

²¹ *Alla signora marchesa Teresa Pepoli Spada*, in *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli. Nel citare dall'edizione a stampa del 1761, qui e oltre, si segue un criterio eminentemente conservativo; si normalizzano però gli accenti e alcune forme ortografiche, in base alla prassi odierna; si correggono poi alcune sviste tipografiche. Le pagine contenenti la dedica non

Nessun poeta può dirsi immune dallo spirito dell'età in cui vive: pertanto, l'attenuazione della ferocia guerriera e l'indugio sul sentimento amoroso di Achille paiono a Savioli conseguenze inevitabili non soltanto del tema scelto – la passione concepita dall'eroe per Polissena – ma anche, e principalmente, del filtro interpretativo con il quale egli si avvicina all'argomento. È l'autore stesso, in sintesi, ad avvertirci in merito al protagonista del dramma: non soltanto Achille è innamorato, bensì lo è nei modi (anche espressivi) con cui lo diviene un uomo del XVIII secolo.

Savioli si volge ai racconti di Ditti Cretese e Darete Frigio per far innamorare Achille; Polissena – a riferirlo è il protagonista in persona, nel primo atto della tragedia – lo conquistò con la sua dolente bellezza quando accompagnò il padre, deciso a farsi consegnare il corpo di Ettore sconfitto, nell'accampamento acheo²². L'amore ispiratogli dalla fanciulla, anche se accolto da Priamo quale mezzo per migliorare la condizione dei Troiani²³ e ricambiato da Polissena, suscita svariate manifestazioni d'ira.

L'ira, nella tragedia, non è infatti prerogativa esclusiva di Achille, sebbene la sua tendenza a lasciarsene trasportare venga rammentata spesso²⁴; irati – per differenti motivi – sono gli abitanti di Ilio tutta; irata, anche verso di sé, appare Polissena, nel cui animo senso del dovere e onore si scontrano con un'inconfessabile tenerezza; autenticamente tempestosa si mostra poi Ecuba, dalla furia incontenibile (e temutissima da Paride)²⁵; irati sono gli dèi²⁶, che non cessano d'infliggere tormenti ai mortali;²⁷ irato è, infine, il Fato²⁸.

presentano numerazione.

²² Nell'ultimo libro dell'*Iliade* non vi è traccia di lei, al fianco di Priamo supplice presso il Pelide.

²³ Pur non arrivando alla promessa di combattere in favore di chi sino a poco prima gli era stato nemico, Achille garantisce, a contraccambio delle nozze con Polissena, che si terrà lontano dal campo di battaglia, agevolando i Troiani grazie al mancato sostegno offerto agli Achei.

²⁴ Il troiano Ideo, che accompagna Paride nella gestione delle difficili trattative nuziali, quando l'interferenza di Ecuba si palesa in tutta la sua gravità esclama, rivolto al principe: «Oh dei! Che fate, / Signor tacendo? a qual consiglio mai / V'abbandonate? Ecco un momento solo / Di cento cure ora disperde il frutto. / Ben a voi la feroce indole è nota / Dell'indomito Achille, e se a temersi / Abbian gli sdegni suoi» (Atto II, scena III; *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 29).

²⁵ La madre lo assoggetta al suo volere ventilando l'intenzione di restituire Elena ai Greci: «Ella in minacce [sic] / Prorompe, onde l'effetto a me sarebbe / Più dell'ira di Achille assai fatale / [...] Egli m'è forza / Ciecamente servirla» (Atto II, scena II; *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 31).

²⁶ E dunque ispiratori d'ira, secondo Achille: «A qual mi condannate, o Dei, / Mortal furor! / Sarete paghi ancora?» (*Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 68; Atto IV, scena II).

²⁷ Il matrimonio fra Achille e Polissena, lungi dall'apparirle foriero di pace, sembra a Ecuba «Il più funesto dono / [...] dell'ira degli Dei» (*Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 24).

²⁸ Nell'Atto IV (scena IV), così si lamenta la principessa, tormentata da un sentimento che sa inaccettabile: «I Fati a peggio / Forse m'hanno serbata. Il sangue ond'esco / Tutta ha in sé la lor ira, e senza colpa / La pena io porto dei delitti altrui» (*Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 74).

L'episodio che potremmo definire 'dell'ira omerica' rimane però fondamentale: è archetipico, infatti, delle ulteriori e sfaccettate manifestazioni di collera attribuite ad Achille; al contempo, funge da termine di confronto per gli sdegni sia suoi sia altrui. Inevitabilmente, dunque, l'episodio viene riecheggiato (e in effetti, se davvero ci si immerge nella *fictio* narrativa, si constata che non molti giorni separano l'insulto di Agamennone dalla morte di Ettore, cui gli eventi illustrati da Savioli, a loro volta, sono di poco successivi); il primo che ricordi ciò che accadde dopo la sottrazione di Briseide, in apertura di tragedia, è Achille stesso. Egli, parlando con l'amico Fenice, non nega l'ira passata, ma sostiene di averne frainteso l'origine, che (come del resto i suoi compagni) aveva scambiato per amore; a mostrargli quanto quel sentimento fosse invece più tiepido dell'amore è valso un turbamento emotivo immensamente più forte:

Atto I

Scena I

Achille

Io amo di bel nuovo, o a meglio dire,
 Io non ho amato mai fuorché al presente.
 Tu meravigli, e n'hai ragion. Pel campo
 Fama volea, che del mio cor l'impero
 Briseide avesse, e 'l fero sdegno, ond'arsi,
 Allora quando Agamennòn superbo
 Contrastarmi osò, credetti io stesso
 Da dispetto amoroso esser prodotto:
 Ma pur troppo indi a poco il cor conobbe
 Esser d'amor le cure assai più gravi
 Di quanto io per Briseide avea provato,
 E quel ch'è peggio, una Trojana è quella,
 Che conoscer mel fece, e una Trojana
 Ch'è del sangue di Priamo²⁹.

Non si menziona qui l'offesa inflitta alla dignità del guerriero dalla prevaricazione compiuta dal pastore dei popoli, Agamennone; Savioli in queste battute fa assumere al suo Achille (un Achille settecentesco, si ripete) l'orizzonte di pensiero ed espressivo tipico di un amante appassionato³⁰. Tuttavia, l'eroe

²⁹ *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., pp. 2-3.

³⁰ Secondo un *topos* in primo luogo lirico, il lessico della battaglia risulta rifunzionalizzato, nella tragedia, all'ambito amoroso: Achille avverte infatti in Polissena, che per decoro e vergogna prova a resistergli, una nemica. Il medesimo 'anacronismo consapevole' (almeno in parte) che emerge dalla rappresentazione di Achille amante fa sì che vengano introdotte nella tragedia categorie

non appare immemore di sé e del proprio rango: confortato dalla promessa di Priamo, non intende subire né inganni né ingiurie da parte dei Troiani la cui principessa desidera in moglie, e ritiene il proprio valore e il regno di Ftia, che offre alla fanciulla, sufficienti se non a far dimenticare il sangue dei congiunti, tanto copiosamente versato³¹, almeno a garantirgli una risposta priva d'insolenza. La forza del suo braccio è del resto tale che, senza di lui, sposato a Polissena e divenuto quindi imparziale sull'andamento dello scontro, gli Achei potrebbero scendere a miti consigli e considerare l'ipotesi della pace; con calma sicurezza Achille riporta infatti alla mente di Paride le conseguenze della sua recente astensione dalla battaglia:

[...] molto a Grecia tolgo. Ricordarvi
 Può se volete di que' giorni, quando
 Malcontento de' Duci, e dell'Armata
 Spettator de' lor danni alle mie navi
 Tranquillo, e in ozio rimaner mi piacque.
 Ulisse, Ajace, e Agamennone istesso
 Primo dei Re venian pregando invano
 E tutto offrendo, ond'io placato, e mosso
 Fessi riparo alla commun rovina.
 Voi vincevate, e tutto il campo intorno
 Era pieno di stragi, e di spavento;
 E, se lo sdegno d'un perduto amico
 Non m'avesse chiamato a prender l'armi,
 Le navi istesse, ove ridotti in salvo
 S'erano i Greci, avrei veduto in mare
 Dal Trojan foco incenerite anch'esse³².

etiche e psicologiche, tra cui il concetto di rimorso, estranee alla cultura dei poemi omerici, rappresentativi di una 'civiltà di vergogna', come si sa, e non di una 'civiltà della colpa'.

³¹ La parola "sangue" risuona di continuo – di atto in atto e di scena in scena – carica della sua drammatica anfibologia. Essa infatti talvolta indica il legame che può congiungere due famiglie, talaltra è impiegata come sinonimo di uccisione; nelle varie occorrenze del termine i due campi semantici non sono mai, però, distinti appieno, poiché sull'unione fra Achille e la sorella di Ettore sembra gravare l'ombra delle tante morti che dovrebbero tenerli divisi. Sposando la fanciulla, il Pelide di fatto mescolerebbe il suo sangue con il medesimo sangue di uomini – i più intimi e cari congiunti di Polissena – da lui stesso sconfitti e strappati alla vita, nonché, al contempo, con il sangue degli assassini dei suoi amici e compagni. Dalla situazione, di fatto incomponibile (mille motivi, secondo il buon senso e l'opportunità, si oppongono al matrimonio), deriva un penetrante disagio, espresso da Savioli tramite il termine "rossore", che allude alla vergogna soffondendola dello stesso colore del sangue. Pronunciato da Achille, da Polissena, da Ecuba, il sostantivo si riferisce all'umiliazione patita, di volta in volta, dal Pelide, malamente respinto, da Polissena, nel caso l'apparenza della sua ripulsa s'incrini ed emerga ciò ch'ella veramente prova, da Ecuba, secondo la quale l'intero popolo troiano trarrebbe perpetuo disonore dal vincolo contratto con il nemico massimo di Ilio.

³² *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., pp. 9-10 (Atto I, scena II).

In questa riepilogazione di accadimenti trascorsi, si noti, Achille non pone l'accento sul divampare della propria ira contro Agamennone (e non ne ricorda la causa), bensì si sofferma sull'indifferenza con cui rimase ad assistere per giorni e giorni alla disfatta degli Achei.

Ma se il nome di Briseide non torna sulle labbra dell'eroe, la fanciulla tuttavia non è dimenticata. Ecuba infatti, ferma nella sua avversione contro nozze che giudica odiose, ritiene assai poca cosa la promessa di neutralità di Achille; sembra anzi sminuente e offensivo alla sovrana, cui il Pelide tanti lutti ha causato, che egli si contenti di ripetere quanto già fece per una schiava, ossia astenersi dal campo³³. L'orgoglio regale si unisce così allo strazio di una madre incapace di accettare come genero l'omicida dei suoi figli, e l'implicita equiparazione fra Briseide e Polissena esacerba lo sdegno di Ecuba:

Ben la memoria delle ingiurie antiche,
E del sangue versato, oggi il superbo
Con poca pena cancellar pretende.
Ei che fesse di men, quando sdegnossi
Per cagion d'una sua schiava coi Greci?
Ma s'inganna d'assai³⁴.

La regina, in ciò discorde da Polissena, non ritiene Achille generoso e pensa che, offrendo a riprova del suo affetto la mera rinuncia allo scontro, insulti colei che dice d'amare; l'amarazza per il misero pegno avanzato dal guerriero induce Ecuba a chiedersi a cosa egli saprebbe spingersi se, in luogo di tenerezza, cadesse preda di sentimenti negativi: «Achille / Così ne insulta, e l'ama? Or qual fia poi / Quel superbo negli odj? E tu tranquillo [si rivolge a Paride] / Hai potute ascoltar dell'orgoglioso / Le indegne offerte?» (Atto II, scena II)³⁵.

La memoria dell'ira, manifesta nell'episodio incentrato su Briseide ma da intendersi, al di là di questo, come tratto distintivo di Achille, diventa oggetto di ragionamenti strategici e considerazioni utilitaristiche elaborati talvolta anche da personaggi marginali, meno coinvolti sul piano emotivo. Fra i Troiani il saggace Ideo, compagno di Paride nella sua ardua attività di 'sensale di matrimoni', giudica miope il dispregio di Ecuba verso la proposta di Achille; a suo parere, la rinuncia allo scontro da parte del Pelide scatenerrebbe infatti nelle fila greche un tumulto e una riprovazione in grado di accendere nell'eroe una nuova collera, destinata a ricadere dunque sui precedenti alleati e a renderlo spontaneamente vindice dei Troiani:

³³ Sarebbe però l'amore, non la collera, a determinare questo nuovo allontanamento dalla battaglia.

³⁴ *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 26 (Atto II, scena II).

³⁵ *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli cit., p. 27. Quanto la regina si aspetterebbe da Achille viene illustrato nel prosieguo della scena e della discussione con il figlio Paride: «uopo abbiamo / D'armi, non di pietate, e di parole. / Egli e le impugni, e ne difenda, e compia / Ei le nostre vendette [...]» (*Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 28).

[...] Non era
 Alfin l'offerta a disprezzarsi tanto.
 Forse lo sdegno ancora in cor d'Achille
 Produr potèa quei disiatì effetti,
 Che non sapeva amor. Rado coi Greci
 Noi l'abbiam visto entro al loro campo in pace;
 Chi sa? le nuove nozze a nuove liti
 Chiamando i Greci avrian forzato Achille
 Sé de' suoi torti a vendicar coll'armi.
 Così senza volerlo a Troja istessa
 Quanto il possiam bramar giovato avrebbe³⁶.

In sostanza, Ideo lucidamente profila una situazione simile a quella descritta da Omero nel libro primo dell'*Iliade*: ancora una volta – e sempre per una donna che gli viene sottratta (o che si provi a sottrargli) – Achille si sdegna nei riguardi degli Achei e si distacca da loro, non limitandosi però a evitare di combattere, bensì (e qui Savioli radicalizza gli esiti della collera) impugnando le armi a difesa della fanciulla desiderata, Polissena, e della sua gente³⁷. In seguito, Achille stesso dà ragione a Ideo quando, al solo pensiero che il suo intento venga ostacolato dagli Achei, esclama: «Ma biasmi Ulisse i voti miei, lo stesso / Agamennon, se tanto ardisce, e assai / Non l'ha instrutto il passato anch'ei s'opponga / E chiegga il campo a suo soccorso»³⁸. Traspone, dal cenno di Achille alle contese trascorse, la noncuranza con cui valuta un'eventuale opposizione del sovrano di Argo e Micene: già una volta gli ha dimostrato la propria *necessità* per la vittoria finale e, nel caso egli lo contrastasse ancora, magari tramite le insidie di Ulisse, non avrebbe scrupolo a imporgli.

Nella tragedia, entro la quale grande rilievo assumono le disamine del comportamento di Achille, tra le tante indagini cui viene sottoposta, di bocca in bocca, l'indole del Pelide, la versione più subdola e insidiosa è senza dubbio quella avanzata da Ulisse. Dopo essersi speso senza fortuna per dissuaderlo dalle nozze, dichiarandolo indegnamente asservito a una Troiana³⁹, l'Itacese cerca (e trova) un'inaspettata sodale in Ecuba. Concorde con lui nel deprecare la maulaugurata unione, la regina si mostra disponibile a prestargli ascolto mentre, ricapitolando la storia di Achille da una donna (abbandonata o peggio) all'altra, Ulisse traccia il profilo di un fedifrago impenitente, la cui superficiale crudeltà è ancora ignota a Polissena:

³⁶ *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 30 (Atto II, scena II).

³⁷ Diversamente orientata risulta invece la riflessione di un altro Troiano, Teucro, confidente di Polissena: egli teme che, allo scopo di allontanare i Greci dalla pace, Achille diventi l'alleato ideale di Ecuba; esasperato dalle ingiurie della regina, potrebbe indurre gli assediati a sacrificare ogni pur blanda tregua (*Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 81; Atto V, scena I).

³⁸ *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 41 (Atto II, scena V).

³⁹ *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 51 (Atto III, scena IV).

Eh poco ella conosce
 Quell'incostante. Io con questi occhi istessi
 Abbandonar Deidamia l'ho visto
 Piangendo in Sciro, e eterna fè giurarle.
 Poi giunto al campo il vecchio amor scordarsi,
 Ed a' piedi languir d'Ifigenia;
 Misera, che dapoi tratta agli altari
 Per voler degli Dei, lasciò d'Achille
 Il possesso a Briseide. Or questa cede
 A Polissena il loco, e la sua sorte
 Piange alle navi abbandonata invano⁴⁰.

Strategicamente, Ulisse tralascia la propria responsabilità nell'abbandono di Deidamia, riferita dalle fonti mitiche (è grazie alla sua astuzia che il travestimento di Achille, occultato presso Licomede in abiti femminili⁴¹, viene infine svelato) e, sciorinando una sorta di catalogo di donne prima concupite e poi lasciate, tramuta il guerriero più valoroso e temuto dell'esercito acheo in un amante capriccioso, i cui impeti sono tanto repentini quanto fatui. La menzione di Ifigenia, soprattutto, immolata in Aulide per consentire la partenza verso Troia alla flotta achea⁴² dopo che era stata attratta lì con la prospettiva di sposare Achille, incupisce le ombre proiettate dal discorso odissiaco sul destino di Polissena: ciò che ella rischia confidando in un uomo uso al tradimento – questo, sembra il sottinteso di Ulisse – è non soltanto l'abbandono, bensì la morte. L'accenno a Briseide, derelitta nei suoi alloggi ora che il Pelide si è invaghito della principessa troiana⁴³, vale inoltre a esasperare l'insofferenza di Ecuba, piena di sdegno, come si è visto, all'idea che in qualche modo le azioni di Achille equiparino sua figlia a una schiava (per entrambe, infatti, egli fu ed è pronto a disertare la battaglia).

Se il nome di Deidamia non risuona altrove, Polissena in persona menziona entrambe le 'altre donne' del passato – e presente – di Achille. La sorte di Ifigenia, caduta sotto il coltello di Calcante quando aspettava per sé un ben diver-

⁴⁰ *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 57 (Atto III, scena VI).

⁴¹ Tramite quest'espedito la madre Teti sperava di bloccare la partecipazione al conflitto in cui, secondo gli oracoli, la sua vita sarebbe stata stroncata.

⁴² A impedirla, nell'immobilità della bonaccia, era il risentimento di Artemide contro Agamennone, reo di aver ucciso una cerva a lei sacra. La vicenda di Ifigenia, spesso affrontata nel teatro tragico, non trova posto nei poemi omerici, ma inizia a comparire in altri poemi 'del ciclo'.

⁴³ Di un differente abbandono si lamenta la Briseide delle *Heroides* (la missiva inviata ad Achille è la terza delle prime quindici, e segue le lettere di Penelope a Ulisse e di Fillide a Demofonte). Ovidio immagina infatti che la prigioniera/amante scriva ad Achille dopo che egli ha rifiutato, insieme ai doni offerti da Agamennone a riprova di un intento di riconciliazione, anche il ritorno di lei, la sua restituzione (l'episodio è narrato nel nono libro dell'*Iliade*); lo esorta dunque, supplicandolo e biasimandolo al contempo, a combattere per riprenderla con sé.

so rito, viene detta dalla fanciulla preferibile al matrimonio: «Io là [agli altari] contenta / Vi seguirei se m'aspettasse a quelli / Il destin della vostra Ifigenia»⁴⁴. Solo il possessivo «vostra» affiora in questa frase sprezzante a far sospettare l'agitarsi della gelosia, oltre l'ostentazione del rifiuto. Ben più netto, il reale sentimento di Polissena affiora nelle parole che rivolge all'ancella frigia, da cui sempre è accompagnata, dopo un ulteriore colloquio con Achille. Nel seguire con lo sguardo l'eroe che si allontana, commenta:

Ecco ch'ei parte.
Frigia, ei parte una volta, e all'incostanza
Nota assai sulla terra, io debbo alfine,
Grazie agli Dei, la mia salute intera.
Or corra egli, e s'affretti i Greci a trarre
Da i lor van spaventì, e racconsoli
La sua dolente prigioniera⁴⁵.

È facile avvertire qui, dal pur veloce accenno a colei che provocò l'ira più nota del Pelide, l'emergere della rivalità nei riguardi di Briseide, ancor presente e vicina all'eroe. Non a caso, la citazione della «dolente prigioniera» da parte di Polissena viene preceduta dall'attribuzione ad Achille dell'incostanza ricordata già da Ulisse, e amplificata dalla fanciulla, che la dice assai nota, sulla terra.

Tuttavia, il fatto che Polissena non segua davvero lo slancio del cuore nel negarsi al Pelide, di cui ricambia in verità i sentimenti, trova conferma nel terrore presago che l'afferra proprio quando l'ha persuaso a desistere sia dall'idea delle nozze sia dagli spargimenti di sangue⁴⁶. Il suo è un presagio veridico, poiché ad attendere Achille, nei pressi di un tempio – luogo sacro, e dunque interdetto alla violenza – sono l'agguato e la freccia di Paride pretesi da Ecuba.

Il nemico feroce – e l'amante volubile, almeno nelle dicerie – cade dunque sotto i colpi di un attacco sleale, frutto, esso sì, di un conclamato tradimento. La maledizione che grava sul sangue troiano non allenta la sua morsa: alle lacrime di Polissena, cui pare di essere contaminata dall'empietà materna, si unisce infine la tardiva consapevolezza di Ecuba: spettano alla regina, d'un tratto abbandonata dal sacrilego furore e affranta al pensiero della collera divina, le parole che sigillano il dramma prospettando – ora che la vendetta, pur consumata, si

⁴⁴ *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 16 (Atto I, scena IV).

⁴⁵ *Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., pp. 71-72 (Atto IV, scena IV).

⁴⁶ Con un altro anacronismo culturale Savioli rende Polissena in grado di illuminare Achille sul valore della pietà e del perdono (concetto, questo, del tutto estraneo al mondo omerico): «Tregua all'ire, e alle stragi» afferma risoluta la principessa. «Assai vinceste, / Tempo è di perdonar» (*Achille*. Tragedia del conte Ludovico Savioli, cit., p. 87; Atto V, scena IV). Quasi a scusare la scelta per la tragedia di un soggetto tratto dal mito, e a scongiurare dubbi sull'ortodossia cristiana di chi scrive, nell'edizione a stampa la *Prefazione* è seguita da una nota: «L'autore, benché scriva da Poeta, si protesta però vero Cattolico».

svela nella sua inutilità – solo l'accrescersi, per Troia e per i suoi abitanti, degli affanni.

L'ira accesa dalla passione campeggia anche nelle tragedie, intitolate entrambe *Polissena*, che costituiscono l'esordio nel teatro tragico di Giovanni Carmignani⁴⁷ e Giovan Battista Niccolini. Il primo, docente di filosofia del diritto e studioso di letteratura, nutrì per la scrittura drammatica un costante interesse, da cui derivarono sia la tragedia d'ambientazione classica, rappresentata a Firenze durante il Carnevale del 1789 ed edita nel medesimo anno⁴⁸, sia le pagine critiche (una dissertazione) da lui riservate, in anni più maturi, all'opera di Alfieri, di cui era frequentatore e amico.

Salutata con entusiasmo dalle *Novelle letterarie* fiorentine del 1790, la tragedia di Carmignani guarda senza dubbio – sia per le situazioni sia per il lessico – all'*Eneide* di Virgilio più che a Omero.

Protagonista è Pirro, nel cui temperamento ben si riconosce il padre Achille: egli non esita, ad esempio, a trafiggere mortalmente il vecchio Priamo, rifugiatosi con le figlie nel tempio, proprio sotto gli occhi della principessa di cui pure si innamora, Polissena. Ma l'eredità del Pelide è pesante da portare, e non consiste solo nel temperamento, bensì in gravosi doveri. Secondo l'indovino Calcante, infatti, la furia del Pelide continua a sprigionarsi dagli Inferi in cui è piombato, vittima di una trappola predisposta dai Troiani. L'ombra di Achille esige un risarcimento, una vittima; e il sangue preteso scorre nelle vene proprio di Polissena⁴⁹. Se il sacrificio della fanciulla non sarà compiuto, le navi achee resteranno bloccate sui lidi di Troia, e il ritorno a casa sarà vanificato dal persistere della bonaccia (e dell'ira che la determina). La situazione, evidentemente, replica le circostanze che secondo il mito avevano ostacolato, dieci anni prima, la partenza verso Troia delle schiere alleate; affinché il vento si levasse era stato necessario un terribile rito propiziatorio: il sacrificio di Ifigenia, figlia di Agamennone.

Amante ardente, Pirro (di cui Calcante e l'esercito intendono piegare la resistenza) viene raggirato da Arsindo, le cui menzogne lo persuadono della falsità di Polissena; convinto che la principessa non ricambi i suoi sentimenti, egli, follemente geloso, uccide l'uomo che crede il suo rivale e che invece è Polidoro, il fratello della fanciulla, ritornato in patria. Consocio infine dell'errore, Pirro, le

⁴⁷ Nato nel 1768 da famiglia umile e avviato agli studi per il tramite delle istituzioni ecclesiastiche, ottenne poi una solida fama in quanto esperto di teatro e in qualità di giurista, docente, storico. Si spense il 29 aprile dell'anno 1847.

⁴⁸ Per un'analisi della *Polissena* vd. Frassinetti 2000, pp. 47-86.

⁴⁹ Nelle *Troiane* di Euripide, Andromaca si trova costretta a chiarire a Ecuba il destino della figlia, cui Taltibio aveva fatto ambiguamente cenno: poco dopo che la donna si è dovuta separare da Cassandra, divenuta schiava di Agamennone, apprende dunque che Polissena è stata offerta in sacrificio sulla tomba di Achille (vv. 622-623).

cui mani si sono appena macchiate del sangue di un altro congiunto di Polissena, tenta di risparmiarle almeno l'altare sacrificale; tuttavia, è la principessa a scegliere, dandosi la morte di propria mano e calmando in tal modo l'ombra di Achille.

Dal primo all'ultimo atto la tragedia di Carmignani affievolisce sino ad annullarlo il confine tra dimensione dei viventi e dimensione dei defunti: non solo la affollano apparizioni spettrali e incubi quasi tangibili, ma anche la scuotono violenti fenomeni fisici, terremoti scatenati dall'Erebo. E Pirro, il cui animo in conflitto si rispecchia nella devastazione circostante, è preda di ininterrotte smanie, determinate ora dall'amore, ora dall'orgoglio ferito, ora dal senso di lealtà nei confronti del padre; sempre, dall'odio verso chi voglia rubargli Polissena. Nel susseguirsi di queste escandescenze l'unico accenno all'ira che Omero attribuisce ad Achille – l'ira scatenata dalla requisizione di Briseide – traspare nel primo atto (scena prima), allorché Pirro, in procinto di affrancare Polissena assegnatagli come schiava, confida ad Arsindo il timore che Agamennone la rapisca: il sovrano, infatti, ne è invaghito e «tutte cerca / Tutte le vie per involarla a Pirro»⁵⁰.

Pertanto, se il destino di vittima designata fa corrispondere Polissena a Ifigenia, l'aver ella attirato gli sguardi di Agamennone la fa corrispondere a Briseide: entrambe legate ad Achille, di cui Pirro quindi riprende, variandola, la storia.

Il confronto tra Pirro e il padre – nonché quello fra l'autore moderno e l'archetipo omerico in tema d'ira – risulta più stringente e sfaccettato nella *Polissena* di Niccolini⁵¹, composta nel 1810 a inaugurare una ricca produzione tragica⁵², vincitrice del concorso bandito in quell'anno dall'Accademia della Crusca⁵³ ed edita l'anno successivo⁵⁴.

⁵⁰ *Polissena*, tragedia di Giov. Carmignani, Firenze, nella Stamperia Bonducciana, 1789, p. 3.

⁵¹ Scrittore, intellettuale, giurista e amministratore pubblico, nel corso della sua lunga vita (nato nel 1782, morì nel 1861), Giovan Battista Niccolini passò attraverso radicali trasformazioni dei governi, delle istituzioni, della cultura. Conobbe molte rilevanti personalità di quei frenetici decenni, tra cui Gino Capponi, Francesco Domenico Guerrazzi, Ugo Foscolo. Alla sua morte, venne sepolto a Firenze, nella chiesa di Santa Croce.

⁵² Inizialmente, Niccolini trasse i suoi soggetti dal mito, come testimoniano le tragedie *Ino e Temistio* ed *Edipo nel bosco delle Eumenidi*, *Medea*; al 1815 risale la tragedia allegorica *Nabucco*. I drammi *Matilde* (1825), *Rosmonda d'Inghilterra* (più tardi, fu composto nel 1837) e *Arnaldo da Brescia* (stampato nel 1843, meritò dai contemporanei la definizione di suo capolavoro) presentano invece un'ambientazione medievale; lo sfondo classico viene messo da parte, inoltre, nel dramma del 1827 *Antonio Foscari*, nel *Giovanni da Procida* (scritto nel 1830, è incentrato sulla rivolta dei Vespri siciliani), in *Ludovico Sforza* (del 1833) e in altre opere degli anni Quaranta, le tragedie *Beatrice Cenci* (1840), ispirata da Shelley, e *Filippo Strozzi* (1847).

⁵³ Sulle (in realtà travagliate) vicende legate al premio si veda il volume *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini* raccolti da Atto Vannucci, Firenze, Le Monnier, 1866, pp. 112-113: sulla fortuna della tragedia presso i contemporanei vd. in particolare pp. 278-283.

⁵⁴ La seconda edizione, rivista dall'autore, vide la luce nel 1815.

Come nell'omonima tragedia di Carmignani, Achille, all'inizio dell'azione, è già caduto: tuttavia, egli domina il dramma. La furia guerriera che lo caratterizzava continua infatti a vivere nel figlio Pirro, del quale Polissena, protagonista, insieme alla madre, della scena d'esordio, descrive la ferocia nell'affrontare e sconfiggere il vecchio, fragile Priamo⁵⁵. L'uccisione del sovrano, trafitto dopo che aveva tentato di reagire all'assassinio del figlio Polite, rappresenta l'acme – e al contempo l'emblema – della rovina di Troia che, cumulo di fumanti macerie, somiglia ormai a un immenso cimitero a cielo aperto⁵⁶. Pirro stesso identifica nel Pelide, bramoso di vendetta dall'Oltretomba, la causa della propria sete di sangue, allorché affrontò i nemici nello scontro finale:

A me pareo,
Enorme spettro, il genitore Achille
Al mio ferro additare i più famosi
Troiani petti, alto gridando: o figlio,
Io qui fra i sacri patti, io qui fra l'are
Caddi tradito [...]⁵⁷.

Del padre, pertanto, Pirro possiede lo slancio guerriero, acuito dalla volontà di punire i responsabili della sua morte.

La furia in battaglia, però, non è l'unico tratto che lo accomuna ad Achille, di cui in qualche modo eredita anche l'attrazione nei confronti della figlia di Priamo, Polissena.

Il tema del doppio, rappresentato in primo luogo dal rispecchiarsi di Pirro nel padre in quanto combattente e in quanto amante, si articola poi, nella tragedia, in una successione di ulteriori coppie: accanto a Polissena si pone la sorella Cassandra, anch'ella divenuta prigioniera e anch'ella favorita da un comandante dell'esercito vincitore, Agamennone. Tutti e due – Pirro e il pastore dei popoli – desiderano proteggere la fanciulla prediletta, e poiché l'oracolo impone che si onori e plachi l'ombra di Achille immolando una figlia di Priamo⁵⁸, il sacerdote Calcante paventa che si scateni una rinnovata contesa fra la stirpe del Pelide e Agamennone. In passato, Achille e il comandante in capo erano scesi a contesa

⁵⁵ Il modello è costituito sempre dal secondo libro del poema virgiliano, richiamato anche con minime citazioni. La retorica domanda di Ecuba (Atto I, scena I): «Ma conosci appieno / I doni degli Achei?» non può ad esempio non ricordare le notissime parole di Laocoonte «*Timeo Danaos et dona ferentes*» (*Eneide*, II, v. 49; si cita la tragedia di Niccolini in base alla seconda edizione, uscita a Firenze, presso Guglielmo Piatti, nel 1815; la battuta di Ecuba si trova a p. 5).

⁵⁶ Nel descrivere le tombe che costellano la piana di Troia – dominate da quella di Ettore – Niccolini riecheggia atmosfere e stilemi del carme *Dei sepolcri* di Foscolo; quello della tomba, unico spazio sacro rimasto nella città desolata, è nella tragedia tema ricorrente, quasi ossessivo nel suo unirsi al tema del sangue.

⁵⁷ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 19 (Atto I, scena IV).

⁵⁸ A officiare il rito e a brandire l'arma deve essere inoltre la mano di una persona cara alla vittima.

per Briseide; ora sia Pirro, in qualche modo *alter ego* del padre, sia Agamennone, pretendono di tenere stretto a sé il proprio 'bottino' di guerra – una fanciulla; è forte il rischio che si arrivi a un nuovo scontro, provocato, come nel racconto omerico, da una schiava. Così l'indovino manifesta a Ulisse i suoi timori sulla contesa incombente, ancora celata a coloro che ne saranno gli interpreti:

Che d'Achille all'ombra
Vittima cada d'Ecuba una figlia,
E la sveni una man che le sia cara,
Piace agli Dei. Sta l'ira loro incerta
Fra due sorelle, ed è ciascuna amata
Dal vincitore; se dal ver non lungi
Suona la fama, che non lascia occulti
Mai gli affetti dei re. Credi che Pirro,
O Agamennone voglia (ambo conosci)
L'arbitrio d'una vita a lui sì cara
Permettere alla sorte?⁵⁹

Il richiamo all'episodio omerico risuona, esplicitamente, anche in una successiva battuta di Calcante; alla stregua di Briseide, una prigioniera – non importa se Polissena o Cassandra – potrebbe determinare la sorte di Greci e Troiani:

Se di Troia i fati
Una schiava trattenne⁶⁰, or altra schiava
Può vendicarli: ai Greci opporre i Greci,
E d'Ilio l'ombre può placar col sangue
Civil guerra fra noi: né invan pavento⁶¹.

Evidentemente incancellabile dalla memoria, l'ira di Achille narrata da Omero affiora di continuo nelle parole degli Achei, unita all'eco di una paura mai sopita, alla consapevolezza delle tragiche conseguenze cui si sarebbe giunti se infine Agamennone non si fosse piegato, restituendo Briseide.

Ulisse, nel rivolgersi a Pirro, si riferisce al sovrano come a colui che osò privare Achille del «premio del suo sangue, e ai Greci tutti / Scemò l'aita del possente braccio»⁶²; aggiunge inoltre che, rinunciando alla schiava, «pace in

⁵⁹ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 25 (Atto II, scena I).

⁶⁰ Alla collera nei confronti di Agamennone Calcante aveva già accennato, seppur fuggacemente: l'abbattersi sugli Achei dei colpi di Ettore con violenza pari alle saette di un dio era stato infatti provocato dal fatto che «immemore [...] sede a Pelide» (*Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 24).

⁶¹ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 26.

⁶² *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 27.

volto, / Rancor serbò nel petto»⁶³. Tuttavia, la – prevedibile – furia accesa in Pirro da queste parole (e dal complessivo discorso di Ulisse, da cui risulta che Agamennone non intenda tributare i richiesti onori al Pelide caduto) viene frenata dall'Itacese, che lo esorta a emulare il padre: quando offeso, egli, seppur irato, non seminò strage fra i Greci, ma si limitò a richiamare «dal brando / La man tremenda»⁶⁴.

L'accento all'ira di Achille e alla sua astensione dalla battaglia torna poi sulle labbra di Pirro, che, rivolto ad Agamennone, domanda rabbioso:

E chi dei Greci
Questa gloria invidiar potrebbe al padre?
Chi, se non tu, che degli sdegni antichi
Memore, al cener freddo anco fai guerra?⁶⁵

L'atteggiamento del sovrano, riluttante a consentire a Calcante la celebrazione del sacrificio, viene dunque interpretato da Pirro quale conferma della testarda superbia da cui era stato spinto a credere di poter oltraggiare il Pelide. La versione che dell'episodio offre Agamennone suona diversa; rifiutandosi di ammettere il disastro causato dalla rinuncia di Achille allo scontro, il re di Micene insiste nel ribadire la sua autorità, apostrofando Pirro con toni minacciosi:

se i paterni spirti
In te vivono, o Pirro, ancor rammenta
Che non m'offese impunemente Achille.⁶⁶

Deve intervenire Ulisse, rievocando ancora, in questo caso come deterrente contro l'esplosione di un altro conflitto, i danni già patiti:

Cessate, ai Frigj vinti
Spettacolo gradito offrono i vostri
Sdegni: deh! non costò lacrime assai
L'ira d'Achille?⁶⁷

Ma nella tragedia di Niccolini, pervasa dal riverbero dell'indimenticata e indimenticabile collera del Pelide, trovano posto e illustrazione anche altri sdegni e furori. Non solo, infatti, sono preda di collera punitiva gli dèi, non solo Achille infuria dall'Ade, vietando ai Greci la partenza sino al compimento del rito, ma anche l'esercito greco è percorso da un'endemica rissosità e dalla tendenza ad avversare chi lo comanda; lo svolgersi degli eventi, inoltre, illumina il futuro e

⁶³ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 29.

⁶⁴ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 29.

⁶⁵ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 30 (Atto II, scena III).

⁶⁶ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 30.

⁶⁷ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 31.

suggerisce la maturazione di ulteriori e violentissime collere, altrove. Una volta rivelato che si dovrà versare il sangue di una figlia di Priamo, ad Agamennone, ansioso di difendere Cassandra, viene rammentata la fermezza con cui, in partenza dall'Aulide, sacrificò la primogenita Ifigenia, e gli si rinfaccia di anteporre una schiava alla figlia; inoltre, che egli torni in patria solo o insieme alla concubina troiana, lo attende lì terribile l'ira di Clitemnestra: in un caso madre privata della figlia, nell'altro anche moglie gelosa⁶⁸.

Se Pirro e Agamennone si affrontano per salvare la donna che amano, tra le sorelle inizia una contesa di generosità: ognuna delle due si offre quale vittima per salvare l'altra.

Quasi pensasse che l'ombra di Achille sia in collera perché, dopo Briseide, gli è stata sottratta un'altra donna da lui desiderata, Polissena dichiara risoluta:

A me si spetta
Morire, e non a lei: d'Achille sposa
Esser dovea: me dimanda Achille⁶⁹.

E Pirro, disposto a tralasciare il rispetto dovuto al padre in nome dell'amore che prova verso Polissena, si mostra geloso, quando ricorda che Achille a sua volta era stato attratto dalla fanciulla, arrivando a chiederla in moglie. Alla principessa, secondo cui ogni felicità è impossibile dopo il tanto sangue versato nella guerra che ha visto le loro genti su fronti opposti, replica stizzito:

Eran minori
Le cagioni dell'odio allor che al tempio
Sposo aspettavi Achille?⁷⁰

Ma si tratta solo di una momentanea, seppur veemente, rivalità nei confronti del fantasma e della memoria paterni. Molto più forte è l'identificazione tra Pirro e il padre: all'idea che i capi degli Achei provino a strappargli la prigioniera che ama, il giovane reagisce proprio come un nuovo Achille, ancora privato di Briseide. Ulisse, incalzandolo, domanda se sia ribelle nei confronti della patria, al che Pirro ribatte:

⁶⁸ Cf. *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., pp. 35-36 (Atto II, scena IV). Sui reali sentimenti (e sulle effettive sofferenze interiori) di Agamennone padre e amante, si veda poi ciò che egli stesso dichiara a Ulisse nella scena I dell'Atto III, pp. 42-44; Niccolini la intesse con riprese lessicali dal *De rerum natura* di Lucrezio (per le quali si veda anche ivi, p. 52) e dai *Sepolcri* foscoliani. Sprezzante, pur nell'angoscia che la invade, il commento di Ecuba: sarcastica, la regina chiede se l'Atride «fia migliore amante, / che non fu padre [...]?» (Atto III, scena III; ivi, p. 50). Il tragico destino che attende Agamennone in patria gli viene profetizzato da Cassandra: la fanciulla, destinata a cadere insieme a lui sotto i colpi di Clitemnestra e di Egisto, invano lo implora di concederle piuttosto la morte nella città natia.

⁶⁹ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 54 (Atto III, scena V).

⁷⁰ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 74 (Atto IV, scena IX).

Allor che tenta
 Rapirmi i premj del mio sangue, e vuole
 Che di guerrier carnefice divenga,
 Io son Troiano: dalle sue ruine
 Ilio, che per me cadde, alzare io posso.⁷¹

L'antica, memorabile ira di Achille continua dunque a esistere e a manifestarsi, nella tragedia di Niccolini, attraverso il ricordo, le parole, le azioni in primo luogo del figlio, che per lo più si rispecchia nel padre e solo in rari momenti vuole discostarsi da lui. Quest'ira, impressa nella mente di tutti coloro che vi assisterono e pressoché connaturata al carattere di Pirro, riesce più determinante, nel sancire la catastrofe, dell'ira *attuale e presente* di Achille defunto. Tuttavia, non è possibile per alcuno ignorare i voleri che si manifestano dalle regioni dell'Oltretomba, e la funebre collera del Pelide, che trabocca dagli Inferi a sconvolgere la terra e il mare, verrà infine placata. Polissena, dunque, morirà sull'altare eretto in onore di Achille, trafitta dalla mano (a lei cara) di Pirro stesso. La sua morte è però frutto di una sua scelta, e somiglia più a un consapevole sacrificio che al risultato di un'aggressione: la giovane donna si frappone infatti tra Pirro e Calcante, reale destinatario del colpo sferrato dal guerriero. Morendo sull'altare voluto per il Pelide, che di lei esigeva la vita e il sangue, la Polissena di Niccolini, alla stregua dell'omerica Briseide, viene infine restituita all'uomo cui era stata assegnata... ma senza respiro e fatta ombra anch'ella, come adesso è l'amante.

L'amore verso Polissena, declinato in forma tragica da Carmignani e Niccolini, anima le scene del primo Ottocento anche in generi più lievi. Il 19 novembre dell'anno 1828, ad esempio, il reale teatro San Carlo onora l'onomastico di Maria Isabella, regina delle Due Sicilie, proponendo il dramma per musica *Priamo alla tenda di Achille*⁷². Scritto da Raffaele Valentini⁷³ su musica di Giuseppe Staffa (1807-1877) l'atto unico s'ispira alle vicende riferite da Ditti Cretese e Darete Frigio, e rappresenta la passione infiammata nel Pelide dalla principessa troiana, che si reca insieme al padre nel padiglione dell'eroe per chiedere la restituzione delle spoglie di Ettore. A venir conquistato dalla figlia del nemico è dunque Achille in persona, non il figlio Pirro; il sentimento di tenerezza che gli scivola nel cuore alla vista di Polissena è l'unico antidoto contro l'ira che lo

⁷¹ *Polissena*. Tragedia di Gio. Battista Niccolini, cit., p. 60 (Atto III, scena VI).

⁷² La stampa fu realizzata sempre nel 1828, a Napoli, presso la Tipografia Flautina.

⁷³ Su Raffaele Valentini, patriota e storico (nato a Cosenza nel 1778, morì a Scilla, prigioniero dei Borboni, nell'anno 1858), si rimanda al volume *Le biografie degli uomini illustri delle Calabrie raccolte a cura di Luigi Accattatis*, IV, Cosenza, Migliaccio, 1877, pp. 109-116; tra le opere attribuitegli, edite e inedite, si ricorda il manoscritto *Omero ed i suoi Poemi*, suddiviso in dodici capitoli (*Le biografie degli uomini illustri delle Calabrie raccolte a cura di Luigi Accattatis*, p. 116). Vd. FALCONE 1902.

pervade e che egli esprime convulsamente, rivolgendosi al defunto Patroclo la cui urna stringe tra le braccia:

Orrenda

Piombò mia destra; e di abborrito sangue
 Tutto il campo rigai. Pasto alle fere
 Giaccia insepolta la nemica salma.
 L'empia stirpe di Priamo ah! così possa
 Spegner tutta, e mandar Troja in faville,
 E provar quanta sia l'ira di Achille.
 Ombra illustre, sul pallido Lete
 Deh! ti arresta, conforta, rimira
 Quell'Ettòr, che terribile l'ira
 Nel suo sangue, di Achille provò.⁷⁴

La persistente violenza di questa collera – definita nel dramma con un lessico molto vario e sfaccettato – è tale da sgomentare i compagni di Achille, che ne temono e biasimano l'ostinata ferocia⁷⁵; inoltre, essa rischia di irritare il Fato, che rifiuta l'imperversare delle «ire tremende»⁷⁶.

L'incontro con Priamo⁷⁷ sembra esacerbare la “rabida furia” dell'eroe:

Taci... Che vuoi? ... Ricorda
 Qual sei tu, qual son io; ch'odio immortale
 Parte i Teucri, e gli Achei; che in cor di Achille
 Immenso siede...

[...]

Se fremo implacato,
 Se rabbia mi accende,
 Di Patroclo orbato
 Tuo figlio mi rende:
 Di pace – capace
 L'oppresso mio core
 Giammai più non è.

⁷⁴ *Priamo alla tenda di Achille*, cit., p. 16 (scena VII).

⁷⁵ A colloquio con Automedonte, Fenicio dichiara, in riferimento a Priamo: «A più feral vendetta / Si sottragga il buon re. Sì, degli Achei / Troppo ei l'odio sostenne, e degli Dei» (*Priamo alla tenda di Achille*, cit., p. 10; scena III).

⁷⁶ *Priamo alla tenda di Achille*, cit., p. 12 (scena IV).

⁷⁷ Il sovrano, a sua volta, sa bene cosa significhi essere preda di un'indomabile agitazione: la prima scena lo rappresenta infuriato, mentre osserva il monumento funebre eretto da Troo per il figlio Ilo, al pensiero di non aver ancora potuto fare altrettanto in onore del suo primogenito, Ettore (cf. *Priamo alla tenda di Achille*, cit., p. 8).

E a tanto rancore
 Tu chiedi mercè?⁷⁸

Soltanto una divinità qual è l'amore riesce a sopire le smanie guerriere da cui Achille continua a venire scosso; la presenza di Polissena basta a incrinarne fatalmente⁷⁹ la spietatezza; con la propria incapacità di odiare, inoltre, la fanciulla riesce infine a insegnare al re dei Mirmidoni l'esercizio della pietà, tramite il quale ci si rende "specchio degli dèi"⁸⁰:

Se nuovo sangue
 Insaziabil brami, il mio deh! versa;

[...]

Eccoti il sen, m'immergi
 Quell'empio ferro al core,
 Che oppresso dal dolore
 Odiarti ancor non sa.⁸¹

Il lieto fine – inevitabile, in questa re-interpretazione delle figure omeriche *ad usum reginae* – è suggellato quindi dalla concordia delle voci che inneggiano alla «ministra del bene, / [...] la dolce pietà»⁸².

Dona un 'omaggio' di versi al personaggio omerico e alla vicenda su cui si apre l'*Iliade* anche un famoso librettista del XIX secolo, Felice Romani⁸³. L'autore che scrisse per Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi nel 1815 compone il testo del dramma serio per musica (in due atti) *L'ira di Achille*, musicato da Giuseppe Nicolini e messo in scena alla Scala nel Carnevale di quell'anno. L'edizione milanese del dramma, uscita sempre nel 1815, nell'intestazione si limita a riportare le iniziali del poeta: G. F. R., corrispondenti ai nomi di battesimo: Giuseppe Felice Romano.

Tra le opere che si sono prese in esame sinora, *L'ira di Achille* spicca per la dichiarata fedeltà all'ira cantata da Omero, scelta quale soggetto del dramma.

L'*Argomento* dell'edizione a stampa sottolinea il rispetto mostrato verso il testo antico, che – si dice – è tanto conosciuto da rendere inutile ogni spiegazio-

⁷⁸ *Priamo alla tenda di Achille*, cit., pp. 18-19; la scena è la IX.

⁷⁹ E proprio «fatale» al suo cuore viene detta Polissena da Achille (*Priamo alla tenda di Achille*, cit., p. 24; scena XIII).

⁸⁰ *Priamo alla tenda di Achille*, cit., p. 22.

⁸¹ *Priamo alla tenda di Achille*, cit., p. 23.

⁸² *Priamo alla tenda di Achille*, cit., p. 26.

⁸³ Nacque a Genova nel 1788, da una famiglia agiata, ma che attraversò in seguito difficoltà economiche e rovesci finanziari. Laureatosi in legge e in lettere, fu scrittore e critico letterario; alla sua penna si devono alcuni tra i libretti d'opera più noti del tempo. Si spense a Moneglia nel 1865. Vd., sulla sua ricca produzione, Roccatagliati 1996 e Verdino 2007, pp. 59-74.

ne preliminare. Si dichiara pertanto che «L'Autore non ha voluto allontanarsi dall'orme del divino Poeta, ed ha pensato che, non accozzando accidenti diversi, verrebbe per avventura lodato per aver saputo conservare la semplice unità che richiedeva il soggetto. Egli è perciò che spera favore dai Leggitori»⁸⁴.

A venir portata in scena, quindi, è l'ira di Achille originaria, 'omerica': il furore acceso nel Pelide dal rapimento di Briseide. L'indubbia fedeltà tematica, peraltro, viene bilanciata dall'interpretazione del legame esistente tra l'eroe e la schiava: del tutto moderna (e quindi infedele al dettato omerico), tale lettura trasforma il rapporto esistente tra un combattente vittorioso e una concubina/bottino di guerra in un vincolo squisitamente sentimentale. Né Achille né Agamennone, che gli contende Briseide, esitano a ricorrere al termine amore e a presentarsi nel ruolo, pressoché esclusivo, di amanti; il cruccio maggiore, per l'uno e per l'altro, è costituito dall'ipotesi che la fanciulla possa non ricambiarne l'attaccamento. Il lessico dell'amore, languido e patetico, si sostituisce al lessico della guerra piuttosto che sovrapporsi ad esso: principalmente nei duetti, in cui le voci s'intrecciano a ribadire un identico desiderio, il fragore delle armi si stempera nella melodia.

Risulta coerente con l'atmosfera generale del dramma – dramma d'amore, come si è visto, non bellico – il rilievo conferito alle figure femminili, che dei sentimenti conoscono il cifrario: i segnali, le sfumature. Ed è proprio in relazione ai personaggi femminili che Romani interviene anche tematicamente sul modello omerico, saldando insieme le vicende delle due prigioniere Criseide e Briseide. Nell'*Iliade*, come si sa, la restituzione di Criseide al padre Crise, sacerdote di Apollo, cui Agamennone è infine indotto dall'esercito⁸⁵, spinge il sovrano a pretendere quale risarcimento la schiava di Achille, Briseide.

Nella versione di Romani, ad arricchire l'intreccio e a raddoppiare le ragioni dell'ira del Pelide si narra che anche Criseide gli era stata sottratta dall'Atride: la sorte di Briseide era stata dunque anticipata da quella di un'altra prigioniera. Ben meno violenta, però, era stata, nel caso di Criseide, la reazione dell'eroe alla sopraffazione subita, così come meno intenso era stato il suo amore. Lo constata Criseide stessa, a colloquio con Taltibio: la giovane donna sembra invidiare Briseide in quanto appassionatamente amata da Achille:

Cris. Vedi Taltibio? il solo,
Ch'io trovo difensor è quel istesso
Che schiava mi recò.
Tal. T'amava un giorno:

⁸⁴ *L'ira di Achille*. Drama serio per musica in due atti di G. F. R. da rappresentarsi nel regio teatro Alla Scala Nel Carnevale del 1815, Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola, p. 3.

⁸⁵ Per vendicare l'offesa arrecatagli attraverso l'oltraggio subito da Crise, il dio, si ricorda, tormenta infatti lo schieramento con una terribile pestilenza.

E di qual ira ardea, quando al suo fianco
Ti tolse Atride, mi rammento ancora.

Cris. Passò quel giorno.

Tal. Ora Briseide adora.

Cris. Briseide!

Tal. Sì: la figlia

Del Rege di Lirnesso.⁸⁶

Non l'orgoglio del condottiero cui viene tolta la legittima preda di guerra, ma uno schietto, fortissimo amore spinge Achille, quando privato di Briseide, a disertare la battaglia, lasciando libero il furore di Ettore, sotto i cui colpi soffrono gli Achei. Le conseguenze del sentimento che ha ispirato valgono alla fanciulla l'appellativo di funesta, solitamente attribuito a Elena: ella, infatti, è causa di lutto per i Greci quanto la figlia di Tindaro lo è per i Troiani:

Ag. Funesta donna!

Un Dio nemico ai Greci

Ti condusse fra noi...⁸⁷

Briseide, tuttavia, ritorce subito l'epiteto contro il sovrano: funesto, afferma, fu il desiderio che lo infiammò verso di lei e che la allontanò da Achille; funesto è ciò che egli superbamente giudica un ineguagliabile dono, ossia l'offerta del proprio cuore. Con durezza, la fanciulla arriva a minacciare Agamennone, mentre sullo sfondo bruciano le pire dei soldati caduti e Criseide si avvia verso la nave che la ricondurrà in patria:

Bris. E maggior sangue

Posso costarti ancor... pensa a qual Duce

L'unico suo tesoro oggi hai rapito.

Credi... rendimi Achille...⁸⁸

Audace, Briseide non supplica di essere riconsegnata ad Achille. Chiede, con un inusuale capovolgimento di prospettiva, che *a lei* venga riconsegnato Achille. Scopriamo dunque che, nel dramma di Felice Romani, l'ira di Achille si trasfonde nell'animo della prigioniera, che non si prostra come vittima, non implora né piange: implacabile, promette rovina, se non si darà modo di realizzarsi a un amore irresistibile.

Sempre con l'ausilio della musica il personaggio di Achille è portato in scena nel 1817: il teatro è ancora la Scala di Milano, l'occasione è ancora il Carnevale. L'opera, intitolata semplicemente *Achille*, è definita un melodramma eroico nel

⁸⁶ *L'ira di Achille*. Dramma serio per musica in due atti di G. F. R., cit., p. 16 (Atto I, scena VI).

⁸⁷ *L'ira di Achille*. Dramma serio per musica in due atti di G. F. R., cit., p. 54 (Atto II, scena XVIII).

⁸⁸ *L'ira di Achille*. Dramma serio per musica in due atti di G. F. R., cit., p. 47 (Atto II, scena X).

frontespizio della coeva edizione a stampa, per i tipi di Giacomo Pirola; l'autore, il livornese Giovanni de Gamerra (1743-1803)⁸⁹, l'aveva composta vari anni prima, nel 1801, riscuotendo subito un notevole successo. Il dramma, appartenente alla sua ultima (e feconda) stagione creativa, era stato infatti proposto in replica ai Viennesi per ben cinquantasette volte (tredici delle quali dopo la morte dell'autore)⁹⁰.

Centro del melodramma, in due atti, è la contesa divampata a causa di Briseide tra il Pelide e Agemennone. Tale dissidio, tuttavia (e qui si nota una vistosa rielaborazione della fonte classica), viene anticipato rispetto a quanto racconta Omero, e messo in scena durante la conquista di Lirnesso, città su cui regna Briseo, padre della fanciulla. Achille, infatti, avendo avuto modo di conoscere Briseide mentre soggiornava a Sciro⁹¹, subito se ne era innamorato: l'assedio di Lirnesso risponde dunque allo scopo di ottenere proprio *lei*, non le ricchezze della città. La principessa, da parte sua, ricambia il re dei Mirmidoni, e per seguirlo abbandona volontariamente il padre, cui Achille lascia la corona.

Ma si frappa, inevitabilmente, l'ingerenza di Agamennone, a sua volta sedotto dalla bellezza della giovane; non potendo piegare né il Pelide né la fanciulla con l'autorità conferitagli dal rango, il sovrano si risolve infine, approfittando di un momentaneo allontanamento del rivale, a far rapire la prigioniera. Si scatena così la furia il cui ribollire Achille riversa nelle orecchie e nell'animo dell'amico Patroclo:

Ach. Mi fu rapita.

Pat. Come? quando? da chi?

Ach. Suono improvviso

Di marziali oricalchi

Mi scosse, m'infiammò; qui la lasciai

Lungi correndo coll'armata mano;

Torno, la cerco, e la cerco invano.

Pat. Che narri!

Ach. In quanto accade,

Del Re d'Argo una frode

Sospettar deggio.

Pat. Onde tal dubbio?

⁸⁹ Per un'analisi della produzione del commediografo e librettista, così come per la ricognizione sulle ricerche al riguardo, si rimanda alla tesi di laurea di Cornelius Nicolas Mitterer, *Giovanni de Gamerra (1743-1802) e il suo tempo*, Università di Vienna, 2012, on-line.

⁹⁰ Cornelius Nicolas Mitterer, *Giovanni de Gamerra (1743-1802) e il suo tempo*, cit., p. 66.

⁹¹ Così confida Achille a Patroclo (Atto I, scena II): «Col padre / Nella reggia di Sciro / La vezzosa Briseide / Tre lune dimorò. Fu vinto Achille / Allor di sue pupille / Dal soave poter. L'Asia, la Grecia, / Ah no, non vide ancora / Più perfetta beltà» (*Achille*. Melodramma eroico del Sig. Tenente Gamerra da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala il Carnevale dell'anno 1817, Milano, dalla Stamperia di Giacomo Pirola, p. 10).

Ach. Allora
 Che Briseide acquistai,
 Con orgoglio palese
 Di renderla sua preda oggi pretese.
 Ah! se il sospetto mio
 Verificar poss'io,
 Sotto il peso dell'ira
 Terribile d'Achille
 Rovesciato ed oppresso
 Il traditor cadrà... ma giunge ei stesso⁹².

Variamente ribadita ed evocata in una serie di successivi duetti (tra Agamennone e Achille, tra Agamennone e Briseide...) l'ira tremenda di Achille è però costretta dagli eventi a placarsi. La morte di Patroclo, che pure spinge il Pelide a scendere nuovamente in campo, non vale a saldare la frattura che si è aperta tra l'eroe e Agamennone; quasi nell'intento di dissipare i dubbi sul permanere del rancore nei rapporti tra i due condottieri, de Gamerra aggiunge allora un'ulteriore, indefettibile ragione di opportunità perché si abbandonino le contese interne: si deve infatti obbedire, tutti, a un oracolo secondo il quale Troia non cadrà mai, qualora Briseide non venga resa alle braccia paterne. Se l'uccisione di Patroclo, in ossequio al racconto omerico, spinge Achille a combattere nuovamente, la profezia riguardante la pestilenza destinata a colpire gli Achei se Briseide non tornasse in patria lo induce a rinunciare a lei: sacrificio che si unisce alla difficoltà di obliare l'offesa arrecatagli dall'Atride.

È evidente che, nel comporre l'episodio, de Gamerra fonde insieme quelle che nell'*Iliade* sono vicende differenti (per quanto l'una sia causa della successiva) e disposte in una sequenza narrativa diversa: le vicende ruotanti rispettivamente intorno a Criseide e a Briseide. La pestilenza che di fatto imperversa tra le fila achee è provocata, nel poema, dal rifiuto di Agamennone di restituire Criseide, sua prigioniera, al padre che offre doni per riscattarla: Crise, sacerdote di Apollo. Inoltre, è sempre Criseide che, una volta libera, viene accompagnata alle navi che la riporteranno in patria. Briseide, invece, viene pretesa da Agamennone quale concubina a titolo di risarcimento (e di 'sfregio' all'orgoglio di Achille, la cui voce si era alzata vigorosa nell'esortarlo a lasciar partire la figlia di Crise e a placare così la peste).

L'intervento di de Gamerra è pertanto rilevante. Non solo egli antepone cronologicamente la sottrazione di Briseide alla pestilenza, ma – e soprattutto – fonde in una sola figura femminile le due principesse/schiave descritte dall'antico poema.

⁹² *Achille*. Melodramma eroico del Sig. Tenente Gamerra, cit., pp. 21-22 (Atto II, scena II).

Inoltre, introduce nel dramma una sorta di morale: ciò che davvero nobiliterà per sempre Achille non è la sua audacia, non il suo valore o le sue vittorie, bensì l'aver egli saputo tacitare i palpiti del cuore in nome di un bene maggiore della felicità individuale. La sua altruistica rinuncia sarà quindi un luminoso monito: «Il nostro affetto» conclude l'eroe «alla ragion soggetto / D'esempio altrui sarà»⁹³.

E dell'ira di Achille, tante e tante volte, come si è cercato di dimostrare in queste pagine, cantata e ricantata, ira talvolta solo rammentata ed evocata, quasi a fior di labbra, e talvolta invece fatta esplodere in tutta la sua violenza... ebbene, di quella memorabile ira non resta qui più nulla.

Bibliografia.

- Alfonzetti 2009 = B. Alfonzetti, "Conti e la fondazione del «teatro romano». Giunio Bruto e Marco Bruto in scena", in G. Baldassarri, S. Contarini, F. Fedi (a cura di), *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, Padova 2009, pp. 271-301.
- Falcone 1902 = G. Falcone, *Poeti e rimatori calabri: notizie ed esempi*, I, Forni, 1902.
- Frassinetti 2000 = L. Frassinetti, "Paralipomeni nella storia del teatro italiano del Settecento", *Ariel* 1, 2000, pp. 47-86.
- Le biografie degli uomini illustri delle Calabrie raccolte a cura di Luigi Accattatis*, IV, Cosenza 1877.
- Lentano, Zanusso 2016-2017 = M. Lentano, V. Zanusso, "Ditti Cretese e Darete Frigio: rassegna degli studi (2005-2015)", *Révue des études tardo-antiques* 6, 2016-2017, pp. 255-296.
- Leone 2007= M. Leone, "Dalle Guerre di Parnaso all'Achille innamorato. Scipione Errico tra Omero e Marino", *Studi e problemi di critica testuale* 74, 2007, pp. 141-150.
- Mitterer 2012 = C. N. Mitterer, *Giovanni de Gamerra (1743-1802) e il suo tempo*, Università di Vienna 2012, on-line.
- Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini raccolti da Atto Vannucci*, Firenze 1866.
- Roccatagliati 1996= A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996.
- Tanzi Imbri 2019 = B. Tanzi Imbri, "Storia degli Amori di Ludovico Savioli", *Studi e problemi di critica testuale* 98, 2019, pp. 251-273.
- Verdino 2007 = S. Verdino, "Il poeta vincolato: Felice Romani tra rifacimenti e abbozzi: in appendice il frammento inedito dello *Spartaco*", *Italianistica* 36, 2007, pp. 59-74.

⁹³ *Achille*. Melodramma eroico del Sig. Tenente Gamerra, cit., p. 36 (Atto II, scena IX).

«Qual ira?»: l'emozione prismatica di Norma, eroina romantica

Lucia Bottinelli – Paolo De Matteis

Università degli Studi di Bologna "Alma Mater" – Università degli Studi di Udine

ABSTRACT: In this paper we analyse how Bellini's music and Romani's verses work together to emphasize the different shades of Norma's wrath in the opera of the same name. Throughout the opera, as epitome of romantic female character, Norma is not only a model for the following heroines, but demonstrates also a whole spectrum of human emotions, to a greater extent than other coeval characters. Thanks to rhythmic and timbral elements in the orchestral textures and distinctive vocal gestures, Bellini brings to life Romani's verses and expresses on one side Norma's furious wrath, and on the other her motherly love and compassionate soul.

1. Norma: o dell'eroina romantica per eccellenza.

Nel dramma per musica l'animo di un personaggio può definirsi come «l'arena dove si scontrano affetti contrastanti»¹. Per tale motivo, il musicologo Carl

¹ «Per secoli, il concetto di "affetto" ha rappresentato la categoria-base d'ogni teoria dell'opera intesa come dramma in musica, indipendentemente dall'avvicinarsi di stili diversi: le arie esprimerebbero affetti – l'amore, la gelosia, l'angoscia, l'ira – che dell'azione drammatica sono il portato ma anche il propellente» (Dahlhaus 2005, p. 94) e ancora: «il congegno propulsore degli eventi drammatici è dato dalla configurazione contrastante degli affetti, che nel contempo sono l'oggetto eminente della rappresentazione musicale. Anche i dialoghi di un dramma letterario, condotti in forma di diverbio, si fondano su affetti e su conflitti di affetti, siano essi palesi o occulti. È vero che nelle arie d'opera gli affetti dominano di per sé e prorompono in primo piano: ma questo significa soltanto che il teatro d'opera accentua quella stessa struttura motivazionale che il dramma letterario non lascia invece affiorare isolata alla superficie dell'azione» (Dahlhaus 2005, p. 78). A questo punto, giova riportare di seguito la definizione di "affetto" contenuta in Bianconi, Pagannone 2010: «Nella psicologia del Sei-Settecento la parola ["affetto"] designa [...] un "affezione dell'animo", una commozione o perturbazione provocata da uno stimolo (esteriore o interiore) di marca positiva o negativa: in altre parole, una "passione", vuoi mesta vuoi gioconda, subita dal soggetto. In questa accezione l'affetto fornisce, si può dire, la materia prima al teatro

Dahlhaus definisce il teatro d'opera come «dramma degli affetti», ovvero come forma spettacolare dove lo svolgimento della vicenda è costruito in modo tale da scatenare sentimenti ed emozioni, che rivestono così il ruolo di protagonisti assoluti e il cui contrasto costituisce la materia prima del dramma per musica. Questo è vero, sin dalle origini del genere, anche per l'ira, poiché già nelle rappresentazioni tragiche sei e settecentesche tale emozione veniva rappresentata sulla scena mediante la presenza di Furie e di figure demoniache, o di principesse e nobildonne dell'antichità colme di gelosia o assetate di vendetta².

Questi aspetti risultano ancor più interessanti se si assume come campo di indagine l'ambito del melodramma italiano ottocentesco. Con l'avvento del gusto romantico, infatti, si passa da una concezione di *affetto* "astratto" – come perturbazione momentanea nell'animo del personaggio – ad una più consistente *passione*, elemento psicologico che si impossessa totalmente dei singoli protagonisti. D'altro canto, mutano anche, gradualmente, il gusto del pubblico e l'identificazione degli spettatori con il personaggio, nonché il modo di approcciarsi allo stesso spettacolo operistico: se il fruitore medio settecentesco era incline a *commuoversi sui sentimenti*, ossia per la bellezza puramente estetica della loro formalizzazione musicale, il pubblico romantico ottocentesco tendeva a *immedesimarsi nei personaggi* e a partecipare emotivamente alle loro passioni, richiedendo agli autori caratteri forti e vicende coinvolgenti³.

Una delle figure cardine del melodramma romantico ottocentesco risulta, così, l'eroina femminile, figura pura, virtuosa, spesso sventurata, che durante il corso della vicenda è oggetto di un continuo profluvio di emozioni, veicolo perfetto di quel dissidio interiore che si dibatte nel cuore dei protagonisti dei drammi romantici.

Per questo è parso naturale studiare e approfondire la figura di una delle più rappresentative eroine romantiche: Norma, la sacerdotessa druidica che nel corso dell'opera omonima, nella vicenda narrata da Felice Romani e musicata da Vincenzo Bellini, attraversa molteplici declinazioni del sentimento dell'ira, esprimendolo con una forza tale da rimanere impressa nella memoria degli spettatori di ogni tempo⁴.

d'opera, e non solo in quei due secoli. Nel dramma per musica l'animo di un personaggio è l'arena in cui si scatenano affetti contrastanti, effigiati in altrettante arie» (Bianconi, Pagannone 2010, pp. 203-204).

² Basti pensare alla temibile maga Medea nel fortunatissimo *Giasone* di Cicognini-Cavalli (Venezia 1649), alla furente Elettra mozartiana – principessa figlia di Agamennone nell'*Idomeneo, re di Creta* (München 1781) – o alla schiera di "Armide" che hanno calcato le scene di tutt'Europa, in più di cinquanta drammi per musica, nel corso del Sei e soprattutto del Settecento.

³ Vd. Della Seta 1993, p. 169.

⁴ Il testo critico di riferimento su Bellini è Adamo, Lippmann 1981; si veda anche Rosselli 1995 per gli aspetti più propriamente biografici. Kimbell 1998 è un lavoro monografico sull'opera qui discussa.

1.1. Genesi dell'opera e fonti.

Spero che questo soggetto si trovi di vostro gusto: Romani lo crede di grand'effetto e proprio pel vostro carattere enciclopedico, perché, tale è quello di Norma⁵.

Così il compositore catanese scrive all'attrice e cantante Giuditta Pasta, prima e acclamata interprete di Norma, in una lettera del 1° settembre 1831. Come il titolo del presente studio suggerisce, infatti, la protagonista dell'omonima opera prova una miriade di emozioni diverse durante il corso del dramma, mostrando un carattere complesso e sfaccettato che travalica i coevi personaggi operistici pervasi e dominati, perlopiù, da un'unica granitica passione.

L'ira che la sacerdotessa prova, infatti, si compenetra con sentimenti diversi a seconda della causa scatenante, assumendo molteplici sfumature, generate da rivolgimenti e stravolgimenti nell'animo di Norma. Ci troviamo di fronte, così, all'ira di una donna tradita dall'uomo che ama e che potrebbe farle compiere atti scellerati, mitigata dall'amore verso i propri figli; a una rabbia cieca rivolta verso l'adepta che infrange i voti, unita a un sentimento di empatia e compassione nel momento in cui Norma ricorda che le colpe della giovane sono anche le proprie; a un'ira, infine, che la sacerdotessa rivolge a se stessa e che, al culmine conclusivo della tragedia, si tradurrà in una sublimazione e trasfigurazione del sentimento. Tali oscillazioni definiscono il personaggio di Norma come profondamente umano. Sebbene, infatti, Bellini descriva la sacerdotessa come «*Posente Donna, Divina, Sublime in tutti i punti*»⁶, nell'analisi qui proposta emerge in tutta la sua forza il carattere umano di Norma, che nelle sue azioni è sempre spinta da quella *pietas* virgiliana che la distingue dai suoi principali antecedenti letterari: la Norma di Alexandre Soumet – che invece si lascia possedere dal fervore sino a perdere il senno – e la sanguinosa e vendicativa Medea cui pure l'autore francese si ispira.

La *Norma* di Romani e Bellini – andata in scena al Teatro alla Scala di Milano il 26 dicembre 1831 – è tratta principalmente dalla tragedia in cinque atti in versi alessandrini *Norma, ou l'infanticide*, di Alexandre Soumet, scrittore e drammaturgo francese vissuto tra il 1788 e il 1845. Rappresentata per la prima volta il 6 aprile 1831 al teatro dell'Odéon di Parigi, la tragedia attinge a due diverse fonti: *in primis*, alla *Medea* di Euripide e, *in secundis*, al mito di Velleda, sacerdotessa druidica citata da Stazio nelle *Silvae*, da Tacito nelle *Historiae* e ripresa infine da Chateaubriand nei suoi *Martyrs*, in cui la donna, spergiura ai voti, si innamora del condottiero romano Eudoro⁷. L'infanticidio di matrice classica, di euripidea

⁵ Bellini 2017, p. 241.

⁶ Bellini 2017, p. 561.

⁷ Per una completa ed esaustiva ricognizione sulle fonti letterarie di *Norma*, vd. Adamo, Lippmann

ascendenza, si unisce così, in Soumet, alla narrazione di Chateaubriand: Norma, sacerdotessa druidica, si macchia di empietà per amore del proconsole romano Pollion e, una volta da questi abbandonata, impazzisce, uccidendo nel suo delirio i figli da lui avuti e se stessa.

Sostanzialmente coincidenti, tranne che per le necessarie variazioni dovute alla trasposizione dalla tragedia di parola al dramma musicale, la *Norma* di Romani differisce dall'originale di Soumet per un particolare molto importante: il finale. Nel finale dell'opera l'infanticidio, punto di massima tensione nella tragedia, viene eliminato e Norma, vinta nella sua ira da un profondo senso di giustizia e di amore materno, confessate le proprie colpe, decide di seguire le leggi druidiche e di morire sul rogo, seguita dall'amato Pollione, dopo aver però affidato i propri figli a Oroveso, suo padre. In tal modo, Romani e Bellini mutano profondamente il senso dell'intero dramma, affrontando il tema prediletto del compositore siciliano: l'amore puro quale universale benevolenza in lotta contro il destino⁸.

Ai fini della ricerca, sono stati dapprima individuati, tramite l'analisi del libretto, i punti salienti in cui si inverte l'ira di Norma nelle sue diverse sfaccettature, per poi verificarne, nella partitura di Bellini, le modalità di realizzazione musicale.

2. Analisi.

2.1. Il primo incontro con Norma.

La Norma di Felice Romani, come ogni eroina che si rispetti, prima di mostrarsi sulla scena viene introdotta dalle parole di altri personaggi. Bisognerà, infatti, attendere sino alla scena quarta del primo atto per sentire la protagonista proferir parola per la prima volta.

Se i druidi e il padre Oroveso rivolgono preghiere al terribile dio Irminsul affinché ispiri in Norma sentimenti d'odio e d'ira verso i nemici romani, invocando così il furore della sacerdotessa (I, 1), è attraverso le parole di Pollione che comprendiamo come tale collera possa essere realmente distruttiva (I, 2)⁹. Al solo sentirne pronunciare il nome, infatti, il proconsole si sente «agghiacciare il core», sapendo che l'ira di Norma sarà «atroce e orrenda», una volta conosciuto il tradimento perpetrato a suo danno. Queste parole vengono proferite sulla

1981, pp. 167-169, e Kimbell 1998, pp. 16-28.

⁸ Vd. Adamo, Lippmann 1981, p. 169.

⁹ Il numero romano fa riferimento all'atto, la cifra araba alla scena. Per le citazioni dal libretto si consideri l'*editio princeps* andata in stampa in occasione della prima rappresentazione (Romani 1831). Un'edizione moderna del testo di Romani può leggersi in Cescatti 1994.

base, da un lato, della conoscenza diretta che Pollione ha del temperamento di Norma e, dall'altro, da un sogno (che la tradizione classica insegna essere veicolo di anticipazioni e premonizioni veritiere) che spaventa il condottiero romano e al cui ricordo egli «trema» (e il tremore sarà una sua costante per esprimere orrore e paura)¹⁰. Tale sogno è prefigurazione di ciò che accadrà una volta che la sacerdotessa avrà scoperto che l'uomo dal quale ha avuto due figli, infrangendo così i voti, intende abbandonarla e trarre con sé, a Roma, una delle giovani ministre del culto di Irminsul: la vendetta della sacerdotessa sarà tremenda e si concluderà con la sentenza «Norma così fa scempio / di amante traditor».

Date tali premesse, il pubblico si aspetta di veder entrare in scena un personaggio feroce, inflessibile, privo di compassione ma viene disilluso nelle sue aspettative nel momento in cui Norma inizia a cantare, risultando esattamente l'opposto rispetto a quanto preannunciato nelle scene precedenti. La sacerdotessa, infatti, benché il coro di druidi le richieda di scatenare guerra contro i Romani, chiede invece alla luna – nella famosa aria «Casta diva» – di portare in terra la pace che regna in cielo, e di lasciare che il fato della città eterna si compia secondo il corso naturale degli eventi. La dolcezza e il temperamento pacifico di Norma si esprimono sia mediante i versi di Romani («pace vi intimo», «[...] spargi in terra quella pace / che regnar tu fai nel ciel»), sia mediante la musica estatica e inebriante di Bellini che sottolinea – a dispetto di quanto previsto dal proconsole nella scena precedente – l'amore che la sacerdotessa prova per Pollione, che spera di poter salvare dall'ira dei Galli e che, pur avendone potere e possibilità di farlo, non intende in alcun modo ferire o danneggiare.

Una ulteriore prova dell'animo incline al perdono di Norma arriva sempre nel primo atto, scena ottava, nel duetto con Adalgisa (N. 7 Duetto «Adalgisa! / (Alma, costanza)», I, 8)¹¹; Adalgisa – la nuova amante di Pollione – le confesserà di essersi innamorata di un uomo e di aver così trasceso le leggi del dio Irminsul. Sebbene la sacerdotessa inizialmente si adiri, la rabbia che prova d'impeto viene mitigata dalla consapevolezza di aver commesso le stesse colpe della giovane. È solo nel momento in cui realizza che l'uomo causa delle sventure di Adalgisa è Pollione che l'ira prorompe senza possibilità di essere arginata.

2.2. Il furore divampa: l'ira di Norma.

Una volta conclusa l'ultima sezione del duetto, prende avvio, senza soluzione di continuità, la prima sezione del terzetto che conclude il primo atto

¹⁰ È interessante notare che al tremare di Pollione fa specchio la statuaria stoicità di Norma – una volta che prende le sue decisioni; i personaggi sono contrapposti, così, non solo in quanto caratteri completamente diversi dal punto di vista morale, ma anche dal punto di vista fisico; d'altronde, a fronte di un personaggio come Norma, impallidirebbe anche la più salda delle controparti.

¹¹ Vengono indicati fra parentesi numero musicale, incipit, atto e scena; per i brani si terrà sempre conto della numerazione adottata nella partitura dell'edizione Ricordi (P. R. 1385).

dell'opera (N. 8 Scena e Terzetto – Finale I «Ma di... l'amato giovane», I, 8-9)¹²; Norma chiede, dunque, alla novizia chi sia il giovane di cui lei si è innamorata. La prima chiara esternazione d'ira della sacerdotessa subentra in seguito alla replica di Adalgisa: «Culla ei non ebbe in Gallia... / Roma gli è patria...»; immediatamente, sullo sconcerto di Norma («Roma!») si abbatte una interruzione netta del discorso musicale, l'agitazione è resa in modo palpabile dall'elemento orchestrale con il tremolo degli archi e le rapide figure ai violini, ma è in particolar modo l'intervallo vocale dissonante di Norma (mi₄-fa₃) che, sostanziano un accordo di settima diminuita, contribuisce a creare il clima di tensione (228/1/3)¹³. All'arrivo di Pollione e al seguente riconoscimento da parte delle donne, Norma prorompe in due salti d'ottava, il primo discendente («Ei», sol₄-sol₃), il secondo ascendente («Pollion», sol₃-sol₄), in coincidenza di un repentino passaggio all'accordo fino ad allora estraneo di Mi bemolle che provoca un apprensivo commento da parte di Adalgisa («Qual ira?», 229/1/3 sgg.), che visto il comportamento temperato e compassionevole della sacerdotessa durante la confessione del suo peccato («Ah, tergi il pianto: / alma non trovi di pietade avara») non si aspettava certo una tale veemenza. La crescente agitazione di Norma si evince, ancora, dai sommovimenti orchestrali e dal canto spezzato, inframmezzato da pause. In seguito al *crescendo* che sorregge l'avvicinarsi e lo sconcerto di Pollione (230/1/4 – 230/2/3), il discorso musicale si arresta e ha inizio un movimento circolare atto a creare una stasi armonica e motivica, funzionale al congelamento scenico-affettivo dei personaggi (230/2/3 – 231/2/1): la voce di Norma, in particolare, si attesta sulla reiterazione del medesimo breve intervallo semitonale (lab-sol), espressione sonora della sua rabbia quiescente («Tremi tu? E per chi?»).

Dopo alcuni momenti di silenzio prende avvio la strofa che chiude la prima sezione del terzetto, prima compiuta esternazione d'ira nei confronti di Pollione (231/2/2 sgg.).

I mezzi musicali impiegati, modulati e combinati da Bellini per dipingere la rabbia di Norma sono essenzialmente tre:

- i frequenti acuti del soprano;
- le virtuosistiche fioriture vocali, qui utilizzate non più in funzione estetica, tipica dello stile rossiniano, bensì in funzione espressiva, come emblema sonoro di furoreggiante nervosismo;

¹² L'edizione Ricordi suddivide in tre distinti numeri musicali (N. 6 Scena, N. 7 Duetto, N. 8 Scena e Terzetto – Finale I) l'ampia arcata drammatico-musicale che suggella il primo atto (I, 7-9). Bellini, invece, considerava le tre scene – oltretutto la totalità della mutazione scenica in chiusura d'atto («Abitazione di Norma») – come un grande numero musicale unitario: «Scena e Terzetto Finale» è, infatti, la dicitura apposta nel manoscritto autografo dell'opera (Bellini 1983).

¹³ Le cifre tra parentesi stanno ad indicare le battute della partitura a cui si fa riferimento: i tre ordini di numeri indicano rispettivamente pagina/sistema/battuta.

- le incisive scansioni ritmiche marziali presenti nel tessuto orchestrale.

I gruppi virtuosistici sono particolarmente presenti ai primi due versi («Non tremar», 231/2/2 – 232/1/1) e al penultimo («Trema per te, fellow», 233/1/1-4); gli acuti sono invece dislocati in coincidenza di alcuni termini chiave quali «perfidio», «fellow», «figli tuoi» e prima della parola «trema» (233/1/2, 233/2/1).

N. 8 Scena e Terzetto – Finale I «Ma dì... l'amato giovane» I, 8-9 (227-233)

[Scena VIII: Adalgisa e Norma]

N. Ma dì... l'amato giovane

quale fra noi si noma?

A. Culla ei non ebbe in Gallia...

Roma gli è patria..

N. **Roma!**

Scarto netto: intervallo vocale dissonante, tremolo archi

Ed è? prosegui..

Scena IX: Pollione e dette

A. Il mira.

N. **Ei! Pollion!...**

Salto d'ottava discendente | Salto d'ottava ascendente

A. **Qual ira?**

← Repentino cambio armonico

N. Costui, costui dicesti?...

Ben io compresi?

A. Ah! sì.

P. (*inoltrandosi ad Adalgisa*)

Misera te! che festi?

Crescendo

A. Io!...

N. (*a Pollione*)

Tremi tu? per chi?

Circularità = stasi musicale e scenico-emozionale

(alcuni momenti di silenzio)

(*Pol. è confuso, Ada. tremante, Nor. fremente*)

Scansioni ritmiche marziali

N. Oh non tremare, o perfido ,	Virtuosismi Acuto (sol ₄)
no, non tremar per lei...	Virtuosismi
Essa non è colpevole,	
il malfattor tu sei...	
Trema per te, fellon ...	Virtuosismi Acuto (sol ₄)
Pei figli tuoi ...	Acuto prolungato (sol ₄)
Trema per me, fellon	Virtuosismi
Ah! trema	Sovracuto (do ₅)
Fellon, fellon per me	Acuto (la ₄)

Dopo un movimento in tempo lento («Oh! di qual sei tu vittima», *Andante* in 9/8, 234 sgg.) prende avvio una breve sezione di transizione («Perfido! | Or basti. | Fermati», *Allegro risoluto* in 4/4, 242 sgg.) in cui Norma attacca Pollione con altri due salti d'ottava discendenti; il procedere tanto stentato quanto frenetico degli archi in tremolo è funzionale sia nel propellere l'azione scenica, sia nell'esternare l'agitazione dei tre personaggi. In seguito alla definitiva dichiarazione di Pollione ad Adalgisa («L'amante tuo son io. / È mio destino amarti... / Destin costei fuggir»), Norma riprende la parola in una manciata di battute in tempo poco più lento, che preludono alla sezione conclusiva del brano; qui il discorso musicale obbedisce pienamente alle "ragioni del dramma": in coincidenza della didascalia "*reprimendo il furore*", la linea vocale di Norma («lo compì») risulta fin troppo semplice e diatonica, quasi inespressiva, come pure l'elemento armonico si presenta alquanto distensivo e consonante, rappresentando la sua "calma"; allo stesso tempo, tuttavia, l'ostentato tremolo degli archi ha il preciso compito di realizzare sonoramente la sua furia interiore: simile a quella di chi, appunto, trema nel momento in cui si trattiene per la rabbia (246/1/3 – 246/2/4)¹⁴.

Norma – come da didascalia ("*prorompendo*") – dà avvio all'ultima parte del terzetto (247/2/1 sgg.), in cui scaglia il suo "anatema" di vendetta preannunciato dal sogno del proconsole. Il fatto che tanto Adalgisa quanto Pollione esplodano in un'esclamazione di terrore proprio sul crescendo orchestrale che prelude all'ultima minaccia di Norma (249/1/2) è indicativo del maggior peso drammatico, musicale ed emozionale di questa sezione; nel pronunciare la sua vendetta, la sacerdotessa raggiunge nuovamente il sol₄, spingendosi ancora oltre, la seconda

¹⁴ I fattori timbrici e orchestrali, non di rado, possono suggerire l'elemento espressivo quanto quello prossemico-gestuale: al termine della frase di Norma («e parti»), l'ingresso dei fagotti (246/2/5-6), per esempio, potrebbe essere considerato come una sorta di "stacco cinematografico", uno spostamento di *focus* su Adalgisa, come un'indicazione implicita all'attrice per rivolgere uno sguardo alla sacerdotessa, in attesa di ricevere indicazioni da lei.

volta, fino al la₄, intonati entrambi sulla parola «ruggirà» (250/1/4 sgg.). Può sembrare strano che nel momento in cui Norma raggiunge il culmine della sua ira la sua voce assuma un carattere così melodico: ciò è dovuto all'intrinseca natura del teatro d'opera – soprattutto quello italiano, romantico e belliniano – fondato sulla centralità della melodia e alle convenzioni formali in auge nel primo Ottocento – la cosiddetta “solita forma” – secondo cui l'ultima sezione di un brano (la “stretta”) avrebbe dovuto contenere, di preferenza, un motivo particolarmente orecchiabile e accattivante denominato “cabaletta” (il cui carattere brillante coadiuva, in questo caso, la sonorizzazione della furia di Norma)¹⁵.

¹⁵ La locuzione “solita forma” designa un modello morfologico di riferimento che regola l'articolazione dei numeri musicali nel melodramma italiano del primo Ottocento, dalle opere serie di Rossini fino al Verdi maturo. Non si tratta di una “gabbia” prescrittiva e normativa, bensì di una *tacita* struttura *convenzionale* (ovverosia introiettata e condivisa da poeti, compositori, esecutori e spettatori), basata sull'alternanza di sezioni “cinetiche” e sezioni “statiche”, entro la quale erano attuabili innumerevoli alterazioni, rese possibili dalla sua intrinseca natura *modulare*, che permetteva ai compositori di manipolare i diversi blocchi drammatico-musicali a fini drammaturgici, giocando così con le aspettative degli spettatori: è proprio nell'abilità di gestire questo equilibrio fra convenzione e manipolazione che è riposta l'Arte drammatica dei massimi operisti italiani. Sia che si tratti di arie solistiche, pezzi concertati (duetti, terzetti, ecc.) o imponenti finali d'atto, la “solita forma” è preceduta da un recitativo (“scena”, o da musiche caratteristiche nel caso dei finali) ed è articolata in un massimo di quattro blocchi drammatico-musicali:

- un primo movimento, denominato *tempo d'attacco*, raramente presente nelle arie e pressoché normativo nei duetti e nei concertati: si tratta di una sezione “dinamica”, “cinetica”, in cui l'azione scenica procede, stabilendo le “posizioni” emozionali che verranno di lì a poco compiutamente e musicalmente esternate nella sezione successiva;
- *cantabile* (o “largo concertato” nei finali e nei brani a più voci): è la prima sezione “statica”, in tempo lento, in cui il fluire della rappresentazione scenica rallenta, fin quasi a bloccarsi, permettendo ai personaggi di dar pieno sfogo (sonoro e canoro) alle loro emozioni;
- *tempo di mezzo*: un secondo blocco “cinetico” in cui l'azione riprende a scorrere e le “posizioni” emozionali dei personaggi vanno mutando radicalmente in seguito all'avanzamento dei dialoghi, dei diverbi, o ad un evento inatteso, un annuncio, una segnalazione sonora da fuori scena, o a qualsivoglia azione drammatica che incide sull'animo dei personaggi, stabilizzando i nuovi, mutati e conclusivi stati emozionali, cui verrà dato ampio sfogo musicale nell'ultima parte del pezzo;
- *stretta*: sezione “statica” in tempo rapido che chiude energeticamente il numero operistico, coniugando esigenze drammatiche – l'ultima compiuta esternazione emozionale da parte del personaggio – ed estetiche – il piacere dovuto all'ascolto di un motivo melodico accattivante e orecchiabile (la “cabaletta”), che, dopo un breve ricordo fra le due esposizioni, verrà ripetuto con abbellimenti e virtuosismi da parte del solista nell'aria, o eseguito a più voci nel concertato, strappando, in ogni caso, il fragoroso ed immane applauso del pubblico.

A fini esemplificativi si propone di seguito una succinta schematizzazione formale del terzetto N. 8 qui esaminato:

1. Tempo d'attacco: «Ma di... l'amato giovane»
2. Largo concertato: «Oh! di qual sei tu vittima»
3. Tempo di mezzo: «Perfido! | Or basti. | Fermati»
4. Stretta: «Vanne, sì: mi lascia indegno».

Seppur preceduto da importanti contributi (Gossett 1970, Gossett 1971, Gossett 1974), lo

N. 8 Scena e Terzetto – Finale I «Ma di... l'amato giovane» I, 9 (247-250)

N. (<i>prorompendo</i>)	<i>Allegro agitato assai</i>
Vanne, sì: mi lascia, indegno, figli obblia, promesse, onore... Maledetto dal mio sdegno non godrai d'un empio amore. [...]	
Vanne, sì: mi lascia, indegno, mi lascia, indegno	<i>Crescendo</i>
A. e P. Ah!	Esclamazione di terrore
N. Te sull'onde, te sui venti seguiran mie furie ardenti, mia vendetta e notte e giorno	Cabaletta
ruggirà d'intorno a te	Acuto (sol ₄)
ruggi-rà d'intorno a te.	Acuti (sol ₄ – la ₄)

2.3. Declinazioni dell'ira.

Norma attraversa diverse sfumature d'ira; dopo aver esaminato l'ira impetuosa e impulsiva scatenata dal doppio tradimento – di Pollione, amante, e di Adalgisa, adepta spergiura –, si analizzerà ora come il furore della sacerdotessa si coniughi anche con altri affetti, creando un andamento emozionale oscillante e dinamico. Un esempio su tutti è costituito dalla scena prima del secondo atto quando Norma si trova nella stanza dei figli che le risultano ora odiosi, essendo frutto del suo peccato e del suo amore per Pollione. Benché l'ira nei confronti dell'amante sia molto forte, è l'amore materno che trattiene la sacerdotessa dal compiere atti scellerati, come invece avviene per Medea e per la Norma del Soumet, ed è proprio il sentimento dell'amore materno che lotta nell'animo della sacerdotessa contro l'ira verso l'amante, vincendola.

La musica dà conto di tali mutamenti affettivi in una fra le pagine più apprezzate del musicista catanese, caratterizzata da un uso quasi rapsodico dei

studio che per primo ha aperto il dibattito sulla "solita forma" ottocentesca, codificandone esaurientemente i meccanismi è Powers 1987; da allora, la letteratura in merito si è ampliata condierevolmente. Il tema è sintetizzato al meglio in Beghelli 2004. Vd. altresì Della Seta 1993, pp. 68-75 e Bianconi, Pagannone 2010, pp. 252-253. Giova sottolineare che non sempre, nel corso di *Norma*, il compositore catanese ha inscritto le diverse situazioni drammatiche all'interno della "solita forma" del numero: il duetto N. 7 è costituito da sole due sezioni dal carattere morfologico ambiguo, ma sono soprattutto gli ultimi due numeri (N. 13 Scena e Duetto e N. 14 Scena ultima ed Aria finale, che Bellini considerava, insieme al N. 12 Recitativo e Coro, parti di un intero unico «Finale dell'Atto 2do») a presentare una conformazione strutturale del tutto atipica, entro cui il flusso musicale aderisce al decorso drammatico in maniera fluida e peculiare.

diversi registri musicali, atti non solo a dipingere l'animo cangiante di Norma, ma anche i suoi movimenti nello spazio scenico (“*fa un passo e si ferma*”); a tal proposito, risulta esemplare il momento in cui Norma si appresta ad uccidere i figli: «*Feriam*» (“*s’incammina verso il letto e alza il pugnale*”); l’elemento emozionale nonché quello prossemico vengono entrambi evidenziati musicalmente dall’andamento cromatico della figura dissonante suonata dagli archi in tremolo (272/4); il momento del “rivolgimento” («*Ah! no...*», 272/4/5-6) si staglia tramite un grido isolato, imperniato su una nota, che crea una tensione bisognosa di una risoluzione che verrà di lì a poco, con una chiusa musicale tanto patetica quanto agitata (273/1/1 – 273/2/3).



N. 9 Introduzione «Dormono entrambi... non vedran la mano», II, 1 (272/4)

Alla scena II, 6 Norma si mostra, per la prima e ultima volta, genuinamente speranzosa: nel duetto di poco precedente (N. 10 Duetto «*Deh! con te, con te li prendi...*»), Adalgisa le ha promesso che correrà all'accampamento per convincere Pollione a tornare dalla sacerdotessa; tuttavia giunge la fida Clotilde che le comunica che Adalgisa ha fallito nel suo intento e sta tornando mesta al tempio per pronunciare i voti, mentre Pollione ha giurato di rapirla, financo all'altare di Irminsul. A questo punto la furia di Norma comincia a scorrere impetuosamente.

L'ira prende avvio quando la sacerdotessa pregusta la vendetta sui romani tutti («*Lo previen mia vendetta – e qui di sangue... / Sangue romano... scorreran torrenti*»). Il momento è evidenziato soprattutto per quanto riguarda la sua connotazione bellica: entrano difatti qui i fiati (tromboni e cimbasso), che intonano una fanfara, invocando immediatamente un'atmosfera guerresca¹⁶; per quanto concerne il profilo vocale, il do₅ acuto su «*scor-reran*» e la successiva scaletta discendente di biscrome fungono da formalizzazione canora dell'ira di Norma (339/4).

Le battute orchestrali che seguono (340) assolvono a due diverse funzioni:

¹⁶ Per i rapporti fra il valore denotativo e quello connotativo dei “gesti musicali” nel melodramma ottocentesco, vd. BEGHELLI 2003, pp. 183, 525-527. Il testo costituisce altresì un'ampia trattazione dei processi comunicativi in atto nel teatro d'opera del XIX secolo.

sostengono il movimento scenico di Norma che “*si appressa all’ara e batte tre volte lo scudo d’Irmisul*” e, al contempo, esprimono musicalmente la furia omicida stessa della sacerdotessa, poiché presentano una frase strettamente derivata – variata, ampliata ed estesa – della stessa figurazione musicale “gestuale” che accompagnava Norma nell’atto di avvicinarsi ai figli per ferirli. Il successivo *crescendo* culmina nei tre colpi sul sacro bronzo del dio: sebbene non sia un elemento musicale in senso stretto, il percuotere lo scudo è sonorizzazione rituale – sensibile e manifesta all’orecchio dello spettatore – dell’ira di Norma; in più, è come se i colpi dessero inizio all’esternazione pubblica della sua furia che, da allora, scorrerà ininterrotta per tre scene drammatiche (II, 7-9), fino al momento in cui si arresterà dal colpire Pollione.

N. 12 Recitativo e Coro «Ei tornerà... Sì, mia fidanza è posta», II, 6 (340)

All’arrivo dei druidi e dei soldati gallici, infatti, Norma ordina – con un climax ascendente studiato efficacemente da Felice Romani – «Guerra, strage, sterminio», evidenziando ciascun comando con dei veri e propri “gesti vocali” costituiti da salti d’ottava che dall’acuto piombano verso il basso, sostenuti dagli archi, accentuati e in tremolo, che eseguono due accordi diminuiti per poi chiudere con una cadenza perfetta di settima di dominante sulla tonica (Do minore), in coincidenza della parola «sterminio».

Allegro

Norma

Guerra, strage, sterminio

N. 12 Recitativo e Coro «Ei tornerà... Sì, mia fidanza è posta», II, 6 (346/1/1-6)

L'inno guerriero che segue (Coro «Guerra, guerra! Le galliche selve», 348-360), se, da un lato, costituisce lo sfogo bellico dell'esercito celtico dopo tanta attesa, dall'altro, può essere considerato come invero e incarnazione rituale del sentimento intimo di Norma («Strage, strage, sterminio, vendetta»), tanto più che in partitura è prescritto che anche lei si aggiunga, a tratti, ad invocare «Guerra, guerra! | Sangue, sangue! | Vendetta! | Strage, strage!».

2.4 L'apice dell'ira di Norma e la sua sublimazione nell'amore.

Dopo aver fomentato l'ira dei Galli e averne udito il canto di guerra, Norma viene a sapere che è stato catturato un romano. Altri non si rivela, naturalmente, che il suo amato Pollione.

La scena II, 9 mette in luce anch'essa l'andamento oscillante dell'ira di Norma. Nel momento in cui Pollione viene tratto in scena fra soldati, la sacerdotessa si palesa e dichiara di dover essere lei a colpirlo; così, la sua rabbia pare trovare finalmente espressione, sonorizzata com'è da un la_4 sul «Feriam», cui segue immediatamente una scala discendente di semicrome in *fortissimo*, che ha anche il compito di evidenziare il movimento di Norma che “prende il pugnale dalle mani di Oroveso” e si appressa a Pollione (367/1/3); tuttavia, alla battuta immediatamente successiva (367/1/4) si ha un improvviso sbalzo di dinamica (da *fortissimo* a *pianissimo*) e gli archi, in tremolo, ascendono di un semitono (da la a si bemolle): è questa una vera e propria sospensione musicale e, analogamente al discorso musicale, anche Norma – come da didascalia – “s’arresta”; da qui prende avvio una graduale ma continua ascesa per semitoni, atta a raffigurare lo smarrimento della druidessa di fronte al popolo celtico: l’ascesa si fermerà soltanto su «Ferisci» (368/2/4-5), dopodiché il discorso musicale si arresta e ricomincia il recitativo in cui Norma prende tempo («Io deggio / interrogarlo...»). A questo punto, *vis à vis* con Pollione, gli dimostra, con parole taglienti e volitive, che potrebbe disporre della sua vita a piacere. Nella penultima scena del dramma (II, 10), infatti, i due protagonisti sono soli: Pollione, completamente disarmato, e Norma che, in un momento, può risolvere sulla vita o sulla morte del Romano. In questa cornice drammatica prende avvio il Duetto N. 13 «In mia man alfin

tu sei». La fredda calma di Norma è ben sonorizzata dal cantabile melodico. La sacerdotessa è sempre tesa, ma decisa, minacciosa ma posata; la rabbia non esplose più come in precedenza; nel momento della confessione dello scampato infanticidio il tono diventa più patetico (didascalia: “*con pianto lacerante*”), con un profilo vocale discendente ed un ritmo armonico più veloce sebbene molto regolare (373/3/4 – 374/1/4).

Una volta che Pollione rifiuta anche l’ultima offerta di Norma, la sacerdotessa prorompe in quello che è il culmine della sua ira cieca, scagliando l’ultima furiosa invettiva contro il proconsole («Solo...? Tutti. / I Romani a cento a cento»); anche in questo caso la realizzazione musicale dell’ira di Norma è demandata all’accompagnamento marcato delle figure orchestrali marziali, ai salti d’ottava e agli ornamenti vocali e agli acuti su «Romani» e «mietuti» (375/2/4 – 376/2/1). Per dare ancor più vigore alla propria ira, Norma chiama in causa anche Adalgisa, che sino ad allora non era stata da lei considerata. Sapendo che colpendo la giovane avrebbe toccato profondamente l’animo di Pollione, Norma decreta «Adalgisa fia punita / nelle fiamme perirà» tramite una lunga, minacciosa ascesa, ricolma di trilli, che dal mi centrale si estende fino al la bemolle acuto, arrivando, dopo una serie di ornamenti virtuosistici, fino al si bemolle acuto su «perirà».

N. 13 Scena e Duetto «In mia mano alfin tu sei» II, 10 (375-377)

Scena X: Norma e Pollione

[...]

P. Che spento
cada io solo!

N. **Solo!**... Acuto (lab₄) / Salto d’ottava discendente

Tutti. Scansioni marziali, accompagnamento
marcato

I **Romani** a cento a cento Lab acuto / Virtuosismi

Fian **mietuti**, fian distrutti... Lab acuto / Virtuosismi

E Adalgisa... Ritmo orchestrale intensificato

P. Ahimè!

N. Infedele
a’ suoi voti...

P. Ebben, crudele?

N. Adalgisa fia punita; Lunga ascesa colma di trilli

nelle fiamme perirà

Ascesa virtuosistica / lab acuto

sì, *perirà*.

Sib acuto – lab acuto

Più mosso

Norma

(con furore)

dal - gi - sa fia pu - ni - tac nel - le...

p

N.

fiam - me - pe - ri - ri, sì, pe - ri - ri.

ff

N. 13 Scena e Duetto «In mia mano alfin tu sei», II, 10 (376/2/4 – 377/1/3)

Il duetto si conclude con una “sadica”, maligna cabaletta di Norma («Già mi pasco ne’ tuoi sguardi», 379 sgg.) che gioisce al pensiero di far soffrire Pollione; beninteso, il carattere espressivo della musica non è di certo univoco in tal senso: la cabaletta viene infatti intonata tale e quale anche da Pollione, che non è di certo gioioso; la musica esprime piuttosto l’irrequietezza dei due personaggi: Norma, fremente, pregusta la sua vendetta, mentre Pollione, terrorizzato, la implora di non far del male ad Adalgisa. La sezione conclusiva, che vede appaiate insieme le due voci mentre intonano versi così contrastanti, risponde ad esigenze primariamente estetiche e musicali, piuttosto che drammaturgiche.

L’ira di Norma, dunque, viene materializzata da Bellini essenzialmente tramite due elementi:

- *tessuto orchestrale*, in particolare attraverso il fattore ritmico (scansioni marziali) e quello timbrico (tremolo degli archi);
- *profilo vocale*, che esprime in misura ancor più incisiva l’emozione della donna, per mezzo di frequenti acuti, virtuosismi in funzione espressiva, salti d’ottava e intervalli dissonanti.

A differenza però di Medea (e della Norma di Soumet), questa furia finisce per sublimarsi, dissolversi e dissiparsi grazie alla vittoria del profondo senso morale della sacerdotessa e del sentimento d’amore materno e universale che vince su tutto.

La sublimazione dell'ira prende avvio, nell'ultima scena, con la stupefacente confessione di Norma, dopo che questa aveva minacciato Pollione di denunciare Adalgisa come ministra spergiura: incalzata dal popolo druido che chiede chi sia la donna colpevole di empietà, sostenuto da una serie di accordi diminuiti e dissonanti, suonati in *pianissimo* dagli archi in tremolo (394), Norma risponde «Son io», con un semplicissimo e consonante intervallo di quinta, in corrispondenza di una cadenza perfetta, preparata in coincidenza della frase di Pollione, «Ah! non lo dir» (Sol – Do, 394/2/5-6); tuttavia l'ultima sillaba («Son i-o) non cade sull'accordo che dovrebbe sostenere la chiusura della frase musicale della sacerdotessa (ossia il Do maggiore): la sua voce poggia sul nulla, sul vuoto totale – come si evince dai punti coronati sulle pause di semibreve – come se la stessa orchestra tacesse, stupefatta per la sua affermazione¹⁷.

Allegro sostenuto

The image shows a musical score for the final scene of Act II. It features three staves: Norma (soprano), Pollione (tenor), and piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro sostenuto'. Norma's part has a simple interval of a fifth (Sol-Do) with a coronated pause. Pollione's part includes the lyrics 'Ah! non lo dir' with a coronated pause on 'dir'. The piano accompaniment consists of piano chords in the left hand and a tremolo in the right hand.

N. 14 Scena ultima ed Aria finale «All'ira vostra», II, 11 (394/2/5-6)

A questo lungo silenzio seguiranno poi delle vertiginose modulazioni tonali – con gli archi in tremolo che suonano *pianissimo* – atte a sonorizzare lo sconcerto di tutti i presenti (395-396)¹⁸.

Ha inizio, poi, il secondo passo verso la sublimazione, contestualmente all'avvio dell'«Aria finale» di Norma («Qual cor tradisti, qual cor perdesti»); la sacerdotessa si rivolge a Pollione e tutto il resto del quadro scenico pare svanire: in una scena affollata dal coro, i due sono adesso soli, vicini nella loro intimità di amanti ritrovati. Pollione, infatti, sembra riscuotersi da un sonno che gli aveva impedito di comprendere la magnanimità di Norma, ora di nuovo evidente dopo l'atto di coraggio compiuto. La semplicità dell'elemento armonico, la reiterazio-

¹⁷ Vd. Della Seta 1993, p. 189.

¹⁸ Simili «smottamenti» armonici non rientrano nell'ordinarietà del linguaggio drammatico-musicale afferente all'opera italiana; quando presenti, pertanto, manifestano la presenza di un evento stra-ordinario, evidenziando notevolmente il momento drammatico. Modulazioni parimenti vertiginose si ritrovano, ad esempio, nel momento del riconoscimento della Contessa al termine delle *Nozze di Figaro* mozartiane.

ne di quello melodico e il pizzicato degli archi contribuiscono a creare una stasi aurale che è anche estasi: una musica celeste, emblema sonoro della sublimazione (396/2/3 – 408/1/14).

Il coronamento dell'elevazione spirituale e del discioglimento di Norma nel sentimento dell'amore puro e universale avviene però nell'ultima sezione del Finale. Dopo aver chiuso il discorso con Pollione ed essersi rammentata dei figli («i *nostri* figli» dirà), Norma supplica il padre, Oroveso, affinché questi li prenda con sé. Al termine di una dolorosa preghiera in Mi minore (415-416), l'estrema commozione del padre – prescritta implicitamente nei versi di Pollione e Norma («Commosso è già» | «Padre, tu piangi?») – coincide con un avvolgente e liberatorio cambio in Mi maggiore (417/1/1).

Si giunge così al culmine drammatico-musicale dell'intera tragedia: a partire dall'affermazione rassegnata e commossa di Oroveso «Ha vinto amore», ha inizio un lento e imponente crescendo melodico, timbrico e dinamico che il musicologo Julian Budden ha denominato “*groundswell*” (letteralmente “rigonfiamento sul fondo”), in analogia a un'onda dell'oceano, che progressivamente si gonfia e si erge fino a infrangersi fragorosamente (418/1/3 – 421/1/1; 422/1/3 – 425/1/1)¹⁹. Il frenetico ed elettrizzante crescendo rossiniano viene dunque da Bellini espresso in chiave emozionale: il colpo di piatti e grancassa e il *fortissimo* di tutta l'orchestra sulla frase di Norma («Ah più non *chiedo* / contenta il rogo io ascenderò», 420/1/2, 424/1/2) sono l'autentica sonorizzazione musicale della sua trasfigurazione, dell'«estasi amorosa in morte»²⁰, del soverchio potere dell'amore puro e universale.

N. 14 Scena ultima ed Aria finale, II, 11 (415-421)

N. Ah! padre!... un prego ancor. (<i>s'inginocchia</i>) [...] Abbi di lor, di lor pietà.	Mi minore
	Mi maggiore
P. Commosso è già.	Mi maggiore
N. Padre, tu piangi...?	
O. Oppresso è il [core.	
N. Piangi e perdona.	

¹⁹ Vd. Bianconi, Pagannone, p. 217. La definizione è stata introdotta da Budden 1973-1981, I, p. 19 e ha trovato poi una compiuta codificazione in Kerman, Grey 1989. Il finale ultimo di *Norma* è spesso indicato come modello esemplare di tale procedura dinamica.

²⁰ Roccatagliati 2015, p. 45.

- O.** Ha vinto **amor**. Ha inizio il crescendo.
- N.** Ah! tu perdoni. – Quel pianto il dice. *Groundswell* = l'onda si gonfia e si erge
Io più non chiedo. – Io son felice.
Ah più non chiedo, ah no
Ah più non **chiedo**. L'onda si infrange fragorosamente
Colpo di piatti e grancassa | *Fortissimo* di tutta
l'orchestra
- Contenta il rogo io ascenderò. La sublimazione dell'ira è completa

The musical score consists of two systems. The first system features vocal lines for Norma (soprano) and Oroveso (bass) with piano accompaniment. The lyrics for Norma are: "Ah più non chie - do, ah no, ah più non chie - do. Con - ten - ta il -". The lyrics for Oroveso are: "Ah! con - so - lar - m'io". The piano accompaniment includes markings for *incalzando*, *f*, and *ff*. The second system features vocal lines for Norma and Oroveso with piano accompaniment. The lyrics for Norma are: "ro - go io as - cen - de - rò." The lyrics for Oroveso are: "mai ah non po - tro." The piano accompaniment includes markings for *calando* and *f*.

N. 14 Scena ultima ed Aria finale «All'ira vostra», II, 11 (419/1/3 – 421/1/1)

Il Finale ultimo di *Norma* rappresenta una delle pagine più importanti della storia del teatro musicale. Schopenhauer scrisse: «Raramente l'effetto veramente tragico della catastrofe, ossia la rassegnazione e l'elevazione spirituale dell'eroe che attraverso di essa si produce, risulta motivata in modo così puro ed espressa con tanta chiarezza»²¹.

Norma si rivela, dunque, non solo protagonista dell'apice drammaturgico cui poteva ambire il genere del melodramma italiano primo-ottocentesco, ma

²¹ Schopenhauer 2013, p. 562.

anche *unicum* tra i personaggi coevi. Infatti, pur essendo trascinata da un sentimento che altrove si manifesta in modo totalizzante, è in grado di accettare e trasfigurare l'ira, che pertanto non riesce a neutralizzare il suo carattere ricco di sfaccettature né il suo essere di donna profondamente giusta.

Bibliografia.

- Adamo, Lippmann 1981 = M. R. Adamo, F. Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Torino 1981.
- Beghelli 2003 = M. Beghelli, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma 2003.
- Beghelli 2004 = M. Beghelli, "Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini", in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. IV, Torino 2004, pp. 894-921.
- Bellini = V. Bellini, *Norma*, partitura Ricordi (P.R. 1385), Milano, s.a. [1898], [in *Norma* (Bellini, Vincenzo) – IMSLP, <[https://imslp.org/wiki/Norma_\(Bellini%2C_Vincenzo\)](https://imslp.org/wiki/Norma_(Bellini%2C_Vincenzo))>]
- Bellini 1977 = V. Bellini, *Norma: canto e pianoforte*, spartito Ricordi (41684), rist. Milano 1977.
- Bellini 1983 = V. Bellini, *Norma. A facsimile edition of the original autograph manuscript and the surviving sketches*, a cura di P. Gossett, New York – London 1983.
- Bellini 2017 = V. Bellini, *Carteggi*, a cura di G. Seminara, Firenze 2017.
- Bianconi, Pagannone 2010 = L. Bianconi, G. Pagannone, "Piccolo glossario di drammaturgia musicale", in G. Pagannone (a cura di), *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce 2010, pp. 201-263.
- Budden 1973-1981 = J. Budden, *The Operas of Verdi*, 3 volumi, London 1973-1981.
- Cescatti 1994 = O. Cescatti (a cura di), *Tutti i libretti di Bellini*, Milano 1994.
- Dahlhaus 2005 = C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi, Torino 2005.
- Della Seta 1993 = F. Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino 1993.
- Gossett 1970 = P. Gossett, "Gioachino Rossini and the Conventions of Composition", *Acta Musicologica* 42, 1970, pp. 48-58.
- Gossett 1971 = P. Gossett, "The 'Candeur virginale' of «Tancredi»", *The Musical Times* 112, 1971, pp. 326-329.
- Gossett 1974 = P. Gossett, "Verdi, Ghislanzoni and «Aida»: the Uses of Convention", *Critical Inquiry* 1.2, 1974, pp. 291-334.
- Kerman, Grey 1989 = J. Kerman, T. S. Grey, "Verdi's Groundswells: Surveying an Operatic Convention", in C. Abbate, R. Parker (a cura di), *Analyzing Opera:*

- Verdi and Wagner, Berkeley 1989, pp. 153-179.
- Kimbell 1998 = D. Kimbell, *Vincenzo Bellini: Norma*, Cambridge 1998.
- Powers 1987 = H. S. Powers, “«La solita forma» and «The Uses of Convention»”, in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma – Milano 1987, pp. 74-109, anche in *Acta Musicologica* 59, 1987, pp. 65-90; trad. it. “«La solita forma» e «l’uso delle convenzioni»”, in E. Ferrari (a cura di), *Estetica e drammaturgia della “Traviata”. Tre studi sul teatro d’opera di Verdi*, Milano 2001, pp. 11-66.
- Roccatagliati 2015 = A. Roccatagliati, “Norma in musica: scelte compositive di Bellini drammaturgo”, in Vincenzo Bellini, *Norma*, programma di sala, Venezia 2015, pp. 13-45.
- Romani 1831 = F. Romani, *Norma: tragedia lirica in due atti*, Milano 1831.
- Rosselli 1995 = J. Rosselli, *Bellini*, Milano 1995.
- Schopenhauer 2013 = A. Schopenhauer, “L’estetica della poesia”, in G. Brianese (a cura di), *Supplementi a «Il mondo come volontà e rappresentazione»*, Torino 2013, pp. 547-565.

Forme dell'ira al femminile nella *Maria Stuarda* di Schiller. L'interpretazione critica di Luigi Squarzina e Lilla Brignone

Chiara Pasanisi

Sapienza Università di Roma

ABSTRACT: The main goal of this paper is to investigate the forms of wrath in Schiller's *Mary Stuart* (1800), with specific reference to the female characters. In particular, the 1965 staging directed by Luigi Squarzina (1922-2010) will be investigated, starting from the definitions of *regia critica* and *recitazione critica*. The interpretation of Lilla Brignone (1913-1984) and her prompt book will be also examined, taking into account the techniques of expression displayed by the actress as well as the points of contact and discontinuity with the tradition Italian theatre.

1. Premessa.

Nel 1965 Renzo Tian scrive un articolo su "Sipario" in cui esprime alcune considerazioni sulla recitazione, abbozzando una classificazione tecnica, estetica e stilistica. L'articolo suggerisce la definizione di «immedesimazione critica» o «recitazione critica», intesa come il fondamento della recitazione moderna. Scrive Tian:

Con questa provvisoria denominazione (che non è dettata, credo, da spirito di deformazione professionale se anche un uomo di teatro come Luigi Squarzina l'ha recentemente proposta), dovrebbe cominciare a prender corpo una immagine dell'attore moderno. Cioè di un attore il cui processo d'incontro e di fusione col testo avvenga non tanto sul piano dell'adesione psicologica, ma su quello dell'esperienza intellettuale: esperienza che abbia, sì carattere di reazione spontanea, ma non sia la semplice vibrazione di un estro, di un istinto o di un talento; e nella quale sia sempre presente un elemento di discriminazione e di scelta. Il termine di 'interprete', spesso adoperato in passato come

qualifica diminutoria, riacquisirebbe il suo vero significato: cioè di interprete critico. Il rapporto tra attore e regista acquisirebbe un autentico carattere di collaborazione¹.

Il mito di una recitazione moderna trova le sue radici già negli scritti e nei progetti di Silvio d'Amico, che in epoca fascista aveva promosso attraverso la fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica (1935) una riforma del teatro volta al superamento della prassi scenica grandattorica, varando ufficialmente la nascita della regia in Italia². Nel 1963 Renzo Tian sostituisce Raul Radice nella direzione dell'Accademia, coadiuvato dal commissario straordinario Nicola De Pirro. Quest'ultimo aveva fondato e diretto insieme a d'Amico la rivista "Scenario", nel 1932, concepandola come un mezzo che potesse favorire l'affermazione della regia, da un punto di vista ideologico ed estetico³.

È in Accademia che Luigi Squarzina si forma come allievo regista dall'anno 1942-43 al 1944-45, studiando con i maestri Guido Salvini, Orazio Costa (regia), Wanda Capodaglio, Nera Grossi Carini e Mario Pelosini (recitazione).

Nel 1965, anno della messa in scena di *Maria Stuarda* e della pubblicazione dell'articolo di Tian, Squarzina è direttore del Teatro Stabile di Genova e, con Giorgio Strehler, uno dei massimi esponenti della regia critica. Come ha evidenziato Claudio Meldolesi, per quanto concerne la definizione di «regia critica» Squarzina stesso chiarì che si trattava di «un modo di produzione, e non un sistema stilistico o di una filosofia del teatro»⁴. I registi critici si ponevano come obiettivo quello di interpretare i testi drammaturgici rintracciando le connessioni tra passato e presente, ossia tra il contesto in cui il testo era fiorito e la contemporaneità. Pertanto il realismo e lo storicismo, al pari della tendenza attualizzante, si configuravano come i tratti distintivi del loro metodo di lavoro, in cui acquisivano rilevanza la scelta del repertorio, le prove a tavolino, la scomposizione e ricomposizione del copione⁵. Tuttavia, la regia critica si affermò anche grazie alle sinergie e ai conflitti tra attori e registi. Al riguardo, Stefano Locatelli ha evidenziato che negli anni Cinquanta prime attrici come Lilla Brignone e Sa-

¹ Tian 1965b, p. 3.

² Vd. Angelini 1988, pp. 155-156.

³ Vd. Schino 2011, pp. 491-527. De Pirro era stato anche responsabile della Direzione Generale per il Teatro durante gli anni del regime fascista e nell'immediato secondo Dopoguerra, lasciando l'incarico nel 1963. Aveva curato, inoltre, la voce *Teatro* per il *Dizionario di Politica* del PNF, nel 1942.

⁴ Meldolesi 1984, ed. 2008, p. 261. Secondo Meldolesi, Squarzina, possedendo già nei primi anni cinquanta una coscienza più spiccata rispetto a quelle di Giorgio Strehler e Gianfranco De Bosio, può essere considerato colui che tentò di sistematizzare in maniera programmatica la regia critica intesa sia come modo produttivo sia come una delle tappe che potesse consentire alla regia italiana di evolvere (pp. 511-513).

⁵ Vd. Meldolesi 1984, ed. 2008, pp. 262-263.

rah Ferrati, durante le loro esperienze professionali al Piccolo Teatro di Milano, parteciparono in maniera attiva all'affermazione della regia critica. Sebbene le attrici favorirono l'innescarsi della nuova prassi scenica, si configurarono altresì come vessilli della tradizione, soprattutto per quanto concerne la strenua difesa del sistema dei ruoli, che subì alcuni tentativi di scardinamento da parte di Giorgio Strehler e Paolo Grassi⁶.

La messinscena di *Maria Stuarda* nasce dunque sotto l'egida del Teatro Stabile e della regia, ossia due degli elementi, che insieme alla scuola, costituirono le tre condizioni attraverso cui si attuarono le istanze riformatrici che investirono il teatro italiano in era post-fascista, portando a compimento un processo di trasformazione avviatosi in seguito alla Prima Guerra Mondiale⁷. Tuttavia, nello spettacolo di Squarzina innovazione e tradizione coesistono: il lavoro interpretativo da regista critico si integra con alcune istanze legate al teatro di matrice capocomicale.

I due elementi che afferiscono al teatro di tradizione riguardano le tecniche di recitazione e le modalità di messinscena. Si tratta della presenza del suggeritore durante la rappresentazione e del metodo adottato da Lilla Brignone per delineare l'interpretazione del personaggio di Elisabetta. I segni annotati sul copione dell'attrice⁸ presentano, da un punto di vista grafico, una similarità con quelli impiegati dagli attori di tradizione per vergare i loro copioni e le loro parti levate. Nello specifico, i segni annotati sui copioni dagli attori italiani attivi tra secondo Ottocento e primo Novecento afferiscono al metodo italiano di declamazione, denominato, nella seconda metà del diciannovesimo secolo, drammatica-metodo italiano e codificato nei trattati di recitazione⁹.

I copioni della Brignone, in particolare quelli risalenti agli anni Cinquanta, sono contrassegnati con le sigle declamatorie regolamentate nei trattati normativi di Lorenzo Camilli (1835, 1858), impiegate dall'attrice per delineare l'interpretazione dei personaggi attraverso una partitura scritta¹⁰.

Gli stessi segni compaiono anche nei copioni relativi agli anni della formazione di Squarzina, che entrò in contatto con tale prassi scenica in Accademia¹¹,

⁶ Vd. Locatelli 2015, p. 123. Per quanto riguarda il sistema dei ruoli nel teatro italiano si rimanda in particolare a Jandelli 2002.

⁷ Vd. Schino 1988, pp. 54-57.

⁸ Vd. *Maria Stuarda*, copione manoscritto con note dattiloscritte, 1965, in Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova, d'ora in poi M.B.A).

⁹ Vd. Sica 2013, Sica 2014, Sica 2017. Tra gli studi incentrati sui copioni e sulla trattatistica vd. almeno Alonge 2012, Bertolone 2000, Pietrini 2009, Pietrini 2014, Valentini 2012, Vicentini 2012, Orecchia 2007.

¹⁰ Vd. Pasanisi 2019.

¹¹ Si veda, in particolare, il copione del saggio di regia di Adolfo Celi in cui Squarzina recitò nel ruolo minore di un ubriaco: *I Giorni della vita* di W. Saroyan, trad. it. Gerardo Guerrieri, 1947, copione dattiloscritto con note manoscritte, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale

dove ebbe modo di recepire gli insegnamenti del dicitore Mario Pelosini, illustre conoscitore della declamazione. Ugualmente, il suo maestro di regia, Guido Salvini, aveva affermato già nel 1936 su quanto fosse importante, per gli allievi registi, impegnarsi nello «studio segreto della recitazione», inteso come uno «studio lungo, minuzioso, severo, che ogni regista che si rispetti sa fissare sulla carta»¹². Si legge in Salvini:

Accanto a ogni frase e talvolta a ogni parola del testo, il regista, con segni che possono sembrare anche cabalistici, indica intonazioni, intenzioni, voce, impeto, suono; in una parola: recitazione¹³.

Per quanto concerne, invece, l'approccio critico di Squarzina al testo, Alessandro Tinterri pone in evidenza un elemento particolarmente significativo, ossia la scelta di conferire pari importanza ai due personaggi femminili, Elisabetta e Maria Stuarda. Le primedonne del teatro di tradizione si erano sovente confrontate con il personaggio della regina di Scozia, inserendosi in uno spettacolo «a protagonista unico»¹⁴. Elisabetta nell'edizione di Squarzina assurge invece a co-protagonista, configurandosi come un personaggio speculare a Maria: entrambe sfuggono allo schema fisso protagonista-antagonista, essendo intimamente legate dalla parentela, dal rango e dal genere.

Ecco cosa afferma Maria nella seconda scena del primo atto, quando consegna la lettera a Paulet:

[...] voglio che tu ne conosca il contenuto. Nella lettera chiedo un grande favore – un colloquio personale con lei che io non ho mai vista con i miei occhi. – Sono stata convocata dinanzi a un tribunale di uomini che io non riconosco miei pari, di fronte ai quali il mio cuore non poteva essere franco. Elisabetta è del mio sangue, del mio sesso e del mio rango – soltanto con lei, con la cugina, con la sovrana, con la donna io posso aprirmi¹⁵.

La quarta scena del terzo atto, in cui avviene il confronto tra le due regine, acquisisce dunque particolare rilevanza poiché è quella in cui emerge sia l'effettiva parità che connota le due co-protagoniste, sia l'emozione dell'ira che caratterizza, seppure in maniera differente, Maria Stuarda ed Elisabetta.

d'Arte Drammatica (d'ora in poi A.A.), n. d'inventario 3319. Vd. anche *I Giorni della vita*, di W. Saroyan, trad. it. di Gerardo Guerrieri, 1947, copione dattiloscritta con note manoscritte, in A.A., n. d'inventario 3320.

¹² Salvini 1936, p. 5.

¹³ Salvini 1936, p. 5.

¹⁴ Tinterri 2011, p. 175.

¹⁵ *Maria Stuarda* (1965), p. 9.

2. Ira e invettiva: il conflitto tra Maria Stuarda ed Elisabetta.

L'emozione dell'ira viene menzionata poche volte nella tragedia schilleriana, tuttavia pervade gran parte dell'andamento dell'opera. Prendendo come riferimento la traduzione di Andrea Maffei, si osserva che nella terza scena del secondo atto Talbo menziona l'ira quando tenta di intercedere a favore di Maria Stuarda – un'azione che nessuno aveva osato compiere temendo di scatenare la rabbia di Elisabetta:

TALBO: Una difesa
 A lei non si concede, ed uom non osa,
 Favellando a suo prò, di concitarsi
 La tremenda *ira* tua: dunque a me lascia,
 A me canuto e già presso alla tomba,
 Né più blandito da terrena speme,
 La difesa di questa abbandonata.
 Deh! Non si dica che nel tuo consiglio
 Il malnato parlasse odio di parte,
 E l'amor di se stesso; e non tacesse
 Che la sola pietà. Tutto congiura
 Tutto o regina, a danni suoi!
 Tu stessa non vedesti il suo volto, e nulla al core
 Ti ragiona per lei. Delle sue colpe
 Io non fo scusa. Il pubblico le appone
 La morte del Marito. Il ver non dubbio
 È che la destra all'uccisor proferse.
 Grave delitto! ma commesso in tempi
 Agitati, infelici, e nel tumulto
 D'una guerra civil. La paurosa
 Da prepotenti sudditi assalita
 Si gittò del più forte in fra le braccia,
 E chi sa da che male arti sedotta!
 Poiché la donna è creatura frale.¹⁶

Nella quarta scena del quarto atto Mortimero invoca l'ira, intesa come una punizione divina che dovrebbe scagliarsi contro i nemici di Maria Stuarda. Egli viene circondato dalle guardie, dopo avere sfoderato un pugnale:

MORTIMERO: E nell'estremo
 Della vita mortal liberamente
 Scioglierassi il mio core e la mia lingua.
 La tremenda vi sperda *ira* del cielo

¹⁶ Schiller 1800, trad. it. Maffei 1829, ed. 1835, p. 87. Il corsivo è di chi scrive.

Empi, che il vostro Iddio; che la verace
 Vostra sola regina al par tradite!
 Infedeli non meno alla mortale
 Che all'eterna Maria! Tutti vi sperda
 Compri, infami satelliti di questa
 Adulterina usurpatrice!¹⁷

Nell'ottava scena del quinto atto l'ira viene nuovamente menzionata come attributo di Dio, Melville si rivolge a Maria Stuarda, che gli ha appena confessato di avere favorito l'uccisione del marito Enrico Stuart, e la ammonisce circa l'entità della punizione che è riservata a coloro i quali non confessano i propri peccati:

MARIA: Ogni mia colpa
 Or t'è nota.

MELVILLE: Ricorditi che t'ode
 L'onniveggente indagator de' cuori:
 Ricorditi i castighi onde la Chiesa per le colpe inconfesse ti minaccia.
 Un peccato nascosto è di perpetua
 Morte punito, chè l'offesa è in *ira*
 Dello Spirito Santo¹⁸

Infine, nella nona scena del quinto atto è la stessa Maria Stuarda a nominare l'ira, rivolgendosi a Pauleto poco prima di morire. La sua è un'invocazione: «Dammi speranza/Ch'io nel pensiero ti verrò senz'ira!»¹⁹. Per quanto riguarda invece le didascalie, l'ira è prescritta nella settima scena del primo atto, Cecilio deve infatti recitare «*con ira*» la sua battuta «dunque che viva?... Oh no! Non mai»²⁰.

Malgrado l'ira sia menzionata prevalentemente da personaggi maschili, il culmine della sua esternazione si verifica durante il confronto tra le due co-protagoniste della tragedia.

Tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo Novecento, la quarta scena del terzo atto costituiva un pezzo di bravura delle primedonne. In particolare, la sfida interpretativa era quella di esternare l'ira e le sfumature espressive connaturate a essa, attraverso il corretto impiego della mimica, del gesto e della voce, padroneggiando la tecnica.

Nel trattato di recitazione *L'arte del comico* (1890), Luigi Rasi inserisce la scena negli «studi per donna» relativi all'invettiva e osserva che:

¹⁷ Schiller 1800, trad. it. Maffei 1835, pp. 187-188. Il corsivo è di chi scrive.

¹⁸ Schiller 1800, trad. it. Maffei 1835, p. 251. Il corsivo è di chi scrive.

¹⁹ Schiller 1800, trad. it. Maffei 1835, p. 257. Il corsivo è di chi scrive.

²⁰ Schiller 1800, trad. it. Maffei 1835, p. 66.

Più ci si contiene dinanzi all'offensore, più ci abbandoniamo all'ira, al furore, alla gioia selvaggia, quando fatti impotenti a contenerci, spezziamo d'un tratto i vincoli ond'eravamo stretti a viva forza; e ognor più forte, energica, viva divien la intonazione, quanto più dura e feroce è l'invettiva, poiché l'anima nostra gioisce in proporzione alle offese scagliate. Qui Maria Stuarda ha tentato con ogni mezzo di placare Elisabetta: ... ha ingoiato offese e villanie quante ha potuto... rotto il freno non è più padrona di sé... le parole non son cercate... escon di bocca con violenza... con disordine! Siamo al colmo dell'esaltazione... Qui la voce non ha limiti di estensione... La intonazione è vibrata quant'altre mai!... Guai se in questo scoppio d'invettive non si misurassero i propri polmoni!... per nessuno squarcio di poesia, ch'io mi sappia, come per questo che chiude la scena, bisogna che il recitante conosca a fondo le leggi della respirazione...²¹

Rasi rintraccia un collegamento tra il furore e la gioia. In particolare, la gioia è legata a una conseguenza dell'ira, ossia l'invettiva. In questo senso l'ira, che viene esternata per mezzo delle invettive scagliate contro «l'offensore», oltre ad assumere una funzione catartica, si configura come un'emozione che nega totalmente il pensiero: le parole non devono essere cercate ma «escon di bocca con violenza».

Se Maria Stuarda è «infiammata di sdegno»²² ed esprime la sua ira con la voce e con la mimica, Elisabetta evita di lasciarsi andare a esternazioni di rabbia. Nella stessa scena l'ira si manifesta contemporaneamente in due modalità opposte, Maria è travolta da tale emozione, Elisabetta resta invece impietrita: «muta di rabbia getta furibondi sguardi sopra Maria»²³, così come indica la didascalia. L'ira di Elisabetta si concentra interamente nello sguardo, Maria Stuarda invece affida alla mimica e ai gesti l'esternazione dell'emozione.

Per quanto riguarda il *gesto* Rasi menziona come esempio paradigmatico l'interpretazione di Adelaide Ristori che, in seguito, anche per Silvio d'Amico costituirà una delle immagini emblematiche dello stile di recitazione del *grande attore*. Tuttavia, d'Amico, a differenza di Rasi, fa assurgere l'interpretazione della Ristori a *exemplum* negativo, per questioni legate all'interpretazione del testo, che risulta viziata da presunte lacune culturali dell'attrice in merito alla drammaturgia schilleriana. L'errore commesso dalla Ristori è quello di avere restituito al pubblico la figura storica di Maria Stuarda anziché il personaggio tratteggiato dall'autore tedesco. Secondo d'Amico, l'attrice corresse tutte le modifiche che Schiller aveva apportato alle vicende storiche attraverso le sue scelte drammaturgiche. D'Amico pone, dunque, un problema legato alla fedeltà da tributare al testo originale e alla sua corretta interpretazione. Come è noto, le

²¹ Rasi 1890, p. 175.

²² Schiller 1800, trad. it. Maffei 1835, p. 156.

²³ Schilleri 1800, trad. it. Maffei 1835, p. 157.

considerazioni sull'interpretazione della Ristori, insieme a molti altri aneddoti – fra cui quello di un Ermete Novelli intento a interpretare Erode nella *Salomé* di Oscar Wilde deformando il testo drammaturgico, espungendo le battute in maniera dissennata e pescando a caso le parole dalla buca del suggeritore – contribuirono a costruire la narrazione damichiana del *grande attore*²⁴.

Rasi inserisce nel suo trattato un'esemplificazione iconografica a partire dalla quale tratteggia la postura e le peculiarità fondamentali del gesto di comando:

Il gesto di chi comanda è alto. Il braccio e l'indice sono distesi imperativamente. Accennando ad uno di uscire, l'occhio si figge naturalmente sull'interlocutore scacciato, mentre la mano è volta verso la parte per dove egli deve uscire. Tutto deve contribuire a dar solennità al gesto. La persona, la testa, l'occhio, il braccio. Nella figura di Maria Stuarda, credo che la signora Ristori ci abbia dato un esempio il più vigoroso, il più chiaro del gesto di comando.²⁵

Maria Stuarda è un'eroina tragica la cui interpretazione sulle scene richiedeva uno sforzo considerevole da un punto di vista della padronanza della tecnica vocale e della mimica, soprattutto per quanto concerne l'espressione dell'ira e dell'attitudine al comando. La stessa Ristori quando le venne affidato il ruolo per la prima volta, all'età di diciotto anni, espresse preoccupazione e approfondì il personaggio documentandosi storicamente in maniera minuziosa, dato che le era stata affidata un'ardua prova da prima attrice²⁶.

La *Maria Stuarda*²⁷ diretta da Squarzina determinò il ritorno della tragedia schilleriana sulle scene italiane dopo anni di assenza, fatta eccezione per un'edizione di prosa televisiva trasmessa dalla Rai nel 1958 con protagonista Sarah Ferrati. Squarzina aveva iniziato a collaborare con il Teatro Stabile di Genova nel 1956 e ne aveva successivamente assunto la direzione, su invito di Ivo Chiesa, considerando quel teatro un' "isola felice" in cui potere sperimentare, nonostante i condizionamenti della politica, godendo di una piena autonomia di

²⁴ Vd. D'Amico 1929, ed. 1985, pp. 30-31.

²⁵ Rasi 1890, pp. 23-24.

²⁶ Vd. Tinterri 2012, pp. 9-10.

²⁷ *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, traduzione: Enrico Filippini, interpreti: Lilla Brignone (Elisabetta, regina d'Inghilterra), Anna Proclemer (Maria Stuarda, regina di Scozia), Giorgio Albertazzi (George Talbot, conte di Shrewsbury), Mario Feliciani (William Cecil, barone di Burleigh), Adolfo Lastetti (Gran cancelliere conte di Kent), Franco Castellani (Guglielmo Davison, segretario di stato), Gianni Galavotti (Amias Paulet, cavaliere, custode di Maria), Alessandro Ninchi (Mortimer, suo nipote), Carlo Delmi (Conte di Auberspine, ambasciatore di Francia), Maurizio Gueli (Conte di Bellièvre, inviato straordinario di Francia), Giancarlo Zanetti (Okelly, amico di Mortimer), Corrado Annicelli (Melvil, maggiordomo di Maria), Varo Soleri (Burgoyne, medico di Maria), Edda Soligo (Anna Kennedy, nutrice di Maria), Wally Lucchiarri (Margherita Curl, cameriera di Maria), Emilio Marchesini (Ufficiale della guardia), Nello Rossati (Paggio di Elisabetta). Scene: Gianfranco Padovani, costumi: Eugenio Guglielminetti, musiche: Sergio Liberovici, produzione: Compagnia Proclemer-Albertazzi, debutto: 5 marzo 1965.

espressione²⁸. Come rileva Testoni, il regista a Genova poté offrire: sia «le sue riflessioni giovanili sulla drammaturgia dell'Ottocento, le eredità della sua formazione professionale, i progetti artistici degli anni cinquanta» sia «il bagaglio culturale e il metodo di documentazione e ricerca acquisiti soprattutto nel suo lavoro all'*Enciclopedia dello Spettacolo*, la sua concezione del rapporto tra l'uomo e la storia già espressa nella *Romagnola* e ne *La sua parte di storia*»²⁹. Tutti questi elementi influenzarono fortemente la realizzazione di *Maria Stuarda*, che rientrava all'interno di un più ampio progetto culturale volto alla riconsiderazione dei classici. Squarzina, intervistato da Elio Testoni nel 2009, a tal proposito rammenta: «c'era un progetto preciso [...] puntavamo su una rivisitazione e una rivalutazione dei classici, Goldoni, Pirandello, Brecht, tentando la via della sperimentazione anziché la più facile routine»³⁰.

La produzione ricevette il plauso della critica, in particolare Enrico Bassano lodò l'«alta classe tragica»³¹ di Anna Proclemer e Lilla Brignone, grazie a cui entrambe riuscirono a delineare un'interpretazione convincente dei rispettivi personaggi, che come tutti i protagonisti delle tragedie schilleriane, sono contraddistinti da «invisibili bicipiti da lottatori e sollevatori di pesi; muscolosità nascoste sotto l'involucro dei sentimenti; gente da Olimpiadi del teatro; atleti delle varie specialità: amore, morte, passioni, odio, violenza, ira, rassegnazione, guerra, pace...»³².

Squarzina agisce con una forte valenza autoriale sul testo, attuando:

[...] un taglio intelligente ed oltremodo redditizio del terzo atto, là dove ha inizio il famoso dialogo tra Maria ed Elisabetta. È una *suspense* da uomo di teatro e di spettacolo, quasi un colpo alla Hitchcock: per un intero *entr'act*, il pubblico, che ha lasciato Elisabetta con la *cravache* tesa verso Maria, resta agganciato al dilemma: che cosa si diranno adesso?³³

Nel programma di sala, firmato da Ladislao Mittner, venne rivolta particolare attenzione alla quarta scena del terzo atto, in cui avviene l'aspro confronto tra Maria Stuarda ed Elisabetta:

[...] Elisabetta si reca nella prigione di Maria non per concederle il suo perdono, ma per umiliarla davanti al loro comune amante; poiché nel colloquio è

²⁸ Vd. Testoni 2015, p. 22.

²⁹ Testoni 2015, p. 23, per una panoramica su Luigi Squarzina vd. almeno Biggi 2014; Colombo, Mazzocchi 1996; Meldolesi 1984; Squarzina 2005; Testoni 2012; Testoni 2015. Per quanto concerne gli scritti più rilevanti di Squarzina si rimanda alla ricca bibliografia curata da Federica Mazzocchi in Colombo, Mazzocchi 1996, pp. 371-384.

³⁰ Squarzina 2009 in Testoni 2015, p. 180.

³¹ Bassano 1965, p. 52.

³² Bassano 1965, p. 52.

³³ Bassano 1965, p. 57.

stata umiliata lei, bastarda del re e quindi usurpatrice del trono, si risolve di far eseguire la sentenza di morte che attendeva soltanto la firma. Senonché, a meglio guardare, Schiller non sostituisce alla tragedia politica una tragedia d'amore, esemplifica invece un'altra volta l'inconciliabilità dell'esistenza politica e di quella morale, salvo che al dilemma wallensteiniano "intigro o virtù" sostituisce il binomio "intrigo e amore", già sperimentato con successo nei drammi giovanili: non è possibile vivere nel mondo della politica e aspirare ad un tempo al vero amore.³⁴

Il regista impiegò uno stile quasi cinematografico, l'enfasi roboante dell'ira fu preceduta dalla tensione sorda e crescente della *suspense*, che assunse una valenza contrappuntistica rispetto all'emozione dell'ira stessa. In questo modo, Squarzina scelse di conferire notevole centralità alla scena che costituiva l'emblema della sua interpretazione della tragedia schilleriana in cui entrambi i personaggi femminili vennero resi protagonisti. La critica colse appieno questo aspetto dello spettacolo. Il quotidiano "La stampa" titolò: «La Brignone contro la Proclemer nella cupa tragedia di due regine. Le due attrici sono le grandi protagoniste del testo schilleriano»³⁵. Per la prima volta nella storia la critica si soffermò in maniera approfondita sul personaggio di Elisabetta, la cui centralità apparve come una novità assoluta. La modernità consistette anche nell'umanizzazione del personaggio della regina: anziché essere tratteggiata con toni macchiettistici, venne rappresentata a partire da uno scandagliamento della sua psicologia. Ornella Rota rilevò che Squarzina, di concerto con la Brignone, seppe individuare nell'incertezza una delle caratteristiche principali dell'atteggiamento di Elisabetta. Il regista quindi, rispetto alla tradizione scenica precedente, conferì al personaggio una dimensione psicologica più complessa. Questa operazione trovò eco anche nella scenografia e nei costumi, che subirono una «stilizzazione», sfuggendo a canoni prestabiliti e a stilemi già codificati in passato:

Squarzina non ha ritenuto opportuna una realizzazione del testo che reinserisse la vicenda nel suo ambiente e nell'epoca storica, né un inquadramento romantico di essa [...]. È stata cercata un'immagine quasi "neo-elisabettiana". Gli elementi architettonici si avvalgono di sovrapposizioni di stili: dal gotico tardo del XVI secolo al neo-gotico della fine del XIX, al liberty. La scena, in toni grigi pietra, rimane la stessa per tutta la durata del lavoro; aggiungendo i vari elementi, diventa di volta in volta la camera del consiglio, la prigione, l'anticamera del patibolo. Costruita di un materiale plastico permette di dare, se illuminata di

³⁴ *Maria Stuarda di Federico Schiller*, programma di sala, 1965, in Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore - Genova).

³⁵ Rota 1965b. Anche altri quotidiani formularono dei titoli simili a quello apparso su "La stampa", vd. in particolare Blandi 1965; Capriolo 1965; Mosca 1965; Palmieri 1965; Poesio 1965a; Poesio 1965b; Terron 1965a; Terron 1965b; Tian 1965b.

fronte, l'ambientazione di ciascuno di tali interni [...].³⁶

3. Elisabetta per Lilla Brignone: dal copione alla scena.

Lilla Brignone si misurò per la prima volta con il personaggio della regina Elisabetta nel 1952, nella produzione *Elisabetta d'Inghilterra* di Ferdinand Bruckner (1930) diretta da Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano³⁷. Giuseppe Lanza osservò che la Brignone delineò il personaggio «con una maestria di mimica e una potenza e sinuosità di dizione che hanno incantato il pubblico»³⁸, mettendo in evidenza che l'interpretazione richiedeva una notevole padronanza della tecnica. Bruckner tuttavia evidenziò altri aspetti del personaggio rispetto a quelli messi in risalto da Schiller, concentrandosi in particolare sulle sfumature psicologiche: la regina d'Inghilterra risultava vittima di una frammentazione dell'io derivante sia dal conflitto tra la ragion di stato e i desideri amorosi sia dai sentimenti ambivalenti nutriti verso Filippo di Spagna³⁹.

L'interpretazione di Elisabetta nella *Maria Stuarda* schilleriana risenti dell'eco di quella esperienza giovanile. Alla stilizzazione della scena, voluta da Squarzina, corrispose una recitazione non naturalistica. Ecco cosa dichiarò Lilla Brignone, intervistata da Ornella Rota, a proposito del suo personaggio:

[...] un tempo la maschera tragica incuteva timore e rispetto: oggi bisogna che ad essa si sostituisca l'elemento interiore, l'intensità, io cerco di umanizzare sempre i miei personaggi, di trovare per loro giustificazioni umane e sentimenti più vicini ai nostri. Provo una specie di pudore e soggezione di fronte a simili figure, appena carico le tinte, mi sembra di cadere nell'artificioso e nell'eccessivo.⁴⁰

L'attrice affermò di volersi distaccare dalla tradizione scenica precedente per quanto concerneva la sua interpretazione, seppure tale tradizione non fosse così incisiva come nel caso del personaggio di Maria Stuarda. Sicuramente la Brignone intese restituire le sfumature psicologiche e il lavoro sotterraneo delle emozioni di Elisabetta, per aggirare il rischio di appiattare il personaggio in una figurina priva di complessità caratteriale. Il lavoro dell'attrice sul copione

³⁶ Rota 1965c.

³⁷ Lilla Brignone venne scritturata come prima attrice del Piccolo Teatro di Milano nel 1947. Il sodalizio con lo stabile milanese durò otto anni e la vide recitare in numerose produzioni, prevalentemente dirette da Giorgio Strehler, tra cui *L'albergo dei poveri* (1947), *Delitto e castigo* (1948), *Assassinio nella cattedrale* (1949), *La parigina* (1950), *Casa di bambola* (1951), *Emma* (1952), *Lulù* (1953).

³⁸ Lanza 1952, p. 9.

³⁹ Vd. Lanza 1952, p. 8.

⁴⁰ Rota 1965a.

conferma questa attitudine, il personaggio venne costruito a partire da un rigoroso cesellamento del testo al fine di restituirne le sfumature espressive, rese mediante la concatenazione dei gradi e dei toni della voce. È in quest'aspetto che risiedono i punti di contiguità con le tecniche del teatro di tradizione capocomicale.

La prima battuta pronunciata dal personaggio di Elisabetta al suo primo ingresso in scena, nel secondo atto, è contrassegnata da dodici sigle declamatorie. La sigla sottoposta dell'*enfasi tonica* ricorre sette volte, e cinque volte quella interposta dello *scompartimento verbale*⁴¹. Entrambe sono codificate nei trattati di Lorenzo Camilli *Istituzioni sulla rappresentativa* (1835) e *Fonografia* (1852). In particolare, per quel che concerne l'*enfasi*, Antonio Morrocchesi nelle sue *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832), aveva precedentemente affermato che «l'*enfasi* ben collocata e le appoggiature giudiziosamente distribuite, servono non solo a render chiaro il sentimento, ma ad abbellirlo»⁴². Morrocchesi inoltre consigliava di contrassegnare l'*enfasi* nel manoscritto che l'attore avrebbe dovuto recitare, per imprimerla nella memoria e facilitare la memorizzazione della parte. Morrocchesi prescrive altresì un utilizzo morigerato dell'*enfasi*, laddove la sua valenza è simile alle parole in corsivo all'interno di un libro che sottolineano l'importanza di alcune parole del discorso.

Dunque, già nella prima battuta del suo personaggio, Lilla Brignone costruisce l'interpretazione avvalendosi dei saperi teatrali tradizionali, codificati nei tratti di recitazione. L'attrice non si limita a contrassegnare solo le sue parti ma anche quelle dei suoi colleghi, si deduce dunque che le varie interpretazioni fossero orchestrate. In particolare, la cospicua presenza di *grappe assimilative* vergate nel copione, che rimandano alla fase neoclassica del metodo italiano di declamazione⁴³, attestano che i toni impiegati dai vari attori erano concatenati tra loro. Nella terza scena del secondo atto, ad esempio, la sigla sovrapposta della grappa assimilativa indica una concatenazione del tono di voce tra la fine battuta di Elisabetta e l'inizio quella di Talbot:

ELISABETTA: Mylord, l'ufficio che ti sei assunto è ben triste. Conosco la purezza
del tuo zelo
dell'impulso che muove il tuo zelo, so che una meditata saggezza detta le tue parole, ma questa
Scinsbury
saggezza reclama sangue, e io la detesto! Tu ~~nobile~~ Shrewsbury, dammi un consiglio più mite!
[Inizio della grappa assimilativa]⁴⁴

⁴¹ *Maria Stuarda* (1965), p. 53.

⁴² Morrocchesi 1832, p. 119.

⁴³ Vd. Sica 2013, p. 12.

⁴⁴ *Maria Stuarda* (1965), p. 64. Si indicano in corsivo le modifiche apportate da Lilla Brignone al copione.

TALBOT: Hai lodato lo zelo che anima Burleigh. In me, per quanto non si esprima con tanta eloquenza, batte un cuore non meno fedele. [*Fine della grappa assimilativa*] Ti auguro, regina, di vivere abbastanza per essere la gioia del tuo popolo [*Inizio della grappa assimilativa*], per rendere perpetua la benedizione della pace [*Fine della grappa assimilativa*]⁴⁵.

Talbot, interpretato da Giorgio Albertazzi, inizia a recitare avvalendosi del tono esclamativo con cui Elisabetta ha concluso la sua battuta, e lo mantiene fino alla fine della *grappa assimilativa*. Un'ulteriore uniformità di tono è prescritta dalla seconda *grappa assimilativa* che contrassegna la battuta di Talbot.

L'autorialità della Brignone, e la sua attitudine critica nell'approccio al testo, è rappresentata da una battuta-chiave emblematica, recitata da Elisabetta nella prima scena del secondo atto, in cui il personaggio analizza la sua condizione esistenziale, facendo emergere alcuni aspetti legati alla condizione femminile:

I re sono schiavi della loro condizione. Non possono ubbidire ai moti del cuore. È sempre stato mio desiderio morire nubile, e che la mia fama fosse espressa in questa frase sulla pietra sepolcrale: "Qui giace la regina vergine". Ma i miei sudditi non me lo permettono, pensano già ora ai giorni in cui sarò scomparsa. [*Inizio della grappa assimilativa*] Non basta che la grazia presente aleggi sul paese, io devo provvedere anche al suo benessere futuro [*Fine della grappa assimilativa*]⁴⁶

La Brignone contrassegna la frase con una *grappa assimilativa* che indica una modulazione della voce e un conseguente cambio di tono, rispetto al precedente. La frase racchiusa tra la *grappa assimilativa* deve invece essere pronunciata con un tono uniforme. Continua quindi la battuta:

devo sacrificare al mio popolo la mia libertà di vergine [*enfasi tonica*], il mio bene più alto: e mi viene imposto un padrone. Così il popolo mi significa che ai suoi occhi sono soltanto una donna, anche se credevo di aver governato come un uomo e come un re.

So bene che non si serve Dio trasgredendo l'ordine della natura, e meritano lode [*enfasi tonica*] coloro che regnando prima di me hanno aperto le porte dei conventi [*enfasi tonica*] e hanno restituito ai doveri naturali [*enfasi tonica*] migliaia di vittime di un malinteso rapporto con Dio. Ma una regina, che non spreca i suoi giorni in oziosa contemplazione, che esercita instancabile il più difficile di tutti gli uffici, dovrebbe venir esentata dall'obbligo di perseguire anche i fini della natura che rendono metà del genere umano soggetto all'altra metà⁴⁷.

Sono presenti quattro enfasi toniche per evidenziare: *vergine, meritano lode,*

⁴⁵ *Maria Stuarda* (1965), p. 64.

⁴⁶ *Maria Stuarda* (1965), pp. 56-57.

⁴⁷ *Maria Stuarda* (1965), p. 56-57.

hanno aperto le porte dei conventi, naturali. L'enfasi tonica è una sigla sottoposta che evidenzia, attraverso l'appoggiatura della voce, le parole che esprimono quella che Camilli definisce «l'idea motrice» di ogni proposizione⁴⁸, e che quindi potremmo considerare le parole-chiave del discorso.

Lilla Brignone si spinge oltre la dicotomia meramente sentimentale che vede il personaggio di Elisabetta una rivale in amore di Maria Stuarda, la cui acme è espressa nella scena dell'agone dove l'ira viene esternata da entrambe le protagoniste. L'attrice connota in maniera introspettiva il suo personaggio già dalle prime battute, dotandolo altresì di una valenza politica. Attraverso un lavoro di cesellamento del testo, in cui sono presenti tracce ben visibili del metodo italiano di declamazione, la Brignone sottolinea gli aspetti del discorso legati alla condizione femminile, in quanto subordinata a quella maschile, tratteggiando tuttavia una figura di donna che esprime forza e volitività.

Per l'attrice le «idee motrici» del discorso riguardano la verginità, la lode che meritano coloro che regnando prima di lei aprirono le porte dei conventi, restituendo ai doveri naturali molte donne, e infine la metà soggiogata dall'altra metà del genere umano, a cui Elisabetta appartiene e su cui, in maniera quasi autoriflessiva, disserta con orgoglio e consapevolezza. Il monologo così interpretato non rende Elisabetta soltanto co-protagonista della tragedia ma riscrive la tradizione scenica precedente, aprendo un viatico per nuove interpretazioni più in linea con i cambiamenti sociali, culturali e politici che si verificarono nell'Italia del Secondo Dopoguerra.

Bibliografia.

- Alonge 2010 = Alonge Roberto, "Eleonora Duse censura Ibsen: copioni de La donna del mare alla Fondazione Cini", *Biblioteca teatrale*, n. 95-96, 2010, pp. 259-268.
- Angelini 1988 = Angelini, Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari 1988.
- Bertolone 2000 = Bertolone Paola, *I copioni di Eleonora Duse. Adriana Lecouvreur, Francesca Da Rimini, Monna Vanna, Spettri*, Pisa 2000.
- Biggi 2014 = Biggi Maria Ida, (a cura di), *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo, regista teatrale*, Roma 2014.
- Blandi 1965 = Blandi Alberto, "Si sbranano per Albertazzi due 'leonesse della scena", *Stampa Sera*, 26 giugno 1965.
- Camilli 1835 = Camilli Lorenzo, *Istituzioni sulla rappresentativa fondate ne' classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale*

⁴⁸ Camilli 1835, pp. 124-125.

con varie note ed osservazioni. Volume I, L'Aquila 1835.

Camilli 1852 = Camilli Lorenzo, *Fonografia ovvero nuovo metodo per contrassegnare le notabili operazioni della declamazione*, Napoli 1852.

Capriolo 1965 = Capriolo Ettore, "Due regine divise dal trono e dall'amore", *Vie nuove*, 1 aprile 1965.

Colombo, Mazzocchi 1996 = Colombo Laura, Mazzocchi Federica, *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Roma 1996.

D'Amico 1929 = D'Amico Silvio, *Tramonto del grande attore* (1929), Firenze 1985.

Jandelli 2002 = Jandelli Cristina, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze 2002.

Lanza 1952 = Lanza Giuseppe, "Al Piccolo Teatro di Milano rinnovato 'Elisabetta d'Inghilterra' di Bruckner", *Teatro*, n. 23, 1952, pp. 8-9.

Locatelli 2015 = Locatelli Stefano, *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro*, Milano 2015.

Mosca 1965 = Mosca Giovanni, "Anna e Lilla come all'opera", *Corriere d'informazione*, 18 marzo 1965.

Melolesi 1984 = Meldolesi Claudio, *Fondamenti del teatro italiano* (1984), Roma 2008.

Orecchia 2008 = Orecchia Donatella, *La prima Duse. Nascita di una attrice moderna (1879-1886)*, Roma 2008.

Orecchio 1965 = Orecchio Alfredo, "Per 'Maria Stuarda' due grandi interpreti", *Paese sera*, 4 febbraio 1966.

Palmieri 1965 = Palmieri Eugenio Ferdinando, "Battaglia di dame", *La notte*, 18 marzo 1965.

Pasanisi 2019 = Pasanisi Chiara, "La gioia in Come le foglie da Giacosa a Visconti", in De Poli Mattia (a cura di), *Il teatro delle emozioni. La gioia*, Padova 2019, pp. 337-358.

Pietrini 2009 = Pietrini Sandra, *L'arte dell'attore dal romanticismo a Brecht*, Roma, Bari 2009.

Pietrini 2015 = Pietrini Sandra (a cura di), *L'Amleto di Cesare Rossi*, Fano 2015.

Poesio 1965a = Poesio Paolo Emilio, "Le regine rivali", *La Nazione*, 18 marzo 1965.

Poesio 1965b = Poesio Paolo Emilio, "Duello di regine", *La Nazione*, 3 luglio 1965.

Rasi 1890 = Rasi Luigi, *L'arte del comico*, Milano 1890.

Rota 1965a = Rota Ornella, "Un'attrice mite e tranquilla sarà l'inquieta Elisabetta I", *La Stampa*, 20 febbraio 1965.

Rota 1965b = Rota Ornella, "La Brignone contro la Proclemer nella cupa tragedia di due regine", *La Stampa*, 2 marzo 1965.

Rota 1965c = Rota Ornella, "Maria Stuarda a Milano in un allestimento liberty", *La Stampa*, 18 marzo 1965.

Salvini 1936 = Salvini Guido, "Che cos'è la regia drammatica", *Scenario*, n. 1,

- 1936, pp. 3-6.
- Schiller 1800 = Maria Stuarda, tragedia di Friedrich Schiller, traduzione del cav. A. Maffei, seconda edizione riveduta dal traduttore, Milano 1835.
- Schino 1988 = Schino Mirella, "Sul 'ritardo' del teatro italiano", *Teatro e storia*, n. 4, 1988, pp. 51-72.
- Schino 2011 = Schino Mirella, "La parola regia. Pensare il teatro in Italia negli anni del Fascismo", in Mazzoni Stefano (a cura di), *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze 2011, pp. 491-527.
- Sica 2013 = Sica Anna, *La drammatica – metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Milano, Udine 2013.
- Sica 2014 = Sica Anna, *The Italian Method of la Drammatica: its Legacy and Reception*, Milano, Udine, 2014.
- Sica 2017 = Sica Anna, *L'arte massima. La rappresentativa nel novo stile: norme e pratica del metodo italiano di recitazione (1728-1860)*, Milano, Udine, 2017.
- Squarzina 2005 = Squarzina Luigi, *Il romanzo della regia: duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto (PI) 2005.
- Terron 1965a = Terron Carlo, "Due tigri reali in palcoscenico", *Corriere lombardo*, 18 marzo 1965.
- Terron 1965b = Terron Carlo, "Le tigri di Schiller", *Il tempo*, 24 marzo 1965.
- Testoni 2012 = Testoni Elio (a cura di), *Luigi Squarzina. La storia e il teatro*, Roma 2012.
- Testoni 2015 = Testoni Elio, *Dialoghi con Luigi Squarzina*, Firenze 2015.
- Tian 1965a = Tian Renzo, "Due grandi attrici di fronte nella 'Maria Stuarda' di Schiller", *Il messaggero*, 4 febbraio 1965.
- Tian 1965b = Tian Renzo, "Situazione dell'attore", *Sipario*, n. 236, 1965, pp. 3-5.
- Tinterri 2012 = Tinterri Alessandro, "Il grande attore e la recitazione italiana dell'Ottocento", *Acting Archives*, novembre 2012, [https://www.actingarchives.it/images/Essays/Alessandro_Tinterri_Il_Grande_Attore.pdf], consultato il 7 dicembre 2020.
- Valentini 2012 = Valentini Valentina, "La voce scomparsa: la recitazione vocale di Eleonora Duse nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio", in Palladini Giulia (a cura di), *Dal Magdalena Project al Magfes: un percorso del teatro al femminile*, Roma 2012, pp. 33-47.
- Vicentini 2012 = Vicentini Claudio, *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento*, Venezia 2012.
- Viziano 2000 = Viziano Teresa, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma 2000.

Fonti archivistiche.

I Giorni della vita, di W. Saroyan, trad. it. di Gerardo Guerrieri, 1947, copione dattiloscritto con note manoscritte, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, n. d'inventario 3319.

I Giorni della vita di W. Saroyan, trad. it. Gerardo Guerrieri, 1947, copione dattiloscritto con note manoscritte, in Archivio Storico dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, n. d'inventario 3320.

Maria Stuarda, di F. Schiller, versione italiana per la scena di Enrico Filippini, copione dattiloscritto con note manoscritte, 1965, in Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).

Maria Stuarda di Federico Schiller, programma di sala, 1965, in Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).

La ricezione del mito greco nel teatro di Steven Berkoff. Da Agamennone ad Edipo: storie di rabbia e riscatto

Francesco Puccio

Università degli Studi di Padova

ABSTRACT: In the British stage background of the second half of the twentieth century, Steven Berkoff plays an outstanding space, as part of the lively production that characterized English theater from the Sixties onwards. Playwright, director and performer, careful to the prompts coming from the most disparate artistic environments, Berkoff experimented with a performing technique that made him an original interpreter. In the context of the reception of Greek tragedy on the contemporary stage, *Agamemnon* and *Greek*, dramaturgies dedicated respectively to the events of the king of Argos and the king of Thebes, require attention. The aim of this contribution is to analyze the characters of the Chorus and Clytemnestra in *Agamemnon*, and of Eddy/Oedipus in *Greek*, according to the anger characterizing them, whose effects cross not only the space of the representation, the language and the forms of performative communication, but also the social tissue in which the events take place.

1. Un infaticabile sperimentatore del teatro inglese.

Nel contesto della scena britannica del secondo Novecento, Steven Berkoff occupa uno spazio autonomo e di un certo rilievo, inserendosi nella vivace produzione che ha caratterizzato il teatro inglese dagli anni Sessanta in poi¹. Drammaturgo in grado di adoperare un linguaggio ricco di immagini forti sul piano emotivo e scenico, ma anche regista e *performer* attento alle numerose sollecitazioni che provenivano dagli ambienti artistici più disparati, Berkoff ha

¹ Riprendo, in questo contributo, alcune delle riflessioni sul rapporto tra Steven Berkoff e la ricezione del mito greco, e in particolare della vicenda dell'*Edipo re* sofocleo, già esposte in Puccio 2020.

avuto modo di sperimentare una tecnica che lo ha reso un interprete originale, in grado di contaminare linguaggi verbali e non, di reinventare una lingua, e di contribuire a quel processo di ripensamento della funzione del corpo dell'attore sulla scena².

Nel perimetro di una riflessione sulla ricezione del tragico greco nel teatro contemporaneo, meritano attenzione le drammaturgie *Agamemnon* e *Greek*³, rispettivamente dedicate alle vicende del re di Argo e del re di Tebe, sul quale Berkoff tornerà di nuovo nel 2000 con una produzione intitolata in modo più esplicito *Oedipus* e che, diversamente dalla precedente, aderisce di più al testo sofocleo⁴.

Obiettivo di questo contributo, dopo un accenno al percorso che ha preceduto i due allestimenti, entrambi piuttosto ravvicinati nell'attività dell'autore, è quello di analizzare i personaggi del Coro e di Clitemnestra nell'*Agamemnon*, e di Eddy/Edipo in *Greek*, alla luce del sentimento di rabbia che li caratterizza, i cui effetti attraversano non solo lo spazio della rappresentazione, il linguaggio e le forme stesse della comunicazione performativa, ma anche il tessuto sociale in cui le vicende hanno luogo⁵.

² Drammaturgo, regista, Steven Bekoff (1937) è stato anche un attore cinematografico. Famose alcune sue interpretazioni, tra cui quella del poliziotto Tom in *Arancia meccanica* di Kubrick (1971), del generale Orlov, nemico di James Bond in *Octopussy. Operazione piovra* (1983), e del colonnello Podovskij nel secondo film dedicato al personaggio di *Rambo* (1985). Da ricordare anche le sue più recenti partecipazioni a *The tourist* di von Donnersmarck (2010) e a *Millennium. Uomini che odiano le donne* di Fincher (2011).

³ *Agamemnon* è il risultato, come spesso è accaduto alle produzioni di molti registi-performer, dell'evoluzione di un *workshop* iniziato nel 1973 e conclusosi nel 1976. Il testo, infatti, viene pubblicato solo nel 1977. In una nota introduttiva all'edizione della sua drammaturgia, data alle stampe insieme con *The Fall of the House of Usher*, l'autore dichiara: «What we attempted in the following plays was a grotesque, surreal paranoiac view of life such as is conjured up in dreams, (...) the schizoid personality of man as he undoubtedly is, (...) and the staging on this manner in its exaggerated and enlarged forms», Berkoff 1977, p. 7. Quanto a *Greek*, il testo viene rappresentato per la prima volta all'Half Moon Theatre di Londra nel febbraio del 1980 ed è diretto dallo stesso Berkoff. Dopo il debutto, la produzione si trasferisce all'Arts Theatre Club di Londra, nel settembre dello stesso anno. Un nuovo allestimento è stato poi presentato, nel giugno del 1988, al Wyndham's Theatre di Londra.

⁴ Come lo stesso Berkoff ha sottolineato, con questa sua nuova versione del mito di Edipo egli ha cercato di esaminare «the play and occasionally peer beneath the tendency to strut and pose, to high-blown rhetoric and an air of self-importance somehow unavoidable in versions of Greek tragedy», Berkoff 2000, p. 155.

⁵ La guerra in Vietnam da poco conclusasi, con la sua lunga scia di morti, l'inizio dei tumulti nell'Irlanda del Nord, l'Inghilterra thatcheriana e la contestata politica del partito conservatore diventano un bersaglio privilegiato degli attacchi di Berkoff che, attraverso i suoi personaggi, mette sotto accusa, con un linguaggio spesso violento e dissacrante, cinico e irriverente, le contraddizioni e gli abusi del potere contemporaneo. Scrive, a proposito dell'operazione di ricezione del mito compiuta da Berkoff, P. G. Barberà: «Nevertheless, from the viewpoint of a scholar of the Classical Tradition who has never aimed to be fundamentalist – certainly my case – I am able take great pleasure in the performance of *Greek*, and have done so, greatly

L'operazione drammaturgica di Berkoff si inserisce a buon diritto nella più ampia cornice delle riletture moderne del repertorio teatrale classico, e spinge noi spettatori e lettori contemporanei ad interrogarci sul rapporto che essa ha attivato con i modelli di riferimento, al fine di stabilire, laddove possibile, in che misura si possa parlare di riscritture o, piuttosto, di veri e propri testi "altri".

2. Steven Berkoff prima del tragico greco.

La storia di Berkoff, prima ancora del suo attraversamento nel mondo del mito classico, forse non sarebbe stata la stessa se nel 1956, quando aveva solo diciannove anni, non ci fossero stati a Londra l'allestimento al Royal Court Theatre del testo di John Osborne, *Look back in Anger*, con personaggi carichi di una rabbia sociale fino a quel momento non ancora sperimentata nei teatri del West End, e l'arrivo, per la prima volta nel Regno Unito, del Berliner Ensemble, la compagnia fondata nel 1949 a Berlino su iniziativa di Bertolt Brecht. Entrambi gli avvenimenti, infatti, spingono il giovane autore a confrontarsi con i meccanismi della scena tradizionale e gli offrono la possibilità di ripensare i principi stessi del linguaggio teatrale. Di qui, ha inizio una ricerca che non si soffermerà solo sui contenuti, ma si proporrà di indagare anche il significato del corpo dell'attore nello spazio della rappresentazione⁶.

Il primo passo che Berkoff compie è quello di misurarsi con l'opera di Franz Kafka, scrittore cui si sente particolarmente legato, sia per una comune origine ebraica sia per un rapporto difficile vissuto con il padre⁷: è il 1968, e all'Arts Lab va in scena un allestimento tratto dal racconto *Nella colonia penale*, in una chiave simbolica che richiama alla mente i drammi del nazismo. Nel 1969, Berkoff,

impressed by its immense force, revealed in the many aspects commented on above. Still, I cannot be in agreement with a provocative approach born of personal circumstances and admitted self-idealization that in fact denies the tragic awareness of contemporary men and women because the author believes they are no longer able to comprehend ancient Greek sensibility», Barberà 2013, p. 315.

⁶ Nel 1965 Berkoff frequenta la scuola parigina di mimo di Jacques Lecoq e può approfondire il significato del movimento all'interno di una *performance*, anche al di là del testo da recitare. Scrive, a tale riguardo, G. Maroni: «Alla fine degli anni Cinquanta, in Inghilterra si sta preparando il terreno per quella vera e propria rivoluzione che caratterizzerà l'estetica teatrale degli anni sessanta, durante i quali nell'isola britannica verrà a galla il fertile movimento del *fringe theatre*. Il *fringe theatre* assume un vero e proprio ruolo di opposizione al teatro istituzionale, puntando sulla ricerca e il rinnovamento del linguaggio teatrale sotto tutti gli aspetti: in quegli anni Haynes fonderà il Traverse Theatre a Edimburgo, a Londra Brook vivrà la stagione del Teatro della Crudeltà e approderanno sull'isola l'Open Theatre di Chaikin, il Performance Garage di Schechner, il Bread and Puppet Company e il Living Theatre: un vero e proprio terremoto teatrale», Maroni 2004, p. 204.

⁷ È lo stesso Berkoff a non lasciare dubbi al riguardo, affermando: «My own father reminds me of Mr. Samsa», Berkoff 1995, p. 80.

sempre attratto dalla scrittura kafkiana, si cimenta in una riduzione della *Metamorfosi*, scegliendo di mettere in primo piano, rispetto al romanzo, i rapporti interni alla famiglia di Gregor Samsa. La conflittualità consumatasi nell'ambito di una realtà borghese e le contraddizioni che destabilizzano l'equilibrio tra il protagonista e il padre anticipano, di fatto, l'interesse per quella relazione problematica tra padri e figli che, insieme con la denuncia del sistema economico capitalistico, rappresenterà una delle principali tematiche dei successivi personaggi, tra cui l'Eddy di *Greek*⁸.

La tensione emotiva è resa anche dagli attori, impiegati come corpi dinamici in una scena vuota; i costumi indossati sono funzionali a mettere in evidenza le forme e i movimenti, e le strutture scenografiche – per lo più ossature leggere usate come porte, finestre, elementi costantemente mobili – testimoniano l'essenzialità dell'aspetto performativo nella costruzione delle azioni.

È la prospettiva che verrà scelta nelle successive produzioni del regista, dall'*Agamemnon*, in cui un certo uso del linguaggio ribadisce la violenta ed estrema contrapposizione tra i personaggi, alla *Signorina Julie*, dove la mancanza della scenografia viene bilanciata da un ripensamento della dimensione fisica, fino alla certificazione di un disagio esistenziale che sembra non trovare più occasioni di mediazione con *East*, una scrittura in cui per la prima volta egli offre «una sua brutale e suggestiva visione delle barbarie metropolitane di Londra»⁹.

A ciò si aggiungono un linguaggio aggressivo, pieno di termini gergali e di idiomi, e l'assenza di qualunque richiamo naturalistico nella costruzione della scena, che hanno lo scopo di tradurre, per il pubblico londinese, il senso di emarginazione dei personaggi, espressione di quelle generazioni spesso disoccupate e marginalizzate che abitavano nei quartieri più popolari della città, in un contesto ribollente di rabbia sociale¹⁰.

⁸ Berkoff arriva a paragonare il protagonista del romanzo di Kafka al Willy Loman di *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller, dal momento che entrambi i personaggi sono afflitti da un inguaribile senso di colpa e, andando alla ricerca di un loro posto nel mondo, ritengono di doversi fare carico dei drammi della collettività intera: «Like Willy Loman, Gregor supports his family and both share dreadful burden of guilt since both were written by Jewish creators and therefore their heroes must suffer Job-like tests of their worthiness to hold a place in the world. Both Loman and Gregor die from the world neglect, which pays little attention to their pain», Berkoff 1995, p. 103.

⁹ Di Giammarco in Berkoff 1991, p. 8. Il riferimento è a quei luoghi dell'East End che hanno caratterizzato, fin dagli anni Sessanta, gli spazi di vita delle classi meno abbienti dei lavoratori e sono gli stessi in cui Berkoff aveva trascorso l'adolescenza. L'opera, dunque, in chiave autobiografica, costituisce un primo tentativo di orientare i moti di rabbia giovanile verso un'occasione di riscatto, proponendo un modello interpretativo diverso della realtà, come lo stesso autore ha modo di affermare: «*East* takes place within my personal memory and experience and is less a biographical text than an outburst or revolt against the sloth of my youth and desire to turn a welter of undirected and frustration into a positive form», Berkoff 1994, p. 3.

¹⁰ «*East* anticipa, di fatto, *Greek* tanto nei toni quanto in alcuni dei contenuti, come l'incesto,

Da questo momento in poi, la produzione di Berkoff sarà condizionata dalla messa in scena di *Greek*, vera e propria rivoluzione copernicana, che permetterà al suo autore di consolidare una poetica ormai matura e sempre più attenta alla trattazione di alcuni temi, dal degrado di una società attraversata dalla rabbia degli ultimi, alla conflittualità delle relazioni tra gli individui, fino al progressivo e irreversibile smarrimento degli ideali di una comunità intera:

In *West* (1981), Berkoff intesserà un testo che riprende i temi e il linguaggio urbano e suburbano per indagare in maniera irriverente la situazione delle classi popolari della periferia londinese. In *Harry's Christmas* (1985), invece, metterà al centro del suo lavoro la solitudine di un individuo durante il Natale, che lo porta alla decisione estrema del suicidio. [...]. Sempre forte resterà nel corso degli anni il suo impegno sociale che fa registrare, nel testo *Sink the Belgrano!* (1986), una diretta presa di coscienza dell'autore sulla questione delle Falklands, contro la politica di sopraffazione thatcheriana e, nel testo *Decadence* (1981), una lettura caustica e irriverente dei vizi e delle ipocrisie dell'*upper class* britannica.¹¹

3. Alle origini della ricezione del mito greco: l'*Agamemnon*.

Il primo confronto tra Berkoff e il mito greco avviene con l'*Agamemnone* di Eschilo. È il frutto di un lungo progetto iniziato nel 1971, sotto forma di un *workshop* studentesco realizzato alla Royal Academy of Dramatic Art (RADA), e proseguito con un laboratorio svoltosi dal 1973 al 1976 con l'allestimento della tragedia dapprima al Roundhouse di Londra e poi al Greenwich Theatre¹².

La firma del regista britannico si riconosce immediatamente con due variazioni significative rispetto al modello eschileo: la presenza di Tieste, che in un monologo iniziale descrive il macabro banchetto allestito da Atreo in cui si ciba

fulcro nevralgico della successiva produzione drammatica: in una sala cinematografica, infatti, al buio di una proiezione, il personaggio di Mum, una donna degradata dal contesto sociale nel quale vive, e il giovane che le è seduto accanto, di cui ella tuttavia ignora l'identità, si lasciano andare ad una masturbazione reciproca. Al termine della proiezione, allorché le luci di sala si riaccendono, la donna scopre che quel giovane con il quale ha avuto questo scambio erotico è, in realtà, il figlio Mike; il disvelamento della verità non determina, però, proprio come nel successivo testo dedicato al mito di Edipo, una reazione tragica, ma solo una sfuriata della madre che assesta due schiaffi al figlio», Puccio 2020, p. 261.

¹¹ Maroni 2004, p. 11.

¹² In queste produzioni il ruolo del re di Argo viene interpretato dallo stesso Berkoff. Il regista diresse lo spettacolo anche nel 1979 in Israele, e nel 1984 a Los Angeles. Secondo E. Ioannidou, «*Greek* is characterized by a much looser reliance on the ancient text than Berkoff's earlier adaptation of Aeschylus' *Agamemnon*. In *Agamemnon* Berkoff follows closely the Aeschylean plot and reproduces long parts of the ancient text in a condensed and bold translation», Ioannidou 2017, p. 45.

delle carni dei propri figli e, pur consapevole di ciò che sta facendo, preferisce nascondere il suo odio per non concedere alcuna soddisfazione al fratello; la funzione del Coro, che richiama alla memoria gli accadimenti che hanno condotto Agamennone al sacrificio della figlia Ifigenia e, al contempo, riproduce lo scontro tra i due schieramenti rivali¹³.

Drammaturgia in cui il tema dominante resta quello della vicenda di una casa macchiata dal sangue di morti che appartengono tutti alla medesima famiglia, e nella quale la rabbia dei personaggi si mescola con un groviglio di sentimenti contrastanti che trovano nella vendetta il loro punto di raccordo, l'*Agamemnon* è anche uno spettacolo dove hanno spazio la sessualità e la violenza, tanto sul piano scenico, quanto su quello linguistico, vista la scelta di un registro lessicale spesso grottesco e urticante.

Come detto, uno degli aspetti innovativi di tale ricezione riguarda proprio l'impiego del Coro, al cui personaggio l'autore dedica una maniacale attenzione sia nell'architettura delle azioni che esso compie sulla scena, sia nell'uso delle parole¹⁴. Da regista e *performer*, Berkoff sa adoperare molto bene, e forzare con volute esagerazioni, la natura pragmatica del linguaggio, che non deve servire solo a raccontare o a descrivere un fatto, ma anche a mettere in spazio e a rendere la qualità dell'azione rappresentata completamente credibile per lo spettatore¹⁵.

Così il Coro del suo *Agamemnon* risulta il vero protagonista performativo, procede avanti e indietro nella storia fino a sdoppiarsi in una duplice caratterizzazione: l'una, che ha le sembianze degli anziani di Argo, cui spetta il compito, già eschileo, di intervenire sui personaggi e sulle loro scelte; l'altra, che assume il volto dei soldati greci e troiani, un'assoluta innovazione, cui invece pertengono, nel dinamismo dell'azione, la drammatizzazione della guerra e la conseguente denuncia della sua atroce inutilità:

The Trojan boy who kidnapped her will be paid with thrust for thrust / Exchange cold steel for rape hard flesh / steel does not wilt / insatiate weapon (...).¹⁶

¹³ Berkoff stesso afferma di aver voluto in qualche modo riscrivere la tragedia eschilea al fine di metterla in spazio, dal momento che molte delle traduzioni che aveva letto gli erano apparse «full of stilted, overrespectful heroic verse with no resonance of human life», Berkoff 1996, p. 51.

¹⁴ Sostiene, al riguardo, J. F. Sherman: «In his *Agamemnon* and *Coriolanus* the chorus exists as a character itself. Rather than being embodied by named characters who sporadically illustrate environments or internal states, the choruses here are a collective who appear as a dramatic entity in relation to the protagonist», Sherman 2010, p. 234.

¹⁵ È Berkoff, infatti, a sottolineare che «the mime demands exactness as any ritual must since it is mutually shared with the audience whose imaginative participation is required to make it live», Berkoff 1990, p. 38.

¹⁶ Berkoff 1977, p. 14. In mancanza di un'edizione italiana dell'*Agamemnon*, la traduzione dei passi del testo citati in questo contributo è ad opera di chi scrive: «Il ragazzo troiano che l'ha rapita sarà ripagato colpo su colpo / Scambiare l'acciaio freddo con la carne dura della violenza / l'acciaio

Come si evince da questi versi, il sentimento antimilitarista dell'autore è ben manifesto; del resto, egli non nasconde la natura politica del suo teatro e la rappresentazione del dramma ha luogo quando gli echi della guerra in Vietnam sono ancora forti e le tensioni in Irlanda del Nord iniziano ad essere un argomento di scottante attualità nell'opinione pubblica britannica.

La rabbia contro un modello di società che evidenzia le sue crepe diviene il carburante su cui far divampare l'incendio della denuncia e della protesta, ma il verbo del Coro non garantisce nessuna possibilità di rivincita né è in grado di proporre un modello alternativo, anzi lascia libero il campo ad un'amara riflessione sulla contemporanea condizione di disagio esistenziale:

Sea is the colour of paradise. / Sea is the colour of Helen's eyes. / The sea's depths are the deep unconscious / that drag over our stone and wear us down to sand.¹⁷

Non manca, dunque, una dimensione onirica, una sorta di piano parallelo nel quale, però, nessuna pace è possibile né alcuna fuga immaginabile; gli incubi, e i mostri che ne derivano, infatti, rischiano di prendere vita e di diventare la realtà di un mondo in via di logoramento, dove l'odio tra chi si è amato, e ormai ha smesso di farlo – è il caso di Agamennone e di Clitemnestra –, prorompe nelle vesti di una furia selvaggia, come dimostrano le rabbiose parole della regina, allorché descrive il finale di partita della sua vittima:

Then for luck I shoved the third and the final thrust deep in his guts / then he retched forth his life / in one swift jet / its fountain soaked me in its drizzle like spring rain from heaven / I do not blush to tell / he then went down stiff and down he fell!¹⁸

Quando Agamennone entra in scena, il Coro riproduce il rumore e il movimento di un branco di cavalli lanciati al galoppo nella piana della città, con un'intensità e una foga tali da dover rendere, negli attori che ne compongono le fila, una reale condizione di sfiancamento e di fatica, così da spingere alle estreme conseguenze lo studio sul corpo e sull'uso dei muscoli¹⁹.

non marcisce / insaziabile arma».

¹⁷ Berkoff 1977, p. 15. «Il mare è il colore del paradiso / Il mare è il colore degli occhi di Elena / Le profondità del mare sono l'inconscio profondo / che ci trascinano sulla nostra terra e ci logorano fino alla sabbia».

¹⁸ Berkoff 1977, pp. 31-32. «Poi, per fortuna, gli ho ficcato la terza e ultima pugnata in fondo alle budella / poi lui ha tirato fuori la sua vita / in un unico getto rapido / la sua fontana mi ha bagnato nella sua pioggerellina come pioggia primaverile dal cielo / non arrossisco a raccontarlo / poi è andato a testa in giù rigido e giù è caduto!».

¹⁹ Nella versione dello spettacolo andata in scena presso il Roundhouse, i personaggi del Coro indossavano maschere allungate a forma di cavallo, e il loro ingresso roboante era accentuato dal ritmo di percussioni e di strumenti a fiato. Scrive, a tale riguardo, J. F. Gaines: «The run of the Herald turns every strained muscle into a study in pain and an omen of impending death. The

Ma non è l'unico caso di dinamismo febbrile e incessante: anche l'Araldo deve correre sul posto durante tutto il suo lungo monologo. Dal punto di vista performativo la rabbia del Coro, indirizzata all'assurdità di una guerra che ha mietuto vittime e seminato distruzione tra entrambi gli schieramenti, alterando il volto della società, viene resa dall'uso di pali di legno che, oltre a simulare le scene di battaglia, insieme con la disposizione organica dei corpi sulla scena e del movimento delle membra, tendono a creare delle linee di composizione che non hanno nulla di astratto, e che traducono perfettamente il livello brutale della contesa e dei combattimenti corpo a corpo²⁰.

La violenza e i suoi terribili effetti trovano, dunque, una precisa collocazione nella dinamica delle partiture degli attori, per quanto Berkoff «was particularly concerned with a carefully organized patterns, performed by the group in a style which was not quite dance, not quite army drill, and involved some mime. Improvisation would have been out of step as well»²¹. Eppure la rabbia di questo Coro, a differenza di quella che, come si analizzerà più avanti, anima e orienta l'Eddy di *Greek*, non servono a nulla, perché non riescono a cambiare davvero le sorti della comunità né a proporre altre soluzioni possibili.

Il Coro messo in scena da Berkoff, infatti, appare fortemente ridimensionato, dal momento che non esiste una vera e propria volontà di opposizione al potere, ma solo una protesta nascosta, silente e, di fatto, vana, al punto che il movimento frenetico che esso produce sulla scena sembra serva solo a farci concludere che c'è stato tanto rumore per nulla²². Quando, infatti, l'Araldo annuncia la vittoria dei Greci, il Coro degli anziani domanda, senza tuttavia essere in grado di trovare una risposta soddisfacente:

Have you not seen the end of evil / the end of pride / will you stick your fingers to your head / when some asshole with a stripe slithers by / will you stick your fingers in the fire / it's just the same... / no more... no more horrors.²³

thundering arrival of Agamemnon and his cavalry in Argos is (...) an effective expression of the brute force of war», Gaines 1977, p. 110.

²⁰ Così si esprime J. F. Sherman: «Through extended movement sequences featuring freeze-frame or tableaux, slow motion, and vocal work accompanied by drums, Berkoff choreographed the struggles between soldiers and between sailors and the sea. During these sequences, the chorus fought itself, (...) rising to kill another and dying yet again, (...) conveying both the futility and endlessness of battle», Sherman 2010, p. 237.

²¹ Elsom 1976, p. 149.

²² «This *Agamemnon* had a new tragic hero. Transformed from the weak elders left behind into soldiers fighting for their lives, the warrior chorus occupies the role of a character whose fate is at once inevitable and avoidable, (...) they are self-aware, but powerless pawns of forces they have chosen; (...). Their tragedy is not so much that they struggle against forces stronger than they, but that they do not fight hard enough against those they can», Sherman 2010, p. 238.

²³ Berkoff 1990, p. 38. «Non hai visto la fine del male / la fine dell'orgoglio / ti ficcherai le dita in testa / quando qualche stronzo con una striscia ti striscerà davanti / metterai le dita nel fuoco / è

I suoi componenti sono pieni di rabbia, gli anziani per la scia di sangue che ha macchiato la città, privandola del suo legittimo sovrano, i soldati per i massacri che in entrambi gli schieramenti, in nome di una guerra che non è mai appartenuta loro, hanno seminato solo dolore e morte; ma la paura verso la regina è più forte, al punto che anche quando odono i lamenti del sovrano che viene trucidato, non si decidono ad agire, pervenendo all'opportunistica considerazione che, non potendogli in ogni caso restituire la vita, occorre prendere tempo, essere ponderati, fare altre indagini prima di agire²⁴.

Lo scarto rispetto al modello eschileo dell'*Agamennone* risulta piuttosto evidente, dal momento che nella versione del tragediografo greco, il Coro, appena apprende dalle parole della regina che il sovrano è stato colpito a morte dalle sue mani, esposte come strumento scenico e ancora macchiate di sangue, si scaglia contro di lei e si dichiara pronto ad eliminare Egisto, suo complice, senza dimostrare più alcun tentennamento²⁵.

Nel dramma di Berkoff, invece, l'attitudine del Coro è quella di borbottare e mormorare, di criticare in una sorta di cantilena, senza tuttavia essere in grado di cambiare l'ordine delle cose; e ciò si traduce scenicamente nel modo in cui la rabbia di cui è portatore, invece di trovare un suo sfogo al di fuori del campo emotivo dei suoi membri, si abbatte al suo interno e gli si ritorce contro, come rivelano le sequenze mimate di battaglia in cui gli attori, interpreti dei soldati greci e troiani, si affrontano reciprocamente, cadendo nella medesima polvere.

Di qui, allora, si comprende una delle ultime battute dello spettacolo, quando Clitemnestra, incurante del sentimento che funesta la città e i suoi abitanti, esorta Egisto ad ignorare la folla perché, come una massa informe ("mob" nel testo) e non come una collettività fatta di individualità pensanti, i membri del Coro «quake and quell / you and I are in power, darling / we shall order things well»²⁶.

4. L'ira del giovane Eddy tra disagio sociale e voglia riscatto.

Quando Berkoff perviene alla riscrittura del mito di Edipo sono trascorsi alcuni anni – è il 1980 – e la sua poetica si è confrontata con alcuni temi forti della

la stessa cosa... / niente più... niente più orrori».

²⁴ «We cannot bring him back to life. / True, so what we do? / Think. Make our enquiries first», Berkoff 1990, p. 31. Anche in Eschilo – Ag. 1345-1371 – il Coro, nella polifonia che lo caratterizza, sembra indugiare ed essere attraversato da posizioni contraddittorie, ma subito dopo le altere parole di Clitemnestra – Ag. 1372-1406 –, non permane più alcun dubbio sulla scelta da compiere.

²⁵ Aesch. Ag. 1407-1673.

²⁶ Berkoff 1990, p. 33.

Londra contemporanea, intrecciandosi in modo ancora più netto con il contesto politico e sociale che la caratterizza²⁷:

I was fascinated with Oedipus and Greek Mithology and the play became an allegory of London life, transferring the plague of Thebes to the virulent spiritual plague that I felt was responsible for the physical decay of London. The yobs, cheap and grim pub life, the emergence of drab media and corrosive TV, everpresent and ubiquitous violence, football yobbery, the murderous activities of the IRA bombers.²⁸

Gli elementi principali della tragedia sofoclea non sono stati eliminati, pur nella trasposizione che, già nella scelta del titolo, *Greek* appunto, mostra un distacco dal precedente *Agamemnon*²⁹: non mancano né il parricidio né l'incesto, né tantomeno la pestilenza che ha ingoiato la città – non la Tebe del mito, ma la Londra degli anni Ottanta – nel baratro di una disperazione collettiva. Eppure, non si possono ignorare le tracce di un distacco sostanziale dall'*Edipo re* che rendono la drammaturgia di Berkoff un testo del tutto autonomo, sia nei contenuti che nel linguaggio; quando alla fine del dramma si giungerà alla verità, infatti, essa non si presenterà al protagonista come l'occasione di un'autopunizione, ma piuttosto come la possibilità di una liberazione³⁰.

A fare da cornice alla vicenda – in un'Inghilterra governata da una donna di nome Maggot (letteralmente “verme”), in cui si adombra il profilo di Margaret Thatcher –, viene presentata una città ostaggio di continui scioperi, della ritorsione violenta della polizia, il cui tessuto sociale è lacerato da moti di rabbia, la stessa che caratterizzerà le azioni del giovane Eddy. A ciò, si aggiungono gli attentati terroristici dell'IRA e le incursioni di tifosi aggressivi che non permettono il normale svolgimento della vita sportiva³¹. Ed è proprio in questo spazio esplosivo che la storia di Eddy prende forma. Come per Edipo, la vicenda inizia

²⁷ Berkoff, dunque, sceglie di calare il racconto mitico, in relazione con la peste che ammorba Tebe, nel contesto degradato della Londra contemporanea, come se la malattia e le sue conseguenze, prima ancora che essere i segni di uno stravolgimento della salute collettiva, potessero rappresentare una rovina della dimensione sociale e psicologica.

²⁸ Berkoff 1996, p. 339.

²⁹ «Acida, cruda, rabbiosa, ma anche solida e divertente trasposizione di *Edipo Re* nel clima teso e nell'impossibile linguaggio dei sobborghi londinesi», Paduano 1994, p. 239.

³⁰ La scelta compiuta da Berkoff sul linguaggio, in tutta la sua produzione e, in particolare, in *Greek*, è molto significativa ed è funzionale all'operazione drammaturgica complessiva, come se la parola, piuttosto che essere solo una manifestazione del pensiero, recuperasse il suo *status* performativo più autentico: «*Greek* was written in the language of the people, a demotic tongue, with a working-class poet in the character of Eddy, showing that the middle classes are not the only ones who are allowed poetic flights of imagination», Berkoff 1996, p. 4.

³¹ Così M. Green: «In *Greek*, he draws from the Oedipus story for the central plot (the plague, the prophecy, the sphinx, killing his father, and marrying his mother), borrowed from his own experiences growing up in East London for the details, and made a political statement about Margaret Thatcher as Prime Minister», Green 2003, p. 3.

già *in medias res*, e ciò spinge lo spettatore a dover mettere insieme le molteplici parti che la compongono³².

Anni prima dell'avvio della vicenda, una coppia, durante una passeggiata lungo il Tamigi, perde il proprio bambino, a causa di un'esplosione che ne ha rovesciato l'imbarcazione. Il piccolo, però, trovato da un'altra coppia, viene salvato e allevato. Tempo dopo, i genitori adottivi di Eddy, spaventati dalle terribili premonizioni di uno zingaro indovino, interrogato per gioco tra le attrazioni di una fiera di Pasqua, spingono il figlio ad andare via di casa, in cerca di fortuna³³.

Di qui, il cambio di passo: Eddy uccide il proprietario di un bar, dopo aver avuto con lui uno scontro a parole, e non con le armi; ne diventa il gestore, sposando anche la moglie della sua vittima. Trascorrono dieci anni, gli affari vanno a gonfie vele; è a questo punto della vicenda che il mondo esterno sconvolge la città sotto forma di una pestilenza. Secondo quanto il mito prescrive, l'unica soluzione possibile per sconfiggere la malattia – proiettata sul piano dell'infezione di una società votata ormai alla pornografia, alla violenza –, è uccidere la Sfinge, un personaggio che denigra i maschi e incarna idee femministe. Grazie ad una riformulazione irriverente del tradizionale indovinello, Eddy ne esce vincitore.

Per festeggiare, Eddy invita a casa gli anziani genitori con i quali non aveva più avuto rapporti dal giorno della partenza³⁴. I due gli confessano quanto fino ad allora era rimasto nascosto, raccontandogli l'episodio del suo fortuito ritrovamento; cala il sipario della menzogna, viene rivelato l'incesto che unisce il protagonista alla madre – la cameriera del bar di cui egli ha ucciso il proprietario, cioè il padre – che è diventata ormai anche sua moglie. La donna, tuttavia, non si uccide, sebbene sia sul punto di lasciarsi andare ad una crisi di nervi, Eddy non si cava gli occhi né prescrive per sé l'esilio, ma in un capovolgimento dei valori propri della tragedia, presenta un modello alternativo, continuando a legittimare i propri comportamenti.

Da un confronto con i versi di Sofocle, si può notare come Edipo, invece,

³² Sottolinea, a tale proposito, A. Forsyth: «Berkoff domesticates and urbanizes the source text through setting, characterization and language to invite us not only to reassess it through modern eyes, but also to consider the effects of the intratext for the present and for our present reception to the source text», Forsyth 2002, p. 175.

³³ Il congegno narrativo riprende l'Edipo di Cocteau, in fuga dalla "macchina infernale" che rischia di stritolarlo. Per un'analisi della ricezione del mito di Edipo nelle più note riscritture tra antichità e mondo moderno, si vedano i più recenti: Citti, Iannucci 2012; Avezzù 2008; Bettini, Guidorizzi 2004. Sull'operazione di rilettura del mito operata da Cocteau, si veda Adinolfi 2010, pp. 129-138.

³⁴ Scrive ancora G. Paduano: «Ecco dunque un'altra apologia dell'incesto, in cui convivono tratti difensivi e tratti glorificatori. Tratto difensivo è l'opposizione con cui Eddy contrappone il suo delitto a quelli leciti che si commettono in nome della violenza universale: "its better than showing a stick of dynamite up someones ass and getting a medal for it". E, ancora, lo sperimentalismo etico in nome del quale si rivendica la sconfessione del luogo comune (...)», Paduano 1994, pp. 239ss.

invochi per sé la punizione dell'esilio, l'unica condanna possibile in grado di allontanare l'empietà del suo atto dalla città che egli ha infettato:

Οι. τί δῆτ' ἔμοι βλεπτὸν ἢ
στερκτόν, ἢ προσήγορον
ἔτ' ἔστ' ἀκούειν ἡδονᾶ, φίλοι;
ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὅτι τάχιστα με,
ἀπάγετ', ὦ φίλοι, τὸν μέγ' ὀλέθριον,
τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς
ἐχθρότατον βροτῶν³⁵.

La peste che ha colpito Londra, e che presto toccherà il resto del mondo occidentale capitalistico, non ha origini divine, ma è solo la conseguenza di un imbarbarimento culturale e civile che attraversa la società dei consumi³⁶. Se il testo di Sofocle indica il parricidio e l'incesto come le cause tangibili della peste, il dramma di Berkoff non pone Eddy in un rapporto diretto con la "malattia" che ha contagiato la città, anzi le sue azioni serviranno a debellarla.

Richiamando ancora una volta i versi dell'*Edipo re*, in uno dei dialoghi iniziali in cui si confrontano il re di Tebe e Creonte, si legge:

Κρ. λέγοιμ' ἂν οἱ ἤκουσα τοῦ θεοῦ πάρα.
ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς, ἄναξ,
μιάσμα χώρας, ὡς τεθραμμένον χθονὶ
ἐν τῆδ', ἐλαύνειν μηδ' ἀνήκεστον τρέφειν.
Οι. ποίω καθαριμῶ; τίς ὁ τρόπος τῆς ξυμφορᾶς;
Κρ. ἀνδρηλατοῦντας, ἢ φόνω φόνον πάλιν
λύοντας, ὡς τὸδ' αἶμα χειμάζον πόλιν.
Οι. ποίου γὰρ ἀνδρὸς τήνδε μηνύει τύχην;
Κρ. ἦν ἡμίν, ὄναξ, Λαίος ποθ' ἡγεμῶν
γῆς τῆσδε, πρὶν σὲ τήνδ' ἀπευθύνειν πόλιν.³⁷

³⁵ Soph. *OT* 1337-1346: "EDIPO: Che cosa mi sarebbe stato possibile vedere di amabile, quale parola può ancora essermi rivolta, che sia gradita ad udirsi, amici? Conducetemi al più presto lontano da qui, portate via, amici, questa sciagura enorme, esecrabile fra tutte, anche per gli dei e la più detestata fra i mortali". Le traduzioni dal greco dei versi citati, edizione: Lloyd-Jones, Wilson 1990, e degli altri presenti in tale contributo, sono a cura di chi scrive.

³⁶ Lo scoppio della pestilenza, infatti, non è come nella tragedia sofoclea una conseguenza delle azioni di Edipo – per quanto il suo comportamento sia l'inconsapevole risultato di una dinamica pregressa di trasmissione delle colpe originarie tra i componenti di una medesima stirpe –, ma è una realtà preesistente, riflesso di un degrado sociale annunciato. La stessa Sfinge compare dopo che Eddy ha già incontrato la donna che diventerà sua moglie, mentre in Sofocle Giocasta si unirà ad Edipo solo dopo che questi sarà stato in grado di liberare Tebe dal mostro.

³⁷ Soph. *OT* 95-104: "CREONTE: Ti rivelerò, pertanto, quello che mi è giunto all'orecchio da parte del dio. Febo signore ci comanda in modo chiaro di estirpare dalla regione il contagio che ha avuto vita in questa terra, e di fare in modo che non cresca senza rimedio. EDIPO: Servendosi di quale purificazione? Di che sventura si tratta? CREONTE: Mandando in esilio il colpevole, o facendo pagare morte con morte, dal momento che quel sangue turba la città. EDIPO: E di quale uomo

Se Edipo cresce in una reggia, Eddy al contrario appare fin dall'inizio inserito nell'ambiente fatiscente del proletariato urbano, ben distante dal modello; i suoi genitori adottivi sono l'emblema della rassegnazione. Il padre, in particolare, è intento a ripetere luoghi comuni, a trascorre le giornate sul divano di casa, davanti alla televisione e con una birra in mano, o in qualche pub della zona³⁸.

Non meraviglia, allora, che Eddy, appena l'uomo lo chiama a sé e gli confida quanto gli è stato predetto – ossia che ucciderà il padre e si unirà alla madre –, reagisca in modo liberatorio, intravedendo finalmente, nella fuga da una realtà inaccettabile, l'unica possibilità di riscatto:

EDDY (...) Desiderare la mia mamma, figurarsi! Preferirei fare un pompino a Hitler che questa cosa tanto idiota per cui il mio vecchio si è così cacato sotto / no papà / ma tutta 'sta montatura di stupide leggende e angosciosissime fandonie ha fatto per benino il suo lavoro e vi ha mandato in paranoia, altro che no / deciso: me ne andrò di casa / andar via filarsela / la strada maestra potrà condurmi lontano in altre altre terre / tranquilli: sarò fuori dalle palle già da domani / avevo un gran bisogno di fuggire [...].³⁹

Eddy fugge dal luogo della sua infanzia e decide di essere artefice della propria esistenza, sottraendosi alla visione, propria dei personaggi della tragedia greca, di obbedire a un destino già scritto. Tale distacco produce, così, un effetto di straniamento; Eddy diviene una voce narrante esterna, in grado mostrare con caustico cinismo tutte le contraddizioni e le ambiguità di una società ormai priva di valori positivi⁴⁰.

Quanto alla relazione tra madre figlio, nonostante rimanga un fatto non consapevole, si presenta come una scelta autonoma e non come la ricompensa di un'impresa conclusasi favorevolmente. Si tratta di un dettaglio decisivo nella progressione della vicenda che chiarisce perché l'incesto, alla fine, non venga

rivela questa sorte? CREONTE: Laio, signore, comandava su questa nostra terra, prima che tu rialzassi la città”.

³⁸ «La sua faccia appesa lì come un flaccido testicolo consunto / e la bocca spalancata con gli occhi che ricascano come vecchi borsellini sfrittellati», Berkoff 1991, p. 25.

³⁹ Berkoff 1991, pp. 25 ss. Tale edizione, l'unica in traduzione italiana contenente le opere *Alla Greca* e *Decadenze*, a cura di Giuseppe Manfredi e Carlotta Clerici, è quella alla quale si fa riferimento in questo contributo per le citazioni del testo di Berkoff. Ed ecco cosa si legge in lingua originale: «EDDY [...] Fancy my mum! I could sooner go down on Hitler, than do anything my old man so gravely feared / no dad / but all this aggro and of wives' tale gone and put you in a tiz / I'll leave home / split and scarper / the Central Line goes far these days and that's to foreign climes / I'll piss off tomorrow / I needed to escape this cruddy flat [...]».

⁴⁰ Come afferma G. Maroni: «La società descritta è regolata da un individualismo esasperato e dalla violenza, nella quale si è persa la capacità di compatire e di sentire l'altro. Non manca nemmeno uno sguardo ironico nei confronti della situazione teatrale inglese, infatti masse di topi percorrono le vie londinesi e vanno a svegliare i loro simili caduti in letargo al National Theatre a causa dell'effetto soporifero degli spettacoli cui devono assistere ogni sera», Maroni 2004, p. 214.

punito, e non costringa l'uno a cavarsi gli occhi e ad andare in esilio, e l'altra a togliersi la vita, ma definisca piuttosto i confini di una dichiarazione di libertà⁴¹.

Ben diversa la situazione che riguarda Edipo e Giocasta, tra i quali si insinuano le ombre dell'incesto e dell'orrore che ne deriverebbe:

Oi. καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ;
 Io. τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος ᾧ τὰ τῆς τύχης
 κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;
 εἰκὴ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναίτο τις.
 σὺ δ' ἐς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα·
 πολλοὶ γὰρ ἤδη κὰν ὀνειράσιν βροτῶν
 μητρὶ ξυνηυάσθησαν. ἀλλὰ ταῦθ' ὄτω
 παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει.
 Oi. καλῶς ἅπαντα ταῦτ' ἂν ἐξείρητό σοι,
 εἰ μὴ 'κύρει ζῶσ' ἢ τεκοῦσα· νῦν δ' ἐπεὶ
 ζῆ, πᾶσ' ἀνάγκη, κεῖ καλῶς λέγεις, ὀκνεῖν.⁴²

Quanto all'occasione del parricidio, anche in Berkoff il motivo è risibile e dipende dal modo in cui l'uomo gestisce il bar in cui, un giorno, Eddy entra per caso; con una frattura evidente rispetto alla tragedia e seguendo un impianto drammaturgico impostato su una reinvenzione del linguaggio e, in alcuni passaggi, già adoperato nell'*Agamemnon*⁴³, non si consuma un vero e proprio omicidio, ma uno scontro fatto di parole, usate come armi:

PADRONE Che diavolo succede, si può sapere cos'hai da alzare la voce merdosissimo coglione / vaffanculo!

EDDY Prego come? Nessuno mi ha mai parlato in questo modo!

⁴¹ Così si esprime lo stesso Berkoff: «In writing my “modern” Oedipus it wasn't too difficult to find contemporary parallels, but when I came to the “blinding” I paused, since in my version it wouldn't have made sense, given Eddy's non-fatalistic disposition, to have him embark on such an act of self-hatred – unless I slavishly aped the original. One day a friend gave me a book to read which provided an illumination to my problem in an almost identical situation. The book is called *Seven Arrows* by Hyemeyohsts Storm», Berkoff 1994, p. 98. Non mancano, dunque i parallelismi con l'Edipo del mito, eppure il concetto dell'accecamento viene ripensato in una chiave differente da quella dell'autopunizione per la colpa commessa e per la violazione delle norme costituite, soprattutto in mancanza di una visione fatalistica nell'azione di Eddy.

⁴² S. OT 976-986. “EDIPO: Perché non dovrei avere paura del talamo di mia madre? GIOCASTA: E da cosa dovrebbe essere spaventato un uomo che il caso domina, senza che vi sia una sicura previsione di nulla? Meglio di gran lunga vivere come capita, come ciascuno può. Tu non temere le nozze con tua madre: già molti uomini, infatti, si unirono nei sogni con la propria madre; ma chi non attribuisce alcun valore a queste cose, trascorre la vita più facilmente. EDIPO: Parleresti bene, se mia madre non fosse viva; ma dal momento che lo è, è impossibile, per quanto tu parli giustamente, che io non abbia paura di ciò”.

⁴³ A tale riguardo, sottolinea E. Ioannidou: «The harshness of language and the visualization of action in *Agamemnon* seem to anticipate the much more drastic rewriting of the classical structures that we find in *Greek*», Ioannidou 2017, p. 46.

PADRONE L'ho appena fatto io.

EDDY Ti cancellerò dalla faccia della terra.

PADRONE Ti ridurrò a una pastafrolla e ti servirò come dessert.

EDDY A pezzi ti farò: a pezzi / ti strapperò gambe e braccia e le darò in pasto ai porci.

PADRONE Ti piglierò a calci fino alla morte ti calpesterò punto per punto ti sventrerò con coltellacci per scarnare ti scorticHERò vivo (*i due mimano la lotta*).

EDDY Colpire fendere smembrare far soffrite accoltellare pugnalar.

PADRONE Fracasso scasso ammazzo strazio squarcio stronco uccido.

EDDY Stronzo scazzo strappo spez.

PADRONE Spruzzo offendo arrendo stendo orrendo smoccio.

EDDY Esplo do grido furia affogo rogo stacco stocco.

PADRONE Smerdo lordo stronzo smorzo fiacco sangue bagnato.

EDDY Emorragico svenato tumefatto frantumato fendo schianto le mascelle sbriciolate il collo rotto.

PADRONE Mollo crollo ah il costolame schiodo ah l'agonia lo scalpello per il ghiaccio mi si pianta crocefigge.

EDDY I testicoli strappati scucchiati i begli occhietti son palline da ping pong ping pong spez.

PADRONE Morde inghiotte succhia tira.

EDDY Più colpisci più hai potere più colpisci più hai potere.

PADRONE Più son fiacco.

EDDY Più son forte.

PADRONE Debolissimo.

EDDY Potente.

PADRONE Moribondo.

EDDY Vittorioso.

PADRONE Si è così.

EDDY Wow è fatta.

CAMERIERA Dio l'hai ucciso / mai mai mi ero resa conto che le parole potessero uccidere, così mai.⁴⁴

⁴⁴ Berkoff 1991, pp. 41-43. Per una riflessione più adeguata sulla potenza del linguaggio usato da Berkoff, anche in questo caso, si riporta il testo originale relativo al violento scambio di battute tra i due personaggi: «MANAGER (*Her husband*) What's the matter, that you raise your voice you punk and scum / fuck off! EDDY No one talks to me like that. MANAGER I just did. EDDY I'll erase you from the face of the earth. MANAGER I'll cook you in a pie and serve you up for dessert. EDDY I'll tear you all to pieces, rip out your arms and legs and feed them to the pigs. MANAGER I'll kick you to death and trample all over you / stab you with carving knives and skin you alive. (*They mime fight*) EDDY Hit hurt crunch pain stab jab. MANAGER Smash hate rip tear asunder render. EDDY Numb jagged glass gouge out. MANAGER Chair breakhead split fist splatter splosh crash. EDDY Explode scream fury strength overpower overcome. MANAGER Cunt shit filth remorse weakling blood soaked. EDDY Haemorrhage, rupture and swell. Split and cracklock jawsprung and neck break. MANAGER Cave-in rib splinter oh the agony the shrewd icepick. EDDY Testicles torn out eyes gouged and pulled strings snapped socket nail scrapped. MANAGER Bite swallow suck pull. EDDY More smash and more power. MANAGER Weaker and

I due si affrontano a suon di parole che diventano corpi contundenti, e a farne le spese, come il mito prescrive, è il padre di Eddy, che cade vittima della rabbia incontrollata del giovane. Prende vita, nella visione dell'autore, la funzione della parola come oggetto materico, in grado di rifondare l'ordine delle cose, nel tentativo di ripristinare quella sintesi tra verbo e azione fondamentale nell'atto teatrale. I comportamenti sbagliati del padre inducono Eddy ad adottare un atteggiamento positivo, ad immaginare una sorta di rieducazione per il ruolo da assumere nella società⁴⁵.

Altro elemento di distanza rispetto all'*Edipo re*, dove Giocasta ignora inizialmente chi sia l'assassino di Laio, è il fatto che la cameriera/madre sappia fin da subito chi sia stato ad avere ucciso il marito; quanto al suo rapporto coniugale, non sembra regolato dall'amore, quanto piuttosto da una condizione di penoso asservimento:

CAMERIERA Chi aspetterò di notte come aspettavo lui mentre lo sapevo a ripulire il nostro bar oppure giù alla sauna per ristorarsi un po' / chi aspetterò per fargli da mangiare / a chi spazzolerò più via la forfora dalla giacca il grasso dal cappello a chi sfregare le strisce di lerciume dalle mutande zozze / chi conftererò durante notti insonni / in cui tanto lo vedevo preoccupato anche per me / chi metterà a letto i bambini con un tenero scapaccione facendo il pazzereello dopo essere tornato a casa dal pub / quando allegro mi prendeva a ceffoni sulla bocca / il vomito di chi ripulirò / dal cuscino infradiciato di quando gli veniva su di tutto e mi inondava in piena faccia terminate le baldorie il venerdì [...].⁴⁶

Inoltre, nella ricostruzione dei tasselli della vicenda, non è un particolare drammaturgico trascurabile, utile alla successiva rivelazione del rapporto incestuoso, il fatto che il giovane che l'ha "salvata" da una relazione priva di passione e sentimento, le rammenti il figlio Tony, scomparso anni prima a seguito di un attentato sul Tamigi. Eppure, l'atteggiamento caustico di Eddy non procede

weaker. EDDY Stronger and stronger. MANAGER Weak. EDDY Power. MANAGER Dying. EDDY Victor. MANAGER That's it. EDDY Tada. WAITRESS You killed him / I never realized words can kill».

⁴⁵ Spiega J. Hillmann: «I tratti terrifici del padre forniscono una contro educazione. Come si potrebbe far capire il senso di decenza, lealtà, generosità, soccorrevolezza e forza d'animo meglio che attraverso l'assenza di esse? Come destare la risoluzione morale se non attraverso un oltraggio morale nei confronti del cattivo esempio del padre», Hillmann in Kereny, Hillman 1992, p. 100.

⁴⁶ Berkoff 1991, pp. 43 ss. Ed ecco come recita il testo originale: «WAITRESS Who to wait for at night while he cleans up our café or while he's at the sauna getting relief / who to cook for or brush the dandruff from his coat and the grease from his hat or the tramlines from his knickers / who to comfort in the long night / as he worries about me / who will put the kids to bed with a gentle cuff as he frolics after coming home all pissed from the pub and smashes me jokingly on the mouth / whose vomit will I clean up from the pillow as he heaves up all over my face on Friday nights after his binge [...].».

in quella direzione, come dimostra il gesto della donna che, preso l'orsacchiotto di peluche che il figlio era solito stringere e mostratolo al giovane, si sente risponderne, con una chiara allusione sessuale, che lui ha «sempre prediletto le cose piccole e pelose»⁴⁷.

Il secondo atto ha inizio quando sono ormai passati dieci anni: Eddy si è dimostrato in questo tempo un ottimo gestore, capace di migliorare le sorti del bar e di produrre, al contempo – in questo caso come l'Edipo sofocleo che, sconfiggendo la Sfinge, aveva procurato benessere alla città di Tebe –, un beneficio per la sua comunità⁴⁸. Ne consegue l'instaurazione di un nuovo ordine, nel quale a dominare sono un sentimento di amore assoluto – il rapporto tra Eddy e la Moglie/Madre – e una voglia di riscatto con cui rifondare la società dei padri, ritenuta la causa del fallimento dei figli. Si spiega, allora, il motivo per il quale Berkoff faccia interpretare i personaggi del padre adottivo e del padre naturale allo stesso attore, come se le loro visioni – dalla condivisione di una politica reazionaria e violenta, all'incapacità di confronto con le rivendicazioni dei più giovani – fossero completamente coincidenti.

Se facciamo riferimento alla condizione dell'Edipo di Sofocle, vediamo come questi avesse, sebbene in modo inconsapevole, spezzato la catena d'ordine stabilita dai padri, e l'avesse, di fatto, modificata con una sequenza di azioni dettate dalla sua smania di verità e di conoscenza. Tuttavia, l'esito si era rivelato, tanto per il personaggio medesimo, quanto per coloro che a lui erano legati, una rovina assoluta e incomprensibile:

Οι οὔκουν πατρός γ' ἄν φονεὺς
ἦλθον, οὐδὲ νυμφίος
βροτοῖς ἐκλήθην ὧν ἔφυν ἄπο.
νῦν δ' ἄθεος μὲν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς,
ὁμογενῆς δ' ἄφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας.
εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακόν,
τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.⁴⁹

⁴⁷ Berkoff 1991, p. 48. La storia di Eddy procede, la verità si prepara alla rivelazione finale, quando tutto verrà reso manifesto, e finalmente il protagonista potrà affermare la volontarietà delle proprie scelte. Scrive, a tale riguardo, A.M. Aguilar: «Berkoff is not interested in the tragic nature of the myth [...] but in the ascending path that an extraordinary man takes, the process of “ascension to the throne”, in this case a business success associated with another one in the field of love. Eddy is reluctant to the fact that his self-made destiny suddenly change from the *anagnórisi* on and he wants to keep what he has got, thus invalidating Mum's claim in the fifth scene of the first act: *Fate makes us play the roles we are cast*», Aguilar 2006, p. 383.

⁴⁸ Eddy non sopporta l'ambiente nel quale è stato allevato, ne prova ribrezzo per il degrado che lo caratterizza e che, fin dall'inizio, egli ha cercato di combattere. È lo stesso Berkoff, infatti, a dichiarare: «Eddy seeks to reaffirm his beliefs and inculcate a new order of things with his vision and life-affirming energy. His passion for life is inspired by the love of feels for his woman, and his detestation of the degrading environment he inherited», Berkoff 1994, p. 99.

⁴⁹ Soph. OT 1357-1366: «EDIPO: Non sarei arrivato ad uccidere mio padre, né mi avrebbero definito

Nel dramma di Berkoff, al contrario, Eddy sa benissimo che l'unico modo per rimuovere un sistema che non funziona e ristrutturarlo alle basi è dare inizio ad una ribellione, compiere un atto di forza estrema con cui occupare uno spazio autonomo e indipendente⁵⁰. La rabbia che pervade il protagonista non è la manifestazione incontrollata di un sentimento, né è priva di una visione razionale, ma è finalizzata a modificare una realtà inadeguata, come rivela il dialogo con la Sfinge⁵¹.

Il personaggio viene descritto come una femminista radicale, che ha come scopo precipuo assoggettare l'uomo, considerato l'origine dei mali che compromettono la società⁵²; l'enigma che sottopone a Eddy è lo stesso del mito – qual è la creatura che si muove su quattro gambe al mattino, su due il pomeriggio, su tre la sera –, ma diversa sarà parte del responso: l'uomo sì, ma colui che usa tre gambe non sarà più il vecchio che cammina con un bastone, ma il maschio che, col fallo in erezione, si presenta al cospetto della sua donna:

EDDY Voglio rispondere al tuo indovinello.

SFINGE Allora sappi che tutti quelli che ci provano e non rispondono poi muoiono [...]. Allora fa così: cos'è che cammina su quattro gambe al mattino su due al pomeriggio e su tre alla sera?

EDDY L'uomo! Nel mattino della vita procede a quattro zampe, nel pomeriggio adulto e ne usa solo due, di sera quando è eretto in ossequio alla sua donna eccola lì che spunta pure la terza gamba.⁵³

Anche la Sfinge, dunque, combatte il mondo che ha ereditato, è piena di risentimento e vorrebbe destabilizzare il sistema nel quale si trova ad agire, fondato sulla supremazia dei maschi, su una società in cui il ruolo delle donne è fortemente marginalizzato o è considerato solo nella funzione di strumento di piacere e di riproduzione; ma anch'ella, come il Coro dell'*Agamemnon*, si nutre

gli uomini marito di colei da cui fui generato. Ora sono un empio, figlio di genitori empì, con figli uguali a sé, nati da dove nacque lui stesso, sventurato. Se, dunque, esiste un male anche peggiore di tutti gli altri, questo lo ottenne Edipo in sorte”.

⁵⁰ Così G. Maroni: «Da un lato dunque abbiamo il padre adottivo, simbolo di una classe sociale sfruttata e letteralmente saccheggiata, che paga sulla propria pelle le ingiustizie di un liberalismo sfrenato. Con il padre naturale abbiamo invece l'altra faccia della stessa medaglia, colui che nel processo di sfruttamento rappresenta la parte attiva, quella dedita all'arricchimento indiscriminato, e che spaccia schifezze alimentari facendo rammollire la popolazione», Maroni 2004, p. 220.

⁵¹ Come nella riscrittura del mito di Edipo firmata da Friedrich Dürrenmatt, *La morte della Pizia* (1988), anche in questo caso, la Sfinge assume un significato molto diverso rispetto a quello che caratterizza il personaggio sofocleo.

⁵² Tra i grandi assenti, nella drammaturgia di Berkoff, spicca invece Tiresia, un personaggio chiave nella vicenda dell'Edipo sofocleo, dal momento che a lui spetta l'ingrato compito di fare luce sulla tragica condizione del re tebano. Qui è sempre la Sfinge ad assolvere anche alla funzione che è propria dell'indovino. Si veda, per una riflessione sulla figura di Tiresia nel mito e sulla ricezione della sua funzione di indovino e di profeta nel mondo moderno e contemporaneo, Di Rocco 2007.

⁵³ Berkoff 1991, p. 60.

di una rabbia che non porta a nulla. Quanto a Eddy, respinge l'idea della vecchiaia e la sostituisce con quella, ben più coerente con la carica vitalistica di cui è emblema, di una sessualità sfrenata⁵⁴.

A questo punto del nostro discorso, appare ancora più significativo riflettere sul finale della vicenda: la rabbia che ha animato Eddy nella sua lotta individuale contro il mondo dei padri e la società che questi avevano organizzato, all'atto della scoperta della verità, non lo condurrà a nessuna autopunizione; l'amore che lo ha legato alla moglie/madre non ha prodotto sventure alla città, né pestilenze o altri flagelli. Quello che di dannoso vi si annidava, era pregresso alla sua azione; addirittura, grazie a questo rapporto, Eddy ha potuto migliorare la sua attività lavorativa, raggiungere un certo benessere economico e, alla fine, convertire la rabbia iniziale in una graduale metamorfosi, in un anelito d'amore profondo, utile premessa per la creazione di una nuova comunità⁵⁵.

La colpa, su cui si costruisce la dimensione del tragico, sebbene non determinata da una consapevolezza né da una volontà da parte di coloro che agiscono, viene ridimensionata e quasi snaturata, divenendo una prova ulteriore delle ingannevoli sovrastrutture imposte alle nuove generazioni da una società compromessa:

EDDY [...] Sì ecco cosa voglio: arrampicarmi ancora dentro alla mia mamma. Che c'è di male a farlo? Sarà pur meglio che ficcare un candelotto di esplosivo dentro il culo di qualcuno e guadagnarsi poi per questo una medaglia. È deciso, torno indietro. E così, corro corro e corro, e correndo le pulsazioni aumentano e i miei piedi percuotono la terra in modo barbaro, è amore, io lo sento che tutto questo è amore, che cosa importa quale forma prende, è amore lo sento per il tuo seno, per i tuoi capezzoli che ho succhiato e risucchiato / per il tuo ventre

⁵⁴ Eppure, anche la Sfinge finisce con l'assumere comportamenti propri della società in cui vive, come se nessun personaggio, al di là di Eddy, riuscisse a svincolarsi dalla condizione pregressa e, contraddittoriamente, oscillasse da un'estremità all'altra. Scrive, in proposito, V. Verdesca: «Berkoff è molto abile nel sottolineare riguardo al femminile, al materno, la dimensione altra che gli appartiene. Sembra quasi che proprio in ragione di tale estraneità, di tale eterogeneità, la Sfinge nello sfidare l'uomo (il maschile) rifiuti di adeguarsi alle sue regole. Difatti, la Sfinge ricorre alla formulazione oscura dell'enigma, evitando di combattere l'uomo dialetticamente, ossia sul terreno delle sue proprie armi logico-discorsive. Addirittura il testo di Berkoff induce a credere che la Sfinge si prenda deliberatamente gioco delle leggi, della logica dell'uomo, giocando innanzi tutto con la definizione stessa di uomo. Rispetto alla logica dominante (che è di segno maschile), l'indovinello, l'enigma scatena, infatti, percorsi non convenzionali, itinerari di senso altri, finanche metaforicamente contraddittori», Verdesca 2009, p. 20.

⁵⁵ Completamente diversa è la posizione che, alla fine della tragedia sofoclea, spinge Edipo a questa considerazione così amara – Soph. OT 1403-1408: ΟΙ Ὡ γάμοι, γάμοι, / ἐφύσαθ' ἡμᾶς, καὶ φυτεύσαντες πάλιν / ἀνεῖτε ταῦτ' ὄν σπέρμα, κάπεδείξατε / πατέρας, ἀδελφούς, παῖδας, αἶμ' ἐμφύλιον, / νύμφας γυναῖκας μητέρας τε, χῶπόσα / αἴσχιστ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται, "EDIPO: Nozze, nozze, voi mi avete dato alla luce: e dopo avermi generato, avete dato vita ancora al medesimo seme, e avete mostrato padri, fratelli, figli, tutti dello stesso sangue; e mogli e madri sposate insieme, e quanto di più empio possa esistere fra gli uomini".

due volte frequentato / per le tue mani due volte carezzate / per il tuo fiato due volte respirato, per le tue cosce, per la tua figa due volte conosciuta, la prima spingendo con la testa, la seconda con il cazzo, amorosa figa sacra madre sposa / amorosa fonte del tuo stesso esistere / uscita del paradiso / entrata per il cielo.⁵⁶

Eddy, in modo molto esplicito, respinge i codici etici preesistenti, rinnega i valori codificati, perché essi non assumono più alcun significato, così come né un atto punitivo né una forma sostituiva di mortificazione di sé, come l'accettazione o l'impiccagione, entrambi irreversibili, potrebbero trovare una giustificazione. Il protagonista è ormai proiettato nel futuro e lo dichiara con una sincerità tanto lucida quanto spiazzante:

EDDY Perché dovrei strapparmi fuori gli occhi a mo' dei greci e tu perché dovrei appenderti ad un laccio ed impiccarti? / L'hai mai visto tu il bambino di una madre e di suo figlio? / No. Io? Nemmeno. Allora chi ci dice che sia male / dovrei perciò mortificarmi tanto?⁵⁷

Esiste, dunque, un piano indipendente, autodeterminato, che permette a Eddy di non confrontarsi con ciò che è al di fuori di lui, come gli dei o il destino; molto distante, invece, la prospettiva di Edipo che, nel dialogo iniziale con Creonte e con il Coro, si era espresso così:

OI. (...) ὅστις γὰρ ἦν ἐκείνον ὁ κτανὼν τάχ' ἄν
κᾶμ' ἄν τοιαύτη χειρὶ τιμωρεῖν θέλοι.
κείνῳ προσαρκῶν οὖν ἑμαυτὸν ὠφελῶ.
ἀλλ' ὡς τάχιστα, παῖδες, ὑμεῖς μὲν βᾶθρων
ἴστασθε, τοῦσδ' ἄραντες ἰκτῆρας κλάδους,
ἄλλος δὲ Κάδμου λαὸν ὧδ' ἄθροιζέτω,
ὡς πᾶν ἐμοῦ δράσοντος. ἦ γὰρ εὐτυχεῖς
σὺν τῷ θεῷ φανούμεθ', ἢ πεπτωκότες.⁵⁸

Il peso emotivo della tragedia sembra alleggerirsi, se si considera che «perché ci sia coscienza tragica, occorre che il piano umano e il piano divino siano

⁵⁶ Berkoff 1991, p. 81. Ed ecco come recita il testo originale: «EDDY [...] Yeh. I wanna climb back inside my mum. What's wrong with that? It's better than shoving a stick of dynamite up someone's ass and getting a medal for it. So I run back. I run and run and pulse hard and feet pound, it's love I feel it's love, what matter what form it takes, it's love I feel for your breast, for your nipple twice sucked / for your belly twice known / for your hands twice caressed / for your breath twice smelt, for your thighs, for your cunt twice known, once head first once cock first, loving cunt holy mother wife / loving source of your being / exit from paradise / entrance to heaven».

⁵⁷ Berkoff 1991, p. 80.

⁵⁸ Soph. OT 139-146: «EDIPO: Chiunque, infatti, lo abbia ucciso, potrebbe avere intenzione di punire anche questa mano, ugualmente; occupandomi di Laio, quindi, procuro un vantaggio anche a me. Orsù, giovani, alzatevi dai gradini, innalzando questi rami supplici; e un altro riunisca qui il popolo di Cadmo, dicendo che io compirò tutto: infatti, o vinceremo con l'aiuto del dio, o periremo».

sufficientemente distinti per contrapporsi (cioè che sia emersa la nozione di una natura umana), senza cessare, tuttavia, di apparire inseparabili»⁵⁹. Se, infatti, in Sofocle il protagonista agisce cercando un colpevole che, dopo un'indagine ossessiva, lo riconduce al punto di partenza, nel dramma di Berkoff ogni elemento connesso con la ricerca dell'assassino scompare: sia Eddy sia la Moglie/Madre sanno benissimo chi abbia ucciso il proprietario del bar.

Il cosmo all'interno del quale coabitano le complesse strutture dei rapporti parentali e dei legami di sangue che, tanto nell'*Agamennone* quanto nell'*Edipo re*, rappresentano il sistema di riferimento privilegiato, lascia il posto alla dimensione sociale, laddove l'azione del protagonista trova una sua compiuta spiegazione. Eddy ripudia il fato, che ha il volto della bomba esplosa sul Tamigi, non ammette i valori e le istituzioni dei padri e li attacca con rabbia esprimendo, tuttavia, la volontà di riaffermare un sistema nuovo, in cui a dettare le regole sia l'amore, anche se questo deve significare un'unione con la propria madre:

EDDY [...] Oh questa follia mi disintegra la testa / ho camminato attraverso strade putrefatte per la piaga ho testimoniato vecchiaia e distruzione [...]. Edipo tu, come hai potuto farlo e l'aureo volto della sposa tua non riveder mai più e mai poter fissare lo sguardo tuo nel suo né consentire al suo di poterlo far col tuo. Che cosa cosa ripugnante raccapricciante ho fatto / io / io sono la putrida piaga la rogna, strappali fuori Eddy, lacera squarcia, cavali fuori come palline di gelato, [...]. 'ffanculo a tutto questo. Piuttosto intero rifarei il cammino di corsa a senso inverso mi ficcherei di nuovo al calduccio dentro il letto a venerare la sposa mia dal corpo d'oro, di nuovo salirei ad arrampicarmi in vetta al suo santuario in eterno al sicuro e confortato.⁶⁰

Eddy sa di avere addosso un peso riconducibile al parricidio e all'incesto, eppure non annega nell'origine del male né si condanna all'esilio. Anzi, quella stessa consapevolezza che aveva collocato il figlio di Laio e Giocasta nell'abisso dell'autocondanna, almeno fino alla luce apparsa sulla soglia del bosco sacro di Colono, è la molla che permette a Eddy, impermeabile alla mortificazione di sé,

⁵⁹ Vernant in Vernant, Vidal-Naquet 1976, p. 70. Si motiva così anche l'atteggiamento anti-tragico di Eddy, sulla base di una reazione opposta a quella che spinge il sovrano di Tebe all'azione.

⁶⁰ Berkoff 1991, pp. 79-81. E così nel testo originale: «EDDY [...] Oh this madness twisting my brain / I walked through the plague rot streets and witnessed the old and the broken / the funny faces staring out of the dead vinyl flats [...]. Oedipus how could you have done it, never to see your wife's golden face again, never again to cast your eyes on her and hers on your eyes. What a foul thing I have done, I am the rotten plague, tear them out Eddy, rip them out, scoop them out like ice-cream, just push the thumb behind the orb and push, pull them out and stretch them to the end of the strings and then snap! Darkness falls. Bollocks to all that. I'd rather run all the way back and pull back the sheets, witness my golden-bodied wife and climb into her sanctuary, climb all the way in right up to my head and hide away there and be safe and comforted».

di sottolineare, con un convincimento ancora più radicale, il motivo del proprio riscatto⁶¹.

La ferita da cui la rabbia incontrollata del protagonista è venuta fuori e ha rischiato di avvelenare ogni cosa, si disinfetta e cambia pelle, mutando in una forma di amore incontaminato, puro e assoluto; in questo modo, anche la società, privata della sua malattia, può avviare un processo di riabilitazione e, in parte, salvarsi dalla distruzione definitiva, almeno fino all'arrivo della prossima pestilenza.

Bibliografia.

- Adinolfi 2010 = P. Adinolfi, "La riscrittura del mito nel Novecento: Jean Cocteau e la leggenda di Edipo", in G. Sertoli, C. Vaglio Marengo, C. Lombardi (a cura di), *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, Alessandria 2010, pp. 129-138.
- Aguilar 2006 = A. M. Aguilar, "Edip a Londres: La reescritura d'Èdip Rei a Greek de Steven Berkoff", in J. V. Bañuls, F. De Martino, C. Morenilla (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari 2006, pp. 369-386.
- Avezzù 2008 = G. Avezzù (a cura di), *Edipo. Variazioni sul mito*, Venezia 2008.
- Barberà 2013 = P. G. Barberà, "Greek by Steven Berkoff (1980): the risky transformation of Sophocles' Oedipus Rex into a love story", *Dionysus ex Machina* 4, 2013, pp. 302-318.
- Berkoff 1977 = S. Berkoff, *Agamemnon. The Fall of the House of Usher*, London 1977.

⁶¹ Sul rifiuto di Eddy di compiere un gesto di autoinflizione di una punizione e sulla riconversione della dimensione tragica nell'opera di Berkoff, rispetto al modello sofocleo, scrive P.G. Barberà: «For a few brief moments, Eddy as he is seen in the "dénouement" of Berkoff's drama, is a reflection of the Greek Oedipus and thus is aware that he symbolizes plague and horror, that he is the source of what is infecting the city, that he is a man devoid of principles as well as incestuous, and the putative future father of monstrous sons and daughters; he should consequently atone for this by tearing out his eyeballs. Nevertheless, this very same Eddy removes himself immediately from the *ptôsis* or free fall that hurls Sophocles' Oedipus into the abyss, having been unbearably wounded by what those other eyes have seen – the eyes of the *anagnôrisis* – those made of knowledge, not the "warm and tender balls of jelly quivering dipped in blood". In effect, Berkoff's protagonist rejects the "Greek style", suggesting that the sort of awareness it implies is peculiar to those addicted to mortification. He respects and preserves instead the eyes of beauty and does not hesitate to brand the Greek Oedipus as incomprehensible *stricto sensu*. (...). In sum: love, no matter what form it takes – including incest – is beyond any ethical condemnation, and its empire is based upon the natural human fear – *physikôs phôbos* – of the pain of renunciation and the no less natural human search for personal benefit and pleasure», Barberà 2013, p. 305.

- Berkoff 1990 = S. Berkoff, *Agamemnon. The Fall of the House of Usher*, Charlbury 1990.
- Berkoff 1991 = S. Berkoff, *Alla Greca. Decadenze*, Roma 1991.
- Berkoff 1992 = S. Berkoff, *The Theatre of Steven Berkoff*, London 1992.
- Berkoff 1994 = S. Berkoff, *The Collected Plays*, I, London, Boston 1994.
- Berkoff 1995 = S. Berkoff, *Meditation on Metamorphosis*, London, Boston 1995.
- Berkoff 1996 = S. Berkoff, *Free Association. An Autobiography*, London, Boston 1996.
- Berkoff 2000 = S. Berkoff, *Plays*, III, London 2000.
- Bettini, Guidorizzi 2004 = M. Bettini, G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino 2004.
- Citti, Iannucci 2012 = F. Citti, A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim 2012.
- Craig 1980 = S. Craig, *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, Ambergate 1980.
- Cross 2004 = R. Cross, *Steven Berkoff and the Theatre of Self-Performance*, Manchester 2004.
- Di Rocco 2007 = E. Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma 2007.
- Elsom 1976 = J. Elsom, *Post-War British Theatre*, London-Boston 1976.
- Forsyth 2002 = A. Forsyth, "Steven Berkoff and the Dramaturgy of Bile", *Studies in Literary Criticism and Theory* 15, 2002, pp. 165-196.
- Gaines 1977 = J. F. Gaines, "East; Agamemnon", *Educational Theatre Journal* 29.1, 1977, pp. 110-111.
- Green 2003 = M. Green, "Oedipus Revisited: Steven Berkoff's *Greek*", <http://www.iainfisher.com>, 2003, pp. 1-9.
- Kereny, Hillman 1992 = K. Kerényi, J. Hillman, *Variazioni su Edipo*, Milano 1992 (ed. orig. *Oedipus Variations: Studies in Literature and Psychoanalysis*, Woodstock 1987).
- Ioannidou 2017 = E. Ioannidou, *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford 2017.
- Le Bever Hourmant 2002 = N. Le Bever Hourmant, "Orgie, orgasme et politique-Le Théâtre de Steven Berkoff", in J.-M. Lanteri (éd.), *Dramaturgies britanniques (1980-2000)*, Paris 2002, pp. 43-58.
- Lloyd-Jones, Wilson 1990 = H. Lloyd-Jones, N. G. Wilson, *Sophocles. Fabulae*, Oxford 1990.
- Macintosh 2004 = F. Macintosh, "Oedipus in the East End: From Freud to Berkoff", in E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley (eds.), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford 2004, pp. 313-327.

- Macintosh, Pantelis, Hall, Taplin 2005 = F. Macintosh, M. Pantelis, E. Hall, O. Taplin (eds.), *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, Oxford 2005.
- Maroni 2004 = G. Maroni, "Berkoff-Eddy-Edipo: percorsi oltre il mito", *Biblioteca teatrale* 69-70.1, 2004, pp. 203-229.
- Mc Donald 2003 = M. Mc Donald, *The Living Art of Greek Tragedy*, Bloomington 2003.
- Paduano 1994 = G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale*, Torino 1994.
- Puccio 2020 = F. Puccio, "Alla greca di Steven Berkoff. Un Edipo contemporaneo sulle rive del Tamigi", *Dionysus ex Machina* 11, 2020, pp. 258-277.
- Sherman 2010 = J. F. Sherman, "Steven Berkoff, Choral Unity, and Modes of Governance", *New Theatre Quarterly* 26.3, 2010, pp. 232-247.
- Verdesca 2009 = V. Verdesca, "Deleuze-Guattari, Berkoff, Testori. Percorsi anti-edipici tra filosofia e teatro contemporaneo", *Itinera* 5, 2009, pp. 1-28.
- Vernant, Vidal-Naquet 1976 = J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976 (ed. orig. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972).

L'ira nel corpo. La Clitennestra postdrammatica della Societas Raffaello Sanzio

Daniela Palmeri

Università Autonoma di Barcellona

ABSTRACT: This essay aims to analyze the *Oresteia* of Societas Raffaello Sanzio, staged in 1995 in Prato. It is an original and provocative rewriting, which proposes a new vision of the figure of Clytemnestra focusing on the mother's anger. According to director Romeo Castellucci, the *Oresteia* matricide is unfair and documents the bloody beginning of Western democracy. This paper examines the figure of Clytemnestra from an interdisciplinary perspective, which involves gender studies, psychoanalysis and the theory of postdramatic theatre. The research is based on the studies on contemporary theatre by Hans-Thies Lehmann (2010) and Erika Fisher-Lichte (2016), and also on the psychoanalytic theory of abjection, developed by Julia Kristeva (2006). The analysis shows that Clytemnestra's anger manifests itself through an abject body, which must be expelled from the community, as it threatens the social and political order, and, also, the gender hierarchies.

1. Introduzione.

Corre l'anno 1995 quando la Societas Raffaello Sanzio, compagnia di teatro sperimentale e postdrammatico, rappresenta presso il Fabbricone di Prato una riscrittura dell'*Oresteia* dirompente, visionaria e onirica, nella quale propone una nuova visione della figura di Clitennestra¹. Il presente saggio ha l'obiettivo di analizzare proprio l'ira espressa attraverso il corpo di Clitennestra, nella messa in scena di Romeo Castellucci, regista della Societas.

¹ Nel 2015 la Societas riallestisce l'*Oresteia* su commissione del Festival d'Automne à Paris e nel 2016 la presenta anche nel Teatro Argentina di Roma. Per un'analisi dello spettacolo del 2016 in relazione all'originale del 1995, rimando al *focus* di Ferraresi 2016.

Sicuramente l'*Oresteia* di Eschilo è fra le tragedie più riscritte in Italia e costituisce ancora oggi un complesso campo di analisi in cui vengono rappresentati conflitti fondamentali (femminile/maschile, genitori/figli, *pathos/logos, eros/thanatos, giustizia/colpa*)². In un certo senso, la trilogia eschilea, che include *Agamennone, Le Coefore* e *Le Eumenidi*, ha come protagonista l'ira. Proprio tale emozione, vissuta in maniera esclusiva, provoca sia l'omicidio di Agamennone da parte di Clitennestra sia il matricidio da parte di Oreste e, infine, la persecuzione di questi da parte delle Erinni, che rivendicano la giustizia in nome della madre. Alla fine della trilogia, quasi *ex abrupto*, trionfa la giustizia olimpica di Atena, la quale convince l'Areopago dell'innocenza di Oreste e, di conseguenza, le Erinni cessano di tormentare il matricida. Tuttavia, anche se Eschilo celebra il passaggio da una società arcaica a una democratica basata sulle leggi, il lieto fine è stato da sempre oggetto di un complesso dibattito e ha generato letture di vario tipo: politiche, sociali, antropologiche, filosofiche, femministe e psicoanalitiche³. In queste pagine, mi centro solo sulla visione proposta della Societas, che rivela molte connessioni con la psicoanalisi e con il femminismo. Secondo Castellucci, il matricidio dell'*Oresteia* è ingiusto e documenta l'inizio sanguinario della democrazia occidentale, che rinnega la madre. La storia degli Atridi viene definita come «la tragedia più violenta che sia mai stata partorita da mente umana» (Castellucci 2001b, p. 95). Inoltre, il regista dichiara apertamente:

È stato come leggerla dal punto di vista materiale e, in questo senso, a rovescio, cioè secondo il punto di vista invertito dell'ordine che sta cedendo; dell'ordine che stava prima all'inizio; dell'ordine matriarcale. In una parola: io sto con Clitennestra (Castellucci 2001a, p. 158).

Proprio in virtù di tali considerazioni, questa ricerca ha l'obiettivo di analizzare il personaggio di Clitennestra a partire da una prospettiva incrociata, che coinvolge studi di genere, psicoanalisi e teoria del teatro postdrammatico. Da una parte, prende in considerazione gli studi di Hans-Thies Lehmann (2010) e di Erika Fisher-Lichte (2016) per indagare come l'ira si esprima mediante una nuova estetica. Dall'altra, si appoggia al femminismo di Luce Irigaray (1989) e pure alla teoria dell'abiezione, elaborata da Julia Kristeva (2006), così da rendere più evidente come la Clitennestra di Castellucci rappresenti proprio un corpo femminile irato e abietto, che deve essere espulso dalla comunità poiché minaccia l'ordine sociale e politico e le gerarchie di genere.

² Per un approfondimento sulla presenza dell'*Oresteia* in Italia, si veda Bierl 2004, pp. 111-149. Rispetto alla bibliografia sulla riscrittura dell'*Oresteia* dall'antichità a oggi, si veda Macintosh et al. 2005.

³ Per un'introduzione all'*Oresteia* di Eschilo e alle varie interpretazioni, si veda Di Benedetto 2006.

2. La Societas Raffaello Sanzio e la riflessione sul tragico.

La Societas Raffaello Sanzio nasce a Cesena nel 1981 dalla collaborazione fra i fratelli Romeo e Claudia Castellucci, Chiara e Paolo Guidi. Il nome allude fin da subito alla vocazione artistica della compagnia, per la quale la componente estetica ha un peso rilevante. Inoltre, la compagnia si definisce «iconoclasta»: non rinnega le icone del nostro immaginario culturale, bensì lavora su di esse per decostruirle (Castellucci 2001, p. 288).

Nel saggio *Eстетica del performativo* Erika Fisher-Lichte (2016) esamina i cambiamenti che hanno avuto luogo sulla scena contemporanea a partire dalla svolta performativa che irrompe nel mondo delle arti già negli anni Sessanta. Fisher-Lichte (2016, p. 147) parla di *embodiment*, tradotto in italiano con «incarnazione», per spiegare l'enfasi sulla corporeità⁴. Il concetto di *embodiment* permette di superare il dualismo cartesiano e di riprendere l'approccio fenomenologico al corpo teorizzato da Merleau-Ponty. Secondo Fisher-Lichte (2016, p. 151), il caso della Societas è esemplare per l'uso di «corpi mostruosi, sfigurati, anzi “dannati”, corpi che sembrano tolti di peso da un paesaggio infernale bruegeliano». Insomma, corpi che provocano orrore e disgusto. E, in effetti, proprio l'uso di una singolare *physis* è un tratto caratteristico della Societas: il corpo portato al limite e radicalizzato funziona non come significante, ma come significato in sé.

La centralità del fisico viene analizzata anche da Hans Thies Lehmann (2010, pp. 95-97) come una delle caratteristiche fondamentali del teatro postdrammatico, in riferimento anche alla drammaturgia di Castellucci. D'altronde, la Societas utilizza varie strategie postdrammatiche quali il rifiuto della rappresentazione mimetica e della supremazia del testo scritto, l'irruzione del reale, la non-gerarchizzazione dei segni, la densità del linguaggio scenico e la drammaturgia visuale (Lehmann 2010, pp. 86-104). Castellucci abbandona la visione testocentrica, nella quale il personaggio vive un rapporto di identità e di identificazione con le emozioni, a favore di una visione decostruita e frammentata della psicologia, che si manifesta attraverso la dimensione corporea.

Sarebbe impossibile, nello spazio ridotto di queste pagine, rendere conto di tutti i temi sviluppati nella teatrografia sanziana⁵; tuttavia, mi soffermerò sul senso del tragico così da poter contestualizzare e comprendere meglio la Clitennestra contemporanea.

Dopo l'esordio postmoderno e iconoclasta, durante gli anni Novanta la

⁴ Secondo Fisher Lichte 2016, p.147, «incarnare significa qui portare a manifestazione, con e attraverso il corpo, qualcosa che esiste solo per mezzo del corpo».

⁵ Rispetto alla bibliografia critica sulla Societas, si vedano Chinzari e Ruffini 2000; Ponte di Pino 2002 e Valentini 2007.

Societas inizia una fase di riscrittura dei classici, che vengono raccolti nel volume *Epoepa della polvere* (Castellucci et al. 2001)⁶. In questa fase si sviluppa una riflessione sul classico, e anche sulla tragedia. La riflessione sul tragico converge anche in un ciclo di undici episodi intitolato *Tragedia Endogonia* (2002-2004). Nel libro che racchiude questo ciclo «endogonico», *Itinera. Trajectoires de la forme Tragedia Endogonia*, Castellucci riflette sull'impossibilità della tragedia nella contemporaneità e spiega:

Nous partirons de ce fait: une authentique fondation de la tragédie est impossible aujourd'hui. [...] Rédemption, *pathos* et *ethos* sont de mots inaccesibles, tombés dans la plus froide des abstractions (Castellucci 2008, p. 13).

Tali parole sanciscono l'impossibilità della tragedia nel mondo attuale, giacché *pathos* ed *ethos* sono termini impenetrabili, dal momento che appartengono all'astrazione e non alla realtà. L'irrealizzabilità del tragico è una conseguenza della fine del *pathei mathos* e dimostra che la sofferenza non conduce più alla coscienza e alla conoscenza.

Se *pathos* ed *ethos* sono termini oscuri, che valore assumono allora le emozioni? Bisogna ricordare che nel teatro tragico le emozioni giungono, all'interno di un processo in crescendo, a un punto culminante, che conduce quindi a una catarsi, una purificazione. Invece, nel teatro contemporaneo non esiste più la *fabula*, bensì momenti, residui, tracce di quella che era una storia e che adesso è andata incontro a un processo di dissoluzione. Nell'epoca contemporanea, l'obsolescenza del tragico si esprime, quindi, mediante l'impossibilità di identificazione e redenzione. Castellucci si rifà esplicitamente al saggio di Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, nel quale si rifiuta il concetto di catarsi aristotelica tramite un *non liquet* (Castellucci 2001c, p. 145). Per il filosofo tedesco, il dramma non può essere catartico perché non conduce al superamento dialettico del dolore e, peraltro, la tragedia greca ha una tendenza implicita verso il comico evidente nel dramma satirico. Dunque non è un caso che Castellucci intitolò proprio la sua opera «una commedia organica», alludendo all'implosione grottesca del tragico nella contemporaneità.

3. Dalla parte di Clitemnestra.

È ben risaputo che la figura di Clitemnestra concentra su di sé varie polarità: maternità e matricidio, vita e morte, privato e politico⁷. È madre e amante, tradi-

⁶ Si tratta di cinque spettacoli messi in scena dal 1992 al 1999: *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*; *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*; *Oresteia (una commedia organica?)*; *Giulio Cesare* e *Genesi. From the museum of the sleep*.

⁷ Sulla figura di Clitemnestra, si veda MacEwen 1990. In un'ottica di genere, un altro saggio

ta e traditrice, assassina e assassinata, vittima e carnefice. Se è vero che le donne tragiche sono trasgressive e perturbanti, forse Clitennestra lo è più di qualsiasi altra figura, come afferma Hall:

It is another tragedian's Clytemnestra, in Aeschylus' *Agamemnon*, who is arguably the most transgressive woman in extant tragedy. She has committed adultery, murders Agamemnon and Cassandra, and aspires to political power (Hall 2001, p. 107).

Clitennestra è la madre atipica che deve essere espulsa per far sì che in città venga ristabilito l'ordine patriarcale.

Già a partire da Bachofen, l'*Oresteia* costituisce la prova che nell'antichità sia esistito il matriarcato e che il matricidio segni il terribile inizio del patriarcato. Una tale lettura è stata fonte di ispirazione per molte femministe, fra le quali la psicanalista Luce Irigaray (1989)⁸. Mi sembra fondamentale riprendere la teoria femminista perché pone l'accento sulle emozioni, cerca di decostruire la rimozione del femminile e, dunque, recupera l'ira di Clitennestra.

Secondo Luce Irigaray, l'*Oresteia* costituisce un caso esemplare per riflettere sulla violenza implicita nel patriarcato che si esprime nell'uccisione di Clitennestra:

Il matricidio diviene necessario al patriarcato perché la madre deve restare interdotta, esclusa. Il padre interdice il corpo a corpo con la madre (Irigaray 1989, p. 25).

Per Irigaray, dunque, bisogna ridare forza alla figura della madre e «renderle il diritto alla parola e talvolta al grido e alla collera» (Irigaray 1989, p. 29). Anche se Castellucci non cita direttamente nessuna pensatrice femminista, la sua Clitennestra rivela una certa affinità di fondo con il discorso di genere, come ben si nota dal motto «io sto dalla parte di Clitennestra» (Castellucci 2001a, p. 158). In un'intervista, Castellucci afferma anche che:

Cercavamo il colmo della durezza e insieme il senso di mattatoio che convive accanto al rituale sacerdotale dell'azione. Volevamo un incontro feroce con questa famiglia in piena faida e questa tragedia che segna il passaggio dal regime gineocratico e matriarcale di Clitennestra, Cassandra ed Elettra al nuovo ordinamento sociale e simbolico, l'ingresso nel maschile e nel linguaggio, il patriarcale, l'apollineo (Castellucci 1995a, p. 12).

fondamentale è anche Zeitlin 1996, che mette a fuoco le dinamiche misogine presenti nel mito classico.

⁸ Sono innumerevoli le scrittrici che riprendono l'*Oresteia*, a partire da una visione femminista del mito. Nell'ambito della drammaturgia italiana, si veda per esempio la figura di Clitennestra di Dacia Maraini 2000, che ben incarna la controcultura femminista.

Pertanto, la Societas ricostruisce una genealogia femminile nella quale, nonostante l'antica rivalità tramandata dal mito, colloca insieme Clitennestra, Cassandra ed Elettra con l'obiettivo di recuperare la linea matriarcale.

4. *Oresteia (una commedia organica?)*.

Nell'analisi della riscrittura, mi baso sull'analisi dello spettacolo (Castellucci 1995b), sul testo drammaturgico (Castellucci 2001b)⁹, sul programma di sala (Castellucci 2001c) e anche su un testo critico (Castellucci 2001a). I personaggi principali sono: la Scolta, il Coniglio Corifeo, il Coro di gesso, Egisto, Clitennestra, Cassandra, l'Araldo, Agamennone, Oreste, Pilade, Elettra, Ermes, Apollo, la Pizia, Atena e le Erinni¹⁰.

Mediante una sofisticata operazione intertestuale, Castellucci unisce in maniera originale e inedita la tragedia di Eschilo e i due testi di Lewis Carroll, *Alice Nel Paese delle Meraviglie* e *Attraverso lo specchio*, letti attraverso il prisma del teatro della crudeltà di Artaud: «da Eschilo a Carroll, da Carroll ad Artaud, e da Artaud al silenzio» (Castellucci 2001a, p. 157)¹¹. Un filo conduttore artaudiano attraversa l'*Oresteia* e anche tutta la produzione della Societas. Secondo Artaud, il teatro «sprigiona forze terribili sulla scena» (Artaud 1968, p. 204); e così, Castellucci si fa portavoce del provocatore e geniale drammaturgo francese e allestisce un vero e proprio teatro della crudeltà, nel quale tragedia e fiaba si fondono.

In linea con la trilogia eschilea, la riscrittura sanziana si compone di tre atti nei quali si sviluppano le vicende.

4.1. **Atto primo: Agamennone.**

Il primo atto, il più lungo dei tre, comincia al buio, con un battito cardiaco di sottofondo. Il Corifeo, attore vestito da coniglio, con delle orecchie giganti, funge da narratore e cerca di dare una lezione sul tragico a un coro rappresentato da conigli di gesso. Fra i primi riferimenti alla trilogia greca emerge il sacrificio di Ifigenia, incarnata da una giovane ragazza. Allo stesso tempo, Ifigenia viene vista come una sorta di Alice in quanto simbolo dell'infanzia.

⁹ Rispetto alla drammaturgia, Castellucci utilizza due traduzioni dell'*Oresteia*, una letteraria e l'altra scolastica: «Per l'*Oresteia* ho adottato le traduzioni di M. Valgimigli e Savino, perché erano quelle che più si avvicinavano all'idea infantilmente scolastica che avevo sul teatro di Atene» (Castellucci 2001a, p. 156). Pertanto Castellucci non segue la traduzione attualizzante di Pasolini, perché non è sua intenzione democratizzare il testo greco.

¹⁰ Gli attori sono, in ordine alfabetico, Claudia Castellucci, Loris Comandini, Giuseppe Furnari, Paolo Giudici, Enzo Lazzarini, Nicoletta Magalotti, Leone Monteduro, Carlotta Piras, Franco Pistoni, Fiorella Tommasini, Giovanni Vella, Silvano Voltolina. Non tutti sono attori professionisti.

¹¹ Per un'analisi di questa riscrittura si vedano Valentini 1997 e Palmeri 2013, pp. 134-153.

Subito dopo la scomparsa di Ifigenia, entra in scena Clitennestra. Con tale espediente si vuole mettere in evidenza fin da subito l'importanza della relazione madre/figlia: Clitennestra è lì perché Ifigenia non c'è più; Ifigenia non c'è più perché Agamennone l'ha «scannata» (Castellucci 2001b, p. 100).

Nello spettacolo una luce fotoelettrica da campo perlustra, mette a fuoco e poi oscura continuamente il soggetto, creando confusione e spaesamento. La madre compare e scompare su un grosso triclinio «su cui è adagiato il corpo immenso di una femmina nuda, dalla pelle bianca e dalla testa velata di nero. È lei. È la "grande Signora". Clitennestra. La donna continua a ridere con voce virile» (Castellucci 2001b, pp. 102-103). Più avanti, viene descritta dettagliatamente:

È Clitennestra seduta, ma non si riesce a vedere nessuna sedia o nessun supporto, solo il suo gigantesco corpo nudo e il suo enorme seno, che ricade sulla grande ansa del ventre. Le sue membra sono gonfie come alberi bottiglia. I capelli neri sono sciolti sulle spalle rotonde e spioventi. Tiene le braccia distese ai suoi fianchi e tutto il suo corpo appare come un monolite appena sbizzato. Ha una specie di struttura metallica che le agguanta il volto adiposo: alcune parti cromate brillano sugli occhi, sul naso, con una struttura che le tiene divaricate le labbra. L'immagine cui immediatamente conduce è quella primitiva e terrorizzante della Venere anatolica, la grande madre del neolitico. Lei sta così, imperturbabile senza muovere un dito (Castellucci 2001b, p. 111).

La regina viene presentata come una donna potente dal corpo enorme, con una voce virile, e facile alla risata sarcastica. Secondo Lehmann:

Clytemnestra is played by an actress who literally seems to be a mountain of flesh coloured in red, reclining in a fairytale-like melting immobility. As a corporeal sign her heaviness communicates her power, yet the immediately sensual impression devoid of any interpretation remains dominant (Lehmann 2010, p. 164).

Effettivamente, il corpo obeso appare adagiato in una «fiabesca immobilità» e fa da cassa di risonanza alla potenza della donna. L'obesità di Clitennestra sembra quasi la conseguenza della sua ira eccessiva, sproporzionata e trabordante. Come sintetizza il titolo di queste pagine, l'emozione collerica si manifesta attraverso il corpo, determinando delle modificazioni fisiologiche. Se il testo scritto non è più lo strumento principale di espressione delle emozioni, il corpo acquisisce una nuova centralità in quanto deve trasmettere direttamente ciò che la parola non è più in grado di comunicare. Oserei aggiungere che il suo corpo ricorda quasi le donne enormi e deformi dipinte dalla pittrice inglese Jenny Saville.

L'altro strumento, che appartiene sempre al registro corporeo e fisico e ben permette di esprimere l'ira, è la voce distorta e deformata, che richiama alla

memoria le sperimentazioni vocali di Carmelo Bene, indiscutibile fonte di ispirazione per la *Societas*. La voce mostra anche un accento brasiliano:

[...], c'è qualcosa di anomalo anche nell'inflessione del suo linguaggio: è portoghese. Ma l'accento lascia intendere che si tratta piuttosto dell'idioma brasiliano. Da Candomblè: l'oscuro rituale degli antenati e degli spiriti praticato a Bahia (Castellucci 2001b, p. 102).

Le prime parole di Clitennestra preannunciano la sete di vendetta contro il marito: «Fuoco: questo è il messaggio che mio marito mi manda da Troia» (Castellucci 2001b, p. 102). D'altro canto, la voce rompe spesso in una risata inquietante che provoca un effetto di distanziamento nello spettatore e rimanda ancora al titolo, «una commedia organica». Da lontano si sente il respiro affannato della donna, mentre Egisto, suo braccio destro, le prepara un rituale di piacere.

In seguito, compare un parallelepipedo di vetro che contiene Cassandra, descritta come una «replica di Clitennestra» per l'obesità (Castellucci 2001b, p. 106). Entrambe le donne simbolizzano il piacere: da una parte, il piacere della prigioniera e amante e, dall'altra, quello della moglie regina e adultera. Entrano in scena anche due cavalli neri, probabilmente simbolo di regalità o segni premonitori del sacrificio che sta per avvenire. Come vedremo nel paragrafo 5, la condizione animale rimanda al corpo come pura presenza e attraversa l'intera riscrittura.

Intanto Clitennestra invita invano Cassandra a scendere dal suo carro e con rabbia la paragona a un animale:

Cassandra sei una vacca! E poi scoppia in una risata lunga, insopportabile, pornografica. Ride con quella sua voce cavernosa, che fa pensare a un uomo enorme e operato ai genitali (Castellucci 2001b, p. 106).

È Egisto a uccidere la profetessa con uno strumento meccanico, mentre sulla scena risuona una risata televisiva registrata. Nel frattempo arriva un Agamennone mongoloide, un non-attore che ben rappresenta l'antieroe. Anche il re viene accompagnato e ucciso fuori scena da Egisto. Dopo la sua morte, Clitennestra si rivolge al marito con un registro volgare che trasuda rabbia: «Merda! Merda! Cadavere di merda!» (Castellucci 2001b, p. 112). Successivamente, viene inondata da una pioggia di sangue e diviene «bagnata e rossa, come un'improbabile vergine scorticata» (Castellucci 2001b, p. 112). Il riferimento è alla pioggia di sangue dell'*Agamennone* di Eschilo. Nella tragedia eschilea il sangue del re ucciso è fonte di piacere per la regina, «come il campo seminato gode della benedizione della pioggia» (vv. 1390-1392)¹². Allo stesso modo, Castellucci descrive la pioggia di sangue quasi fosse lo «sperma rosso del marito» che provoca

¹² La traduzione italiana dell'*Oresteia* è di Medda et al. 2006.

l'orgasmo di Clitennestra (Castellucci 2001b, p. 112). Si tratta quasi dell'acme dell'ira: la pioggia viene percepita come un liquido umano; non esiste nessuna separazione fra il mondo interiore ed esteriore, giacché l'emozione ne rompe i confini.

4.2. Atto secondo: *Coefore*.

La scenografia riproduce uno spazio quasi completamente bianco, con due stelle sul fondo, come in una sorta di vecchio circo. Il secondo atto è fatto di lunghi silenzi inquietanti e gesti meccanici, ritmici. Gli attori principali, Oreste e Pilade, sono interpretati da due giovani attori nudi dipinti di bianco, con dei piccoli caschi di lattice. Entrano in scena oscillando come fossero dei pendoli; il loro movimento oscillatorio preannuncia la titubanza di Oreste davanti al matricidio.

Elettra viene rappresentata da una giovane molto grassa, con un tutù rosa aderente e un piccolo pene in lattice. Lei e Pilade rappresentano la fermezza della vendetta, come si nota dalla loro pistola, mentre Oreste è il simbolo del dubbio. All'inizio della scena, i fratelli non si riconoscono e si nascondono in una sorta di anti-*anagnorisis*; ma poi festeggiano il loro incontro. Intanto si apre la tomba di Agamennone e compare una capra morta con un cappuccio bianco, una sorta di capro espiatorio, che rappresenta appunto il cadavere del padre. Pilade ed Elettra collegano la capra a Oreste attraverso un tubo che serve a ridare il respiro all'animale¹³. Durante questo rituale, Pilade installa un braccio meccanico nel corpo di Oreste, che si trasforma in una sorta di cyborg, figura ibrida fra l'umano e il tecnologico¹⁴. A questo punto ritorna Clitennestra, descritta come una *Danae* di Tiziano, che invoca il figlio con le famose parole eschilee:

Figlio mio... fermati, oh figlio: abbi rispetto.. Ah!... Ah!... Ah!...Oh figlio di questo seno... su cui tante volte il capo ti cadde [...] ahimè!... Ahimè!... Questa serpe che io generai serpe che io nutrii (Castellucci 2001b, p. 135).

Ciò nonostante, Oreste inizia a colpire e uccide Egisto dietro una specie di lenzuolo che fa da sipario. Quando arriva il momento del matricidio, Oreste viene tormentato dal dubbio e quasi non riesce a muovere il braccio per uccidere la madre. Sono Pilade e Apollo a guidare il gesto atroce, che si realizza dietro il sipario bianco: si intravedono delle macchie di sangue sulla tenda e un terremoto finale scuote il palcoscenico, mentre Oreste si sdraia sul letto, lasciando cadere il braccio meccanico.

¹³ Nelle didascalie, Castellucci definisce la capra come «il corpo stesso del *tragos*» (Castellucci 2001b, p. 130).

¹⁴ «È evidente la continuità e il legame tra Oreste e Agamennone-capra, infatti avviene ora un cambio del testimone, perché il movimento del braccio armato subentra a quello del meccanismo della capra» (Castellucci 2001b, p. 133).

4.3. Atto terzo: *Eumenidi*.

La scena mostra Oreste turbato e minacciato dai sensi di colpa per il matricidio compiuto. Secondo la Pizia, su di lui dilaga un'atmosfera di «sacro orrore» (Castellucci 2001b, p. 138). L'ossimoro «sacro orrore» si riferisce alle conseguenze nefaste del suo gesto: il terrificante matricidio, come sacrificio sacro in nome del padre¹⁵.

In scena è presente una gabbia di vetro con cinque scimmie che incarnano le Erinni, una rappresentazione animalesca dell'ira della madre. Il fantasma di Clitennestra si rivolge a loro:

Ah, voi dormite, dormite pure. / Che bisogno ho io di gente che dorme? [...] Fantasma di sogno, sono io: Clitennestra, che vi chiama (Castellucci 2001b, p. 140).

Oreste si immette nella gabbia delle scimmie, come in una sorta di involuzione dal mondo umano a quello animale. L'atmosfera è cupa, caotica, rumorosa. Entra in scena Apollo, un attore deformato, senza braccia e con delle ali nere in una visione anti-eroica e irriverente dell'Olimpo greco. Apollo ordina alle Erinni di andar via, mentre Atena assolve le colpe del matricida. Tuttavia, nonostante il figlio esca dalla gabbia, sulla scena cala il buio. Il silenzio viene spezzato solo dai tuoni che preannunciano una tempesta e mettono in evidenza l'ingiusta assoluzione del figlio. La drammaturgia visuale di questo atto evoca una sorta di vertigine dell'orrore. Improvvisamente, ricompare Clitennestra, descritta come la *Pietà* di Michelangelo (Castellucci 2001a, p. 142): da lontano si intravede la proiezione di un'ombra nella quale la madre tiene in braccio il figlio. Dunque il finale rimette in primo piano la figura materna come una sorta di fantasma.

Ineluttabilmente il verbo monarchico di Eschilo si pervertiva verso la materia, verso la sua santa povertà. Ora è il diritto femminile a trionfare, è lo *ius naturale* a determinare la scena. [...] Nelle *Eumenidi* si prepara, così, il trionfo indifferente del fantasma di Clitennestra come *mater scandalosa* (Castellucci 2001a, p. 157).

Pertanto la Societas non lavora solo su una visione dell'*Oresteia* in linea con le teorie sul matriarcato, ma presenta anche la vittoria di una *mater scandalosa* che decostruisce gli stereotipi sul femminile, immortalati dalla mitologia classica. È il trionfo dello «ius naturale, portatore di violenza di vita, di materia, di buio, di sgomento dei corpi caduchi» (Castellucci 2001a, p. 158). Come vedremo nel seguente paragrafo, tali parole rimandano al processo di abiezione del quale parla Julia Kristeva (2006), giacché la *mater scandalosa* è una donna abietta.

¹⁵ Sulla relazione sacro e sacrilego in questa riscrittura, si veda Palmeri 2013, pp. 144-146.

5. Il corpo abietto.

La cultura occidentale si basa su un umanesimo di fondo, con il quale Castellucci entra in aperta collisione. Da qui l'uso di animali e di corpi al margine della norma, facenti parte di un progetto che potremmo definire anti-umanistico, di critica dell'ordine simbolico. Nel saggio *L'aperto, l'uomo, l'animale* Giorgio Agamben (2007) affronta il conflitto fra animalità/umanità e considera l'umanesimo come una dottrina dalle conseguenze pericolose per la civiltà occidentale. Il filosofo mette fuori gioco il dispositivo antropocentrico nel quale siamo immersi e che separa corpo/anima, animale/logos. Pertanto Agamben analizza l'importanza dell'animale, come pura presenza «fuori dall'essere» (Agamben 2007, p. 93). Come precedentemente osservato, gli animali giocano un ruolo importante nell'*Oresteia* di Castellucci: sia la capra morta sia i cavalli e le scimmie. Allo stesso tempo vicino all'animale è il corpo come pura presenza: il corpo obeso di Clitennestra, ma anche il corpo magrissimo e quasi anoressico di Oreste, il corpo senza braccia di Apollo o il corpo con sindrome di Down di Agamennone.

In tale progetto anti-umanistico, tanto gli animali come i corpi fuori dalla norma esprimono l'irruzione del reale e rimandano a una tendenza tipica del teatro degli anni Novanta (Lehmann 2010, pp. 99-104). Molti registi di questa epoca cercano di scuotere lo spettatore mediante la presentazione di corpi che vengono catapultati violentemente dalla realtà alla scena. È proprio con tale intenzione che Castellucci presenta il corpo obeso di Clitennestra.

Lo studioso e critico d'arte Hal Foster (2006) analizza alcune opere d'arte di quest'epoca, che riprendono il reale mediante l'artificio dell'abiezione. Secondo Foster, il fascino per il reale e per l'abietto dipende dall'insoddisfazione per il «modello testocentrico della cultura»: in tal modo, il reale, che era stato represso al pari del corpo materno, ritorna «in chiave traumatica» (Foster 2006, p. 162).

Riprendendo appunto la teoria dell'abietto formulata da Kristeva (2006), credo che la Clitennestra, dal corpo enorme obeso, dalla voce virile, sulla quale piove sangue, sia una figura dell'abiezione per antonomasia.

Nella sua analisi del concetto di abiezione, la semiologa Kristeva parte dalla formazione dell'identità che si basa sull'espulsione/negazione di una parte di sé fin dall'infanzia, quando il bambino impara a separarsi dalla madre, primo oggetto «desiderante e significabile» (Kristeva 2006, p. 37). In un'ottica psicoanalitica, la madre è fonte di timore sia per il suo potere di procreazione sia per il tabù dell'incesto (Kristeva 2006, p. 86). All'interno di un simile discorso, pertanto, l'entità materna rappresenta un'alterità scomoda e abietta, che deve essere

rimossa perché costituisce una minaccia all'ordine simbolico (Kristeva 2006, p. 67)¹⁶. Tuttavia, non è possibile sopprimere la potenza del femminile:

'L'imperativo di esclusione' simbolico che costituisce effettivamente l'esistenza collettiva non sembra avere in questi casi sufficiente forza per arginare la potenza abietta o demoniaca del femminile (Kristeva 2006, p. 74).

In un certo senso, il corpo abietto, in quanto oggetto di esclusione e rimozione, si ribella simbolicamente alle imposizioni e alle gerarchie sociali, politiche e di genere. L'abiezione diviene, dunque, una base per il rovesciamento della norma.

Secondo Kristeva (2006, p. 161), tali riflessioni hanno una forte eco nella «letteratura dell'abietto», i cui elementi fondamentali sono: il corpo deforme, il sangue mestruale, lo sperma, il vomito, l'immondizia, gli escrementi, il cadavere¹⁷. Similmente, esiste anche un teatro dell'abietto, del quale Castellucci è un rappresentante esemplare. Come ben afferma lo studioso José Antonio Sánchez, l'estetica della *Societas* si basa proprio sulla ricerca di una connessione fra il reale e l'abietto (Sánchez 2007, pp. 145-147). Nel teatro dell'abietto, il corpo permette di costruire un dispositivo di sovversione, mediante il quale recuperare l'ira. In effetti la Clitennestra di Castellucci incarna sia un corpo rivoltante sia un corpo in rivolta¹⁸, in quanto rappresenta al contempo abiezione e ira.

6. A mo' di conclusione. Fra ira e abiezione: la *mater scandalosa*.

Sulla scena postdrammatica l'ira è uno stato d'animo complesso che richiede un'analisi multidimensionale. Nell'analisi dell'*Orestea* di Castellucci, si è osservato come la psicologia dei personaggi non sia più determinante, giacché la simultaneità e la densità simbolica delle passioni escludono sia le identificazioni sia la catarsi e il *pathei mathos*. Mediante l'uso di strategie postdrammatiche e, soprattutto, mediante l'enfasi sulla fisicità, Castellucci ricrea una Clitennestra che esprime la sua ira attraverso il corpo. La sua è un'ira *deformata* in un corpo *deformato*. L'ira viene presentata mediante una sintomatologia fisica caricaturale: il corpo obeso, la voce virile, la risata sarcastica e l'uso del turpiloquio. La messa in scena del corpo fuori dalla norma pone in risalto una nuova visione del

¹⁶ Sul concetto di rimozione della madre, si veda anche Kristeva 2006, pp. 14-15. Inoltre ricordo che Irigaray 1989, p. 25, ribadisce la stessa tesi.

¹⁷ Per Kristeva 2006, p. 161, la letteratura dell'abietto ha inizio con il romanzo *Viaggio alla fine della notte* dello scrittore Louis Ferdinand Céline.

¹⁸ Prendo in prestito il binomio «corpo rivoltante/corpo in rivolta» dal saggio di Casalini 2014, nel quale si tratta il tema del corpo abietto nel discorso attuale sulla cittadinanza a partire da Julia Kristeva, Marion Young e Judith Butler.

mito classico, determinata dall'irruzione violenta del reale sulla scena. Già nel programma di sala Castellucci afferma che «è precisamente nel *fisico* la violenza che emana questa trilogia» (Castellucci 2001c, p. 146). Pertanto, la *physis* dei personaggi incarna la violenza e rifonda un teatro della crudeltà.

Con la Clitennestra, Castellucci forgia una potente figura dell'abiezione, generatrice di sgomento e angoscia nello spettatore. Proprio la riflessione di Julia Kristeva (2006) su abiezione e figura materna permette di comprendere a fondo le dinamiche celate nel sottotesto. In un'ottica kristeviana è possibile, quindi, ritrovare nella Societas un teatro dell'abietto (e dell'osceno, aggiungerei), del quale Clitennestra costituisce un *exemplum* eccellente dalla forza sconvolgente.

Con le sue visioni infernali, la Societas ricrea una donna simbolo di sovversione simbolica. Non a caso Castellucci (2001a, p. 157) la definisce come *mater scandalosa*, figura che recupera l'ira arcaica e atavica della madre contro la legge del padre e si ribella contro l'ordine simbolico e contro una visione umanistica della cultura classica.

Bibliografia.

- Agamben 2007 = G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino 2007.
- Artaud 1968 = A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino [1932] 1968.
- Bachofen 2003 = J. J. Bachofen, *Il Matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*, traduzione di G. Moretti, Milano 2003 [ed. orig. 1861].
- Benjamin 2018 = W. Benjamin, *L'origine del dramma barocco tedesco*, traduzione di A. Barale, Roma 2018 [ed. orig. 1928].
- Bierl 2004 = A. Bierl, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, traduzione di L. Zenobi, Roma 2004 [ed. orig. 1996].
- Casalini 2014 = B. Casalini, "Dal corpo rivoltante al corpo in rivolta. Note su femminismo, abiezione e politica", *AG About Gender – Rivista internazionale di studi di genere* 3, 2014, pp. 189-212.
- Castellucci 1995a = R. Castellucci, "Oreste, eroe maschilista", intervista di S. Chinzari, *L'Unità*, 23 gennaio 1995, p. 12.
- Castellucci 1995b = R. Castellucci [regista], *Oresteia (una commedia orgánica?)* di R. Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio, Prato 1995 [VHS].
- Castellucci 2001 = C. Castellucci, "La sindrome di Platone nel teatro delle operazioni", in R. Castellucci et al., *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001, pp. 288-292.
- Castellucci 2001a = R. Castellucci "L'Oresteia attraverso lo specchio", in R. Castellucci et al., *Epopoea della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*

- 1992-1999. *Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001, pp. 156-158.
- Castellucci 2001b = R. Castellucci, “Oresteia (una commedia organica?)”, testo completo, in R. Castellucci et al., *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001, pp. 95-143.
- Castellucci 2001c = R. Castellucci “Oresteia (una commedia organica?) Appunti di un clown”, programma di sala, in R. Castellucci et al., *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001, pp. 145-152.
- Castellucci 2008 = R. Castellucci, “Système, fonctions et opérations pour une tragédie d’or”, in R. Castellucci et al., *Itinera. Trajectoires de la forme. Tragedia Endogonidia*, traduzione di J.-L. Provoyeur, Arles 2008, pp. 13-19.
- Castellucci et al. 2001 = R. Castellucci et al., *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Milano 2001.
- Castellucci et al. 2008 = R. Castellucci et al., *Itinera. Trajectoires de la forme. “Tragedia Endogonidia”*, traduzione di J.-L. Provoyeur, Arles 2008.
- Chinzari e Ruffini 2000 = S. Chinzari e P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell’ultima generazione*, Roma 2000, pp. 87-119.
- Di Benedetto 2006 = V. Di Benedetto, “Introduzione”, in E. Medda et al., *Eschilo. Oresteia*, Milano 2006, pp. 5-190.
- Ferraresi 2016 = R. Ferraresi, “Oresteia della Societas Raffaello Sanzio (2016-1995)”, *Culture teatrali on line focus*, 2016, <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/focus-dicembre-2016-oresteia-della-societas-raffaello-sanzio-2016-1995/>, [3 settembre 2020].
- Fischer-Lichte 2016 = E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, traduzione di T. Gusman, Roma 2016 [ed. orig. 2004].
- Foster 2006 = H. Foster, *Il ritorno del reale. L’avanguardia alla fine del Novecento*, traduzione di B. Carneglia, Milano 2006 [ed. orig. 1996].
- Hall 2001 = E. Hall, “The sociology of Athenian tragedy”, in P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge companion to Greek tragedy*, Cambridge 2001, pp. 93-126.
- Irigaray 1989 = L. Irigaray, *Sessi e genealogie*, traduzione di L. Muraro, Milano 1989.
- Kristeva 2006 = J. Kristeva, *Poteri dell’orrore. Saggio sull’abiezione*, traduzione di A. Scalco, Milano 2006 [ed. orig. 1980].
- Lehmann 2010 = H. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, traduzione di K. Jürs-Munb, Routledge, London and New York 2010 [ed. orig. 1999].
- MacEwen 1990 = S. MacEwen (ed.), *Views of Clytemnestra. Ancient and Modern Studies in Comparative Literature*, Lewiston, Queenston and Lampeter 1990.

- Macintosh et al. 2005 = F. Macintosh et al. (eds.), *Agamemnon in Performance 458 bc to ad 2004*, Oxford 2005.
- Maraini 2000 = D. Maraini, "I sogni di Clitennestra", in D. Maraini, *Fare teatro*, Milano 2000, pp. 621-670.
- Medda et al. 2006 = E. Medda et al., *Eschilo. Oresteia*, Milano 2006.
- Palmeri 2013 = D. Palmeri, *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa teatro, Rodrigo García y Yael Farber* [Tesi di dottorato], Università Autonoma di Barcellona, 2013, https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_382814/mit1de1.pdf, [20 settembre 2020].
- Ponte di Pino 2002 = O. Ponte di Pino, "Per farla finita con il nome del padre. Alcuni appigli per scalare la Societas Raffaello Sanzio dopo vent'anni di spettacoli", *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, 2002, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=27&ord=1>, [14 settembre 2020].
- Sánchez 2007 = J. A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid 2007.
- Valentini 1997 = V. Valentini, "L'Oresteia della Societas Raffaello Sanzio". *Biblioteca teatrale* 42, 1997, pp. 35-46.
- Valentini 2007 = V. Valentini, *Mondi, corpi, materie Teatri del secondo Novecento*, Milano 2007.
- Zeitlin 1996 = F. Zeitlin, "The dynamics of misogyny: myth and mythmaking in Aeschylus's *Oresteia*", in F. Zeitlin, *Playing the other. Gender and society in classical Greek literature*, Chicago 1996, pp. 87-119.

L'ira come dispositivo scenico della dissipazione dell'umano in *L'isola di Alcina e Luș* del Teatro delle Albe

Marco Scotto

Università degli Studi di Catania

ABSTRACT: Wrath seems to have an important and particular role in the work of Teatro delle Albe of Ravenna. In the artistic journey of this historical Italian company, it has nothing to do with psychological functions, expression of inner life, delineation of a character. On the contrary, it is used as a powerful theatrical dispositive, able to accelerate the process of dissolution of any kind of character, of the self, of the subject, in short of the human sphere, a challenge that seems to be one of the main targets of the company. Looking at the way in which this particular dispositive operates in the two masterpieces *L'isola di Alcina* (2000) and *Luș* (2015), we will try to show how wrath is able to put in crisis all the elements of theatrical representation, from the voice to the sound, from the scenic action to the body of the actress Ermanna Montanari, aiming to ease the advent of "figure" as that break-in of the energies and the forces that disintegrate the character and leave it to its unceasing mutations beyond the human dimension.

1. Da passione rovinosa ad arma contro la rappresentazione.

La storia di un sentimento, di un'emozione tanto radicale come l'ira – o, meglio, la storia delle reazioni e dei giudizi su di essa – è costellata da sempre, dall'antichità a oggi, da atti d'accusa e di condanna quasi unanimi. L'ira si configura, così, di secolo in secolo e di millennio in millennio, sempre come impulso da rifuggire, forza da placare, istinto da dominare, pulsione da controllare, strada da abbandonare per ricondurre se stessi a più miti passioni che non rappresentino una tale minaccia e messa in crisi dell'individuo e del suo rapporto col mondo e con il reale. Un biasimo, quello nei confronti dell'ira, che,

da Aristotele fino a Immanuel Kant, passando, tra gli altri, per Seneca, la dottrina cristiana, Dante Alighieri, Descartes e Spinoza, ha fondato – con le dovute differenze – le proprie argomentazioni sul suo essere una passione dell'eccesso, sulla sua natura sproporzionata, eccessiva, straripante e distruttiva, sul rischio che essa rappresenterebbe per chi ne è affetto e per il circostante. Insomma, sui suoi elementi, potremmo dire, disgreganti tanto dell'Io, del soggetto, quanto del tessuto sociale, dello *status quo*.

Una passione che investe violentemente il corpo, trasfigurandolo, oltre che la mente, condotta spesso ai limiti della pazzia, e che finisce per essere impossibile da gestire, ma che piuttosto ci gestisce. Un vizio di cui Boccaccio scrive che «tra gli altri che con più abbandonate redine ne' nostri pericoli ne trasporta, mi pare che l'ira sia quello; la quale niuna altra cosa è che un movimento subito e inconsiderato» (*Dec.* IV 3, 4). Che appunto si subisce, dunque, che non siamo noi a governare ma che ci governa, riuscendo a mettere tra parentesi le facoltà razionali e logiche di chi ne è preda, il quale, attraverso l'ira, sembra fare esperienza della possibilità momentanea d'una perdita di sé, di ciò che fino a quel momento aveva considerato una stabilità, un ordine della propria persona e del proprio Io. Esperienza di una disgregazione, potremmo dire, di un passaggio dall'essere un soggetto all'essere del tutto assoggettato e in balia di qualcosa d'altro, di indefinito.

Ed è curioso osservare come le espressioni con le quali vengono solitamente tratteggiati i moti d'ira siano esattamente sovrapponibili a quelle cui si ricorre per rendere conto del fenomeno intestimoniabile per eccellenza, quello che rappresenta per antonomasia la perdita di sé, dell'Io: l'esperienza dell'estasi, degli stati mistici. In entrambi i casi ci si serve della locuzione “essere fuori di sé” (insieme la più comune con la quale si descrive chi è in preda all'ira e vera e propria definizione etimologica dell'estasi), si parla di cecità, di mancanza d'autocontrollo, di assenza di lucidità, di perdita della misura. Dunque, tra tutti, quello dell'ira pare equivalere al sentimento dell'annullamento di sé, una sorta di via privilegiata e rapida verso il travalicamento della propria dimensione individuale, soggettiva, umana, insomma verso ciò che potremmo definire come il disumano.

E tutti questi elementi che fin qui abbiamo osservato caratterizzare il fenomeno dell'ira e che ne hanno favorito il biasimo e la condanna, sembrano rappresentare invece una risorsa più che preziosa per una pratica artistica come quella ormai quasi quarantennale del Teatro delle Albe di Ravenna – e in particolare di Ermanna Montanari e Marco Martinelli – che da sempre si è mossa nella costante ricerca di uno sfaldamento dei limiti della narrazione, del personaggio, del soggetto, della rappresentazione e, potremmo dire, dell'umano. Un

teatro del divenire-altro, della messa in crisi della scena attraverso i mezzi della scena stessa, nel quale ciò che appare sul palco è già il disfarsi di una forma, il superamento di un Io, sostituito dalla "figura", che è proprio questo dissiparsi dell'umano, dei suoi confini, l'irrompere delle forze, delle energie e dei moti di mutazione costante che si nascondono dietro l'illusione della forma, dell'unità. Come scrive Enrico Pitozzi, in riferimento a Montanari: «In scena, si smette di essere semplicemente se stessi, ma non per assumere l'identità fittizia di qualcun altro; si smette di essere dell'ordine della persona, per abitare il divenire, la molteplicità» (Pitozzi 2017, p. 47).

Dunque l'irrompere dell'ira nella drammaturgia – ma soprattutto nella sua messa in vita sul palcoscenico – delle opere del Teatro delle Albe non ha a che vedere con la rappresentazione di uno stato d'animo, lo scavo psicologico nell'interiorità di qualsivoglia personaggio, l'imitazione e *mimesis* di un carattere: pare configurarsi, piuttosto, come un vero e proprio dispositivo scenico dello sconfinamento oltre l'io e il soggetto per l'avvento della figura, un acceleratore capace di amplificare e moltiplicare esponenzialmente la fuga e la dispersione dell'umano, del personaggio unitario e della rappresentazione. E l'ira, tra tutte le affezioni e passioni, è quella che assolve al meglio a questo compito perché è quella che più di ogni altra salta a piè pari la mediazione psicologica, razionale, la rifiuta, la cortocircuita investendo principalmente e direttamente il corpo, che in questo caso non è solo – o non più – il corpo dell'attore o dell'attrice sulla scena, ma è l'intera scena come corpo, come organismo da far saltare: voce, suono, parola, luci, colori, gesti.

Non a caso abbiamo utilizzato, nel titolo dell'intervento, il termine "dissipazione", rifacendoci anche all'accezione che esso assume in fisica, come trasformazione di una forma di energia in un'altra che si disperde in un movimento irreversibile. È come se, per intervento dell'ira come dispositivo, come ordigno scenico, la costituzione di forze, di energie che individuano e compongono Montanari come essere umano si decostruisce, convertendosi in altro. Una dispersione delle componenti prettamente umane, che spalanca quel flusso di mutazioni costanti, di forze ed energie, appunto, che si generano e fluiscono liberamente, moltiplicando, grazie a una simile accelerazione, le modificazioni e le conversioni.

E se pensiamo a certe espressioni utilizzate già da Seneca, ritroviamo in modo evidente questa funzione acceleratoria come prerogativa dell'ira che, anche per Boccaccio, abbiamo visto, ci trasporterebbe "con più abbandonate redine". Possiamo leggere, ad esempio, nel *De ira* di come *Ira non moueri tantum debet sed excurrere* (Sen. *Ira* 2.3.4), "L'ira non si limita a muoversi, ma arriva a

correre”¹, o del fatto che *Alia paulatim intrant, repentina et uniuersa uis huius est* (Sen. *Ira* 2.36.6), “Mentre altri mali entrano in noi gradatamente, questo ha una violenza improvvisa e totale”. Concetto ribadito ripetutamente lungo l’opera, anche con ricorso a parallelismi che rimarcano questa come una delle caratteristiche più determinanti dell’ira stessa, insieme alla condizione di assoggettamento e di perdita di sé e dell’autocontrollo di chi ne è in balia (Sen. *Ira* 1.7.4):

Vt in praeceps datis corporibus nullum sui arbitrium est nec resistere morariue deiecta potuerunt [...], ita animus, si in iram [...] se proiecit [...], non permittitur reprimere impetum; rapiat illum oportet et ad imum agat pondus suum et uitiorum natura procliuis.

I corpi che cadono nel vuoto non hanno alcun controllo di sé e non possono, una volta lasciati cadere, fermarsi o indugiare [...]; allo stesso modo l’animo, se si abbandona all’ira, [...] non ha la facoltà di arrestare lo slancio; è giocoforza che lo trascini e lo porti al fondo il suo peso e la natura disposta a cedere ai vizi.

E ancora: *haec, non secus quam fulmina procellaeque et si qua alia inreuocabilia sunt quia non eunt sed cadunt, uim suam magis ac magis tendit*. (Sen. *Ira* 3.1.4-5), “l’ira, come i fulmini e le tempeste e quant’altro è irrevocabile perché non avanza ma cade dall’alto, accresce vieppiù la sua violenza”.

Dunque l’ira è ciò che mette in scacco la ragione, che disgrega l’individuo e le sue relazioni col mondo, che porta il soggetto a un tale stato di sottomissione e ingestibile abbandono a essa da metterne tra parentesi ogni funzione volontaria e logica, da renderlo passivo e assoggettato a una violenta perdita di sé fino all’ottenimento di una condizione che travalichi l’umano in senso stretto. Tutte caratteristiche che essa è capace di generare, sollecitare e raggiungere con una repentinità e una violenza imparagonabili a quelle di qualsivoglia altra emozione o sentimento o passione.

¹ Le traduzioni dal *De Ira* di Seneca, da qui in avanti, sono tratte dalla versione in italiano di Costantino Ricci, pubblicata da Rizzoli nel 1998.

Nel quadro così delineato, due opere del Teatro delle Albe come *L'isola di Alcina*² e *Luş*³, rispettivamente del 2000 e del 2015⁴, sono intimamente legate l'una all'altra e profondamente interconnesse. Non soltanto perché nate entrambe da poemi teatrali in dialetto romagnolo di Nevio Spadoni, né semplicemente per la centralità, tanto nell'una quanto nell'altra, della presenza di Ermanna Montanari e della sua ricerca sulla vocalità in dialogo con i suoni e le musiche elettroniche del musicista Luigi Ceccarelli, ma anche – e forse soprattutto – perché presentano entrambe una dominanza del ruolo giocato proprio dalla questione dell'ira e dalle conseguenze che essa è capace di generare nella ricerca teatrale. Tanto che li si potrebbe definire come due poemi teatrali intorno alla funzione dell'ira sulla scena, proprio in riferimento alle caratteristiche e alle potenzialità che abbiamo fin qui attribuito a essa.

Interrogandole entrambe da questo punto di vista, dunque, attraverseremo le modalità con cui esse fanno i conti – a volte in modo affine, altre volte con modalità differenti – con l'ira e con la sua capacità di far saltare in aria lo *status quo* tanto della vita delle due figure protagoniste – rispettivamente Alcina e Bêlda – quanto quello parallelo della rappresentazione scenica in ciascuno dei suoi elementi. Dissipazione dell'essere umano nella direzione di un'apertura e di una fusione con il mondo inumano che lo invade e lo disgrega e, al contempo, dissipazione della dimensione teatrale come mera finzione o narrazione verso lo schiudersi dell'irrepresentabile.

² *L'isola di Alcina. Concerto per corno e voce romagnola*. Testo: Nevio Spadoni. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Musica e regia del suono: Luigi Ceccarelli. In scena: Ermanna Montanari, Giusy Zanini (poi sostituita da Laura Redaelli); e Francesco Antonelli, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Danilo Maniscalco, Alessandro Renda. Progetto luci: Vincent Longuemare. Scene e costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Direzione tecnica: Enrico Isola. Regia: Marco Martinelli. Produzione: La Biennale di Venezia, Ravenna Festival, Teatro delle Albe/Ravenna Teatro. Debutto: Venezia, Teatro Goldoni, 8 Giugno 2000.

³ *Luş*. Concerto spettacolo di Ermanna Montanari, Luigi Ceccarelli, Daniele Roccatò. Testo: Nevio Spadoni. Musica: Luigi Ceccarelli (live electronics), Daniele Roccatò (contrabbasso). Voce: Ermanna Montanari. Regia del suono: Marco Olivieri. Disegno luci: Francesco Catacchio. Spazio scenico e costumi: Margherita Manzelli, Ermanna Montanari. Disegno abito di Bêlda: Margherita Manzelli. Animazione dello sfondo con opere originali di: Margherita Manzelli. Direzione tecnica: Fagio. Regia: Marco Martinelli. Produzione: Emilia Romagna Teatro Fondazione, in collaborazione con Teatro delle Albe/Ravenna Teatro. Debutto: Modena, Teatro delle Passioni, 16 Gennaio 2015.

⁴ In realtà, la prima versione di *Luş*, molto differente da quella del 2015, risale al 1995. Tuttavia, lungo tutto l'intervento, ci riferiremo esclusivamente alla seconda edizione, nella quale la funzione dell'ira come dispositivo scenico sembra avere una centralità decisamente superiore e che presenta – soprattutto per la presenza di Luigi Ceccarelli – maggiori punti di contatto con *L'isola di Alcina*, in relazione, soprattutto, alla ricerca di Montanari e del Teatro delle Albe sul rapporto tra voce amplificata e musica elettroacustica.

2. Concerto d'ira per un automartirio: *L'isola di Alcina*.

Su un lieve gorgoglio che cresce fino a sembrare quasi un boato, irrompono due note in rapida successione, la prima di breve durata e la seconda prolungata: si apre così, all'ascolto e nel buio, *L'isola di Alcina* [fig. 13], l'opera che il Teatro delle Albe porta in scena nel 2000.

Due note di corno suonate dal musicista Michele Fait e campionate dal compositore elettroacustico Luigi Ceccarelli. La coppia di note si ripete in identica sequenza per tre volte per cominciare poi, gradualmente ed esponenzialmente, a deragliare: l'intervento di Ceccarelli si fa sempre più invasivo, trasfigurante, il suono del corno si altera in modo sempre più estremo. Le note vibrano, ribollono, sembrano placarsi per poi esplodere in modo ancora più violento, perdono gradualmente la loro conformazione riconoscibile, in un crescendo assordante che le porta, dall'iniziale struttura ordinata, a deflagrare senza più una configurazione che le regoli e le organizzi. Come l'illusorio ordine della ragione e della coscienza è rapidamente stravolto e fatto saltare dall'irruzione dell'ira, così quelle note iniziali, apparentemente ordinate in un'architettura, è come se venissero invase da una forza brutale che fa perdere loro ogni possibilità di logica, criterio e dominio su di sé.

Un incipit sonoro, questo assolo di più di quattro minuti, che si fa, insomma, manifesto e insieme condizione di possibilità, entrambi nel segno dell'ira: manifesto come riassunto sonoro dell'intera opera che sta prendendo avvio, della violenza irosa che la genera, la attraverserà e la guiderà; condizione di possibilità, in quanto è a partire da questo incipit – e dal corno nella sua funzione di preparazione e fondazione di un campo di energie favorevoli al generarsi e all'esplodere dell'ira – che si creano i presupposti senza i quali la figura non emergerebbe, la sua voce non troverebbe un terreno sul quale manifestarsi, la sua ira non avrebbe i mezzi per sorgere e invadere la scena.

E la scelta del corno come strumento al quale estorcere i suoni da riutilizzare e trasfigurare, sembra inoltre assolvere a una specifica funzione proprio in relazione all'ira. Scrive Ceccarelli, in risposta alle sollecitazioni di Enrico Pitozzi, che ciò che gli interessa dei suoni «è tutto quello che non si può scrivere in una partitura» (Ceccarelli in Pitozzi 2017, p. 183) e, in particolare, che ciò che trova importante in un suono «è l'evocazione – magari inconscia –, che ha a che fare direttamente con la memoria dell'ascoltatore, e con la storia dell'umanità» (Ceccarelli in Pitozzi 2017, p. 181). E se, esplorando quell'universo stratificato in cui la memoria del singolo ascoltatore e la storia dell'umanità si intersecano e generano i solchi misteriosi dell'immaginario collettivo, interroghiamo il suono del corno e i suoi rimandi, rintracciamo ancora una volta le parole di Seneca che, già duemila anni fa, lo poneva in stretta risonanza proprio con l'ira, *quis*

autem ignorat lituos et tubas concitamenta esse, “del resto sappiamo tutti che i corni e le trombe hanno effetto di incitamento” (Sen. *Ira* 3.9.2). Il corno, dunque, nell'inconscio collettivo e individuale, rappresenterebbe per antonomasia lo strumento dell'ira e le sue note la manifestazione udibile di quel sentimento, nei suoi scoppi distruttivi, nei suoi fiotti incontenibili, nei suoi assalti demolitori. Dunque questo *Concerto per corno e voce romagnola* – come recita il sottotitolo de *L'isola di Alcina* – equivale, per definizione e per millenario rimando, più di ogni altra cosa a un dramma dell'ira, cosa ancora più evidente se prestiamo attenzione all'ordine che, in quel sottotitolo, è dato ai due elementi: il concerto, prima ancora che della voce, delle parole, dell'umano, è del corno, dei suoni inumani dello strumento, resi ancora più disgregati e insieme materici dall'intervento di Ceccarelli che li afferra, li preleva, li perverte utilizzandoli come singoli elementi da rielaborare digitalmente.

Innanzitutto concerto dell'ira, dunque, alla quale il corno allude e che insieme sollecita e scatena, per affidarla poi alla voce umana. La priorità del corno sulla voce, suggerita dal sottotitolo, è di fatto concettuale e temporale: il suono di corno delinea, infatti, l'area e i confini del campo del pronunciabile, delle possibilità della voce umana, in relazione al suo assoggettarsi all'intervento rovinoso dell'ira. Un campo di battaglia, in questo caso, sul quale avrà luogo lo scontro tra Alcina e il mondo che la circonda: scontro che celerà, in definitiva, una guerra contro se stessa.

È su quel campo generato e spalancato dal corno, allora, che affiora la voce di Alcina, nome fittizio che assume la figura creata dai versi di Nevio Spadoni ma ispirata a una donna realmente esistita nelle campagne ravennati di Campiano, il paese d'origine della stessa Ermanna Montanari. Una figura che vive nella sua casa-isola in una disperata solitudine, ripetitiva al punto da sembrare eterna. Unica deroga a questa solitudine – che la rende tuttavia ancora più asfissiante e opprimente – è la sorella, detta “la principessa”, che Alcina accudisce come fosse una bambina, in seguito al suo impazzimento per amore di un forestiero che ha frequentato per qualche mese la loro casa, del quale lei s'era innamorata e che poi è svanito nel nulla, lasciandola demente e dalla testa *inacvarida*, “divenuta acqua” (Spadoni 2019, pp. 90-91). Oltre alla sorella, uniche presenze dell'universo di Alcina – anch'esse da accudire quotidianamente – sono i cani che abitano il canile del villaggio, che le due hanno ereditato dal padre, sparito anch'egli, come il forestiero, anni prima. Non c'è altro nella sua vita, nella vita di questa “regina” che si cinge il capo di una grottesca corona realizzata con un metro a stecca [fig. 14] che rimarca l'angoscia di quel suo “regno” così misurabile, circoscrittibile, angusto da somigliare più a una prigioniera. Alcina non è composta d'altro che di questo e così tutto il suo mondo, quel mondo così soffocante dal

quale sembra impossibile fuggire e sfuggire e che, al contrario della testa della sorella, “divenuta acqua”, porterà la sua a infiammarsi del fuoco di un’ira dissoltrice come unica via di fuga praticabile.

Dicevamo, dunque, di come la voce di Alcina affiori, gradualmente e pacatamente, da quell’incipit di corno trasfigurato che ha posto le sue possibilità di esistere. E a dare un ordine iniziale a quell’affiorare sono i versi dall’*Orlando Furioso* di Ariosto ai quali la sua voce sembra aggrapparsi per nascere e che fanno da iniziale binario sul quale muovere i primi passi. Ma, al pari del precario ordine ben presto messo in crisi delle due note dell’incipit, anche l’armonia garantita dall’italiano cinquecentesco di Ariosto sarà dopo pochi secondi spezzata e lacerata dalla risata di Alcina stessa che, inquietante e luciferina, sembra farsi beffe di quell’equilibrio e del tono serafico e apollineo con il quale scandiva i versi dell’*Orlando Furioso*, annunciando piuttosto l’imminente e graduale disfacimento di entrambi e l’irrompere di quella voce che, governata dall’ira, condurrà il proprio concerto distruttivo.

Osservando la struttura di un simile concerto e i momenti che esso attraversa, appare in modo evidente il suo essere un’opera musicale governata e diretta dall’ira e la funzione che questo sentimento assume si chiarifica maggiormente: *Prologo in ottava / Sogno e invettiva contro la sorella / Lo straniero / Invettiva contro gli uomini / Invettiva contro i cani / L’amore di Alcina / Finale dell’istupidimento*. Una struttura che pare quasi un programma d’azione, la pianificazione di un’impresa, la progettazione d’un piano di battaglia. Obiettivo: quell’istupidimento finale, congedo tanto dell’opera quanto della dimensione individuale, umana e finita di Alcina stessa. Una missione da realizzare attraverso quelle tappe successive nelle quali l’ira si manifesta come potenza che attraversa tutta l’opera e come arma utilizzata da Alcina contro tutto ciò che compone il proprio mondo e la propria esistenza e quindi, in definitiva, contro se stessa. Battaglia pianificata contro tutto ciò che la circonda e che si snoda nei tre successivi momenti di invettiva, contrappuntati da brevi passaggi nei quali i sogni, i versi di Ariosto, i ricordi sembrano placare l’ira, per poi farla riesplodere ancora più impetuosa, come strettoie che potenziano la pressione del flusso piuttosto che spegnerla. Invettiva contro la sorella, contro gli uomini, contro i cani: esattamente, cioè, contro tutto ciò che riempie la realtà di Alcina, ossia l’accudimento della sorella, il prendersi cura dei cani e la fantasmatica presenza-assenza degli uomini, incarnati da quello straniero che ha dapprima dato l’illusione di spezzare la loro solitudine disperata, per poi peggiorarla radicalmente con la sua sparizione.

Una «“via crucis” attraverso una serie di stazioni» (Quadri 2000, p. 13) definirà appunto lo spettacolo Franco Quadri, sottolineando anch’egli, dunque, que-

sto graduale martirio di Alcina orchestrato per tappe, che è però, in questo caso, una *via crucis* autoinflitta, un vero e proprio automartirio verso la sparizione.

Una funzione dell'ira, questa, che viaggia insomma nella direzione opposta a quella verso cui essa si muove nella sua consueta accezione. Comunemente, l'ira viene considerata quale mezzo volto alla salvaguardia di sé: derivando dalla percezione di un torto subito, essa irromperebbe per vendicare l'oltraggio, rimediare all'ingiustizia e sanare la propria integrità, preservarla appunto. «Ira e desiderio di vendetta rappresentano balsami per un'identità lesa» (Bodei 2010, p.115), scrive a tal proposito Remo Bodei. Sulla scena de *L'isola di Alcina*, osserviamo come questo concerto d'ira per corno e voce romagnola vada nella direzione opposta: non verso la ricostituzione di un'integrità ma verso un'auspicata disintegrazione del proprio mondo ristretto e asfissiante e, di conseguenza, verso la disintegrazione di sé, di un io altrettanto asfissiante per Alcina – se ci rivolgiamo al solo ambito del contenuto – e per la scena, se estendiamo il discorso, com'è necessario, alla questione della rappresentazione e delle possibilità del fare teatrale.

È un'ira che, dunque, permette innanzitutto a Ermanna Montanari di potenziare notevolmente la propria ricerca sulla vocalità in scena come messa in discussione e in crisi del *logos*, del linguaggio, della comunicazione. *L'isola di Alcina*, d'altronde, grazie principalmente all'avvio della collaborazione con Luigi Ceccarelli, segna proprio la svolta cruciale nel percorso artistico del Teatro delle Albe e soprattutto di Ermanna Montanari e Marco Martinelli – regista e cofondatore della compagnia –, che da qui in poi dirigono la loro sperimentazione verso l'esplorazione delle possibilità fornite alla voce dalla sua ibridazione con gli strumenti di amplificazione e dal suo rapporto con la massa sonora stratificata e complessa della musica elettroacustica.

E in questo procedere incalzante dell'ira come arma distruttiva e autodistruttiva, che attraversa tutto *L'isola di Alcina*, è come se la coppia *io-logos* saltasse in aria, già a partire dal fatto che, come abbiamo visto, la voce di Montanari si genera poco a poco a partire dai suoni di corno rielaborati da Ceccarelli che, fin dall'incipit e per l'intera opera, non si fanno in nessun momento realmente musica di scena per come la si intende generalmente, quanto la manifestazione udibile della violenza più o meno latente che muove Alcina, il manifestarsi all'ascolto della sua ira prima che le parole la esprimano oppure tutto ciò che di essa le sue parole non riescono a contenere e che ha necessità di esplodere e manifestarsi in un suono altro.

E per l'intera opera sarà questa tessitura di suoni a muoversi in un percorso attraverso un salire e scendere dell'ira come forza disgregante, a partire dall'assolo iniziale come richiamo a riunirsi di tutte le forze e le potenze che dall'ira

possono irradiare e scatenarsi. Così – di volta in volta esplosione, sbuffo, geyser, inceppamento di macchinario o di congegno che sembra alludere all’incagliarsi della ragione – il suono di corno, grazie alle rielaborazioni di Ceccarelli, s’intraccia alla voce di Montanari, la provoca, la sostiene, la incita, ne combatte le esitazioni, ne asseconda gli eccessi, permettendole di condurre la propria guerra di dissipazione.

Così, ad esempio, subito dopo il prologo e durante il racconto del sogno della farfalla e del ragno, è lo scoppio sonoro del corno a spezzare l’atmosfera sospesa di quella narrazione e riportare Alcina alla propria brutale invettiva contro la sorella. Così come per due volte interrompe i versi di Ariosto che aprono il quadro denominato *Lo straniero*, per far sterzare la voce di Alcina verso una violenta reazione e obiezione a essi. Di quadro in quadro, di invettiva in invettiva, l’arma dell’ira scagliata contro il circostante e contro se stessa governa, come un direttore d’orchestra, i suoni di corno e la voce umana, pervertendo gli uni e l’altra: dirigendo i primi a farsi terreno sempre più fertile e favorevole per le deviazioni dell’altra fuori dal linguaggio, di là dalle parole, nell’esplorazione sempre più radicale delle proprie possibilità di sfuggire alla ragione, alla coscienza, al referente di ogni possibile comunicazione e dunque, infine, a se stessa come soggetto della comunicazione.

Come nella perfetta formula pronunciata da Desdemona nell’*Otello* di Shakespeare: *I understand a fury in your words / but not the words* (*Othello*, IV 2), “Percepisco un’ira, una furia nelle vostre parole / ma non comprendo le parole”⁵. Appunto l’ira come ciò che travolge le parole pronunciate dalla voce, trascinandole altrove, al di là del significato, al di là dell’umano stesso. Pensiamo anche a un testo del 1641 di Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, nel quale si legge come «il maggior naufragio della dissimulazione è nell’ira, che [...] fa precipitare le parole quasi con aborto de’ concetti che, di forma non intieri e di materia troppo grossa, manifestano quanto è nell’animo» (Accetto 1984, p. 67). Riferimento, questo alla rottura della dissimulazione provocata dall’ira, che sembra fare il paio con la messa in crisi, per suo intervento, della rappresentazione teatrale, messa in crisi perseguita da Montanari con sempre maggiore radicalità. Essa non lascerebbe scampo, dunque, ad alcuna possibilità di delineazione di qualsivoglia personaggio, simulazione di un’individualità, ricostruzione di un’io fittizio, imponendo costantemente una fuga di là dall’umano e dai suoi confini.

E a questo deragliare della voce fuori dal discorso, dal linguaggio e dall’umano, si presta alla perfezione la lingua in cui sono scritti i versi di Spadoni de *L’isola di Alcina*. Quella di Alcina è voce in lingua o dialetto romagnolo. Anzi, “voce romagnola”, come sancisce impeccabilmente il sottotitolo cui abbiamo

⁵ Traduzione mia.

fatto riferimento più su: ossia un'entità che non tanto attua una scelta espressiva e si serve della lingua o del dialetto romagnolo come di uno strumento, di un mezzo per metterla in atto, ma che piuttosto sorge già come "romagnola", come manifestazione in voce del romagnolo e delle sue funzioni e possibilità, al di là del razionale e consapevole intervento umano. E, come scrive Pitozzi, il dialetto romagnolo – nello specifico quello delle Ville Unite – non è, sulla scena delle Albe, «rivendicazione-riappropriazione di radici culturali o etniche, ma [...] un acceleratore di potenzialità sonore» in cui «la parola si fa sconosciuta (dunque obliqua, straniera), alla stregua di un enigma» (Pitozzi 2017, pp. 72-73).

Definizione che Montanari integra affermando che per lei il dialetto, in particolare il romagnolo, da un lato è «espressione massima della *phoné* in quanto *lingua affettiva*», maggiormente capace allora di veicolare in suono percepibile un affetto violento e totalizzante come l'ira, e dall'altro – in apparente contraddizione ma in realtà come due aspetti della complessità che lo caratterizza – esso «non sembra essere fatto di parole, bensì di cose» (Montanari in Pitozzi 2017, p. 196). È proprio questa specifica qualità sarà quella che, nella sua fusione con l'irrompere dell'ira, renderà il dialetto ancora più capace di riversarsi sulle cose reali contro cui quell'ira si rivolge, di farle saltare, punirle, disintegrarle, mutando così l'esistente che l'ha causata e provocata. A maggior ragione se questa diade distruttiva dialetto-ira si propaga attraverso la voce di scena di Ermanna Montanari che lei stessa descrive come "armata"⁶ grazie all'intervento dell'amplificazione.

È ancora una volta l'intervento rabbioso e dispotico dei suoni di Ceccarelli a sottolineare questa necessità del dialetto come lingua di deformazione al di là del senso e del significato razionale: nel corso dell'invettiva contro la sorella, infatti, dopo aver ripetuto per due volte *i t'avéva d'anghê da znina*, Alcina lo ribadisce una terza volta ma passando dall'oscuro suono caotico del romagnolo alla comprensibilità e all'ordine dell'italiano: "ti dovevano annegare da piccola" (Spadoni 2019, p. 92). Il corno sembra non perdonarglielo e, con uno scoppio fragoroso, la riconduce al dialetto e alla sua funzione di dissolvimento del *logos* nelle infinite possibilità del suono di là dal soggetto umano che lo genera e alla sua individualità, nella pluralità irriducibile che solo il dialetto pare garantire, come evidenzia anche Gianni Celati: «Ci sono cose che con l'italiano scritto non è più possibile fare. Una di queste è la ricerca d'una lingua plurale, abitata non da una sola voce [...], ma da tante voci sparse come echi del mondo» (Celati 2003, p. 9).

⁶ «L'amplificazione non sarebbe servita a far sentire la mia voce, ma piuttosto sarebbe stato uno strumento adeguato ad essa: non l'avrebbe storpiata, bensì armata» (Montanari in Mariani, Montanari 2010, p. 169).

Funzione che porta gradualmente la voce di Montanari al tanto agognato spossessamento, fino alla domanda lacerante con cui si chiuderà l'opera: *Cun cvela vòs / Cun cvela vòs / a zigaròia che mel*, "Con quale voce / con quale voce / urlerò quel male" (Spadoni 2019, pp. 106-107), come se la voce per incarnare uno smembramento così estremo sia da cercare finalmente al di là della propria, al di là dell'umano.

È ancora una volta Seneca a indicarci questa fenditura oltre l'umano che l'ira spalancherebbe in chi ne è preda, laddove ne descrive minuziosamente le conseguenze vocali e sonore (Sen. *Ira* 3.4.2):

dentium inter se arietatorum ut aliquem esse cupientium non alium sonum quam est apris tela sua adritu acuentibus; adice [...] anhelitus crebros tractosque altius gemitus, [...] incerta uerba subitis exclamationibus, tremantia labra interdumque compressa et dirum quiddam exsibilantia.

i denti che si urtano a produrre un suono simile a quello dei cinghiali che affilano con lo strofinio le loro armi; in più [...] il respiro affannoso e i gemiti tratti dal profondo, [...] le parole incerte per urli improvvisi, le labbra tremanti e talora sigillate, che emettono sibili sinistri.

Ed è ancora Seneca a scrivere che l'ira rende come bestie, ponendo, tra le altre cose, anche il noto esempio di Caligola, belva assetata di sangue per antonomasia.

Nel caso de *L'isola di Alcina*, questa esondazione dell'umano nella terio-sfera, nella fusione con il mondo animale, concerne naturalmente il rimando alla dimensione canina. I cani, gli animali che riempiono della loro presenza costante l'intero universo delle due sorelle [fig. 15], si fanno dunque incarnazione dell'ira di Alcina nel suo erompere oltre l'umano, così come Virgilio tra gli iracondi, nella *Commedia dantesca*, apostrofa Filippo Argenti con la frase: «Via costà con li altri cani!» (*Inf.* VIII, 42).

Così, di momento in momento, i cani rappresentano l'ira messa in voce al di là della parola, nel loro guaire tutto il giorno⁷; il concretizzarsi dell'odio e del risentimento di Alcina verso la sorella, da accudire esattamente come i cani del canile⁸; il materializzarsi della vendetta contro la suora che vessava Alcina, nei ricordi della sua infanzia⁹; l'equivalente rabbioso per descrivere, denigrandolo,

⁷ *E nó / a sen armasti a cvè / a fè e' su lavór / a badè sti cagnèz / ch'i şgagnòla / ch'i şgagnòla tot e' dè*, "E noi / siamo rimaste qui / a svolgere il suo lavoro / ad accudire questi cagnacci / che guaiscono / guaiscono tutto il giorno" (Spadoni 2019, pp. 84-85).

⁸ *Me, i chen, a n'i pos avdé. / A n't pos avdé gnànca te*, "I cani, io non li posso vedere. / Non posso vedere neanche te" (Spadoni 2019, pp. 100-101).

⁹ *Mo cla vòlta / che int e' sagrè dla cîşa / un cagnaz rabi l'avéva incantunê / Sôr'Andreina / sé, a un mur u l'avéva incantunêda / la sôra stila / e li, li / con le braccia alzate / la zighéva / liberatemi da questo cane, / liberatemi da questo demonio, / cla vòlta che cagnaz u m'è piaşù*, "Ma quella volta / che

l'unico uomo che ha attraversato la loro casa, il forestiero che ha reso demente "la principessa"¹⁰.

Ma se, come abbiamo visto finora, l'ira agisce in modo decisivo sull'aspetto udibile, sonoro de *L'isola di Alcina*, non meno rilevanti sono le conseguenze delle sue incursioni su quello visibile, corporeo dell'opera, tanto sul corpo dell'attrice, dunque, quanto sull'intera scena come corpo.

Scorrendo lungo i versi della traduzione italiana dell'opera di Spadoni, è interessante notare come la parola "ira" sia presente in realtà solo una volta – nella *Invettiva contro gli uomini* – e come corrispettivo del termine romagnolo *biglia*¹¹, ossia, letteralmente, "bile". Dunque, a conferma di quanto Montanari stessa affermava sul regime linguistico concreto e materico che apparterebbe al dialetto, l'unica volta che viene nominata, l'ira è già corpo, si presenta già attraverso il correlativo più concreto e corporeo che l'astrazione di un simile sentimento può assumere. Elemento nominabile e tangibile allo stesso tempo.

Allo stesso modo e nella medesima *Invettiva*, il termine *gnari*¹², legato all'ira, appare in italiano come "rabbioso", dunque anche qui con un riferimento alla sfera incorporea dei sentimenti, che non può rendere la natura ancora una volta specificamente corporale dell'originale romagnolo, che riguarda inequivocabilmente la rabbia come malattia, come affezione fisica, riferita in particolare al mondo canino. Ancora, "si arrabbiano" rende in italiano *i scata*¹³, ossia "scattano", espressione che vede l'ira, la rabbia, rendersi già azione, moto del corpo e sua modificazione.

Così come l'ira si fa parola e le parole si fanno corpo, sono anche e soprattutto le membra di Alcina a subire gradualmente, lungo i sessanta minuti dell'opera, le modificazioni estreme che un simile sentimento impone loro. L'ira è, d'altronde, tra tutte le passioni, quella che investe il corpo nel modo più vio-

sul sagrato della chiesa / un cane rabbioso aveva rincantucciato / suor Andreina / sì, a un muro l'aveva rincantucciata / quella suora scarna / e lei, lei / con le braccia alzate / urlava / liberatemi da questo cane, / liberatemi da questo demonio, / quella volta il cagnaccio mi è piaciuto" (Spadoni 2019, pp. 102-103).

¹⁰ *L'è stê mei ch'u s'sia inviê che fuistir... / L'éra cativ, cativ... / U s'asarmiéva tot a un cân! / A un setter, / on d'chi chen da caza. / No? T'di d'no? / Me a t'degh sé. / Mo u n'éra un cân bon, no / l'éra un cân rabi / ad cvi ch'i n'mâgna da un pêz; / chj oc nigar j èra j oc de' gèval!*, "È stato meglio che se ne sia andato quello straniero... / Era cattivo, cattivo... / Assomigliava a un cane! / A un setter, / uno di quei cani da caccia. / No? Dici di no? / Io dico di sì. / Ma non era un cane buono, no / era un cane rabbioso / di quelli che non mangiano da parecchio; / quegli occhi neri erano gli occhi del diavolo!" (Spadoni 2019, pp. 104-105).

¹¹ *Pi d'biglia, / i scata cun un gnit / sti cavalir de' capar!*, "Pieni d'ira, / s'arrabbiano per un nonnulla / questi cavalieri del capper!" (Spadoni 2019, pp. 96-97).

¹² *Cun cal faz gnari / i cavel d'stopa / j oc murt / zigh, zop, arghiblè / mèt spaché!*, "Hanno facce rabbiose / capelli di stoppa, / occhi spenti, / ciechi, zoppi, incurvati / matti da legare!" (Spadoni 2019, pp. 98-99).

¹³ Vd. nota 11.

lento. Qui, tuttavia, essa non agisce come ci si aspetterebbe: la furia che infonde alla voce trova infatti il corpo in quella che potrebbe essere definita come una strana, tesissima staticità. Alcina – e con lei la sorella – resta per l'intera opera confinata in alto, sulla pedana che riempie la scena, seduta sul divanetto che è l'intero loro spazio isolato dal resto della realtà.

Mentre il crescendo irato invade e fa deflagrare la voce di Alcina e con essa il suo volto che, da garante dell'identità dell'io e del soggetto, è «trasformat[o] in mostruos[a] mascher[a] di carne» (Palazzi 2000), il modo in cui agisce sul suo corpo è nettamente differente. In una tensione sempre crescente, il corpo di Alcina perde poco a poco l'autocontrollo, il dominio su di sé, ma non nella furia di gesti e di spasmi che ci si potrebbe aspettare come manifestazione dell'ira, quanto in una sorta di graduale trasformazione in inquietante marionetta. È Marco Martinelli stesso, regista tanto de *L'isola di Alcina* quanto di *Luș*, a far notare¹⁴ come Alcina si muova pian piano come fosse una marionetta, come avesse le molle dentro, come se i suoi gesti non fossero più realmente i suoi, ma fossero eterodiretti. Un corpo che perde la propria espressività umana, che si smonta, si disaggrega. Che come una marionetta, appunto, non agisce ma pian piano è agita. Agita dall'ira. In quel graduale percorso di disumanizzazione fino alla propria dissoluzione.

E questa condizione dell'essere “agiti dall'ira”, che disinnesca l'azione volontaria e consapevole, sembra aver trovato addirittura una formalizzazione in ambito legislativo in un'epoca non così remota. Il cosiddetto Codice Zanardelli – il codice penale italiano in vigore tra il 1889 e il 1930 – prevedeva, infatti, come riporta Remo Bodei, che «ai delitti commessi per effetto dell'ira dovuta a provocazione» venisse concessa «la riduzione da un terzo a metà della pena» (Bodei 2010, p. 10). Come se l'individuo, sotto l'impulso dell'ira, svanisse, si dileguasse, si sottraesse a se stesso e dunque non fosse punibile, o comunque lo fosse in grado molto minore. Come se fosse stata l'ira ad agire per lui, in sua assenza.

Due marionette in cima al loro assurdo teatrino, Alcina e la sorella, due «grottesche, patetiche bamboline» (Poli 2000) imprigionate nella loro casa di bambola [fig. 16], mentre, ai loro piedi, come fosse il sottopalco di quel teatrino o i sotterranei di quella casa, si agita per l'intera durata dell'opera un branco di uomini-cane [fig. 17] che latrano, smaniano, si muovono avanti e indietro come in gabbia. Un ribollire insieme umano e animale che, lì nascosto ma presenza costante e ingombrante, sembra l'immagine stessa delle viscere di Alcina, del loro contorcersi, del loro infuriare sotto l'effetto della rabbia e dell'ira.

Così come il suono di corno è, dicevamo, la forma udibile dell'ira di Alci-

¹⁴ Vd. il video *L'isola di Alcina. Concerto per corno e voce romagnola* di Nico Garrone. Montaggio: Alessandro Ramadori. Post-produzione: VIDEOTRE S.N.C. – Roma, 2000.

na, la sua manifestazione all'ascolto, la presenza irrequieta e frenetica di quegli uomini-cane è la sua forma visibile, il suo rivelarsi allo sguardo. Un rivelarsi che appartiene a due direttrici temporali opposte ma fuse insieme in quelle mostruose, paradossali esistenze: da un lato un richiamo a un possibile, magico passato di cavalieri-forestieri mutati in forma canina da Alcina – rimando alla maga ariostesca e ai suoi incantesimi –, dall'altro l'anticipazione, la promessa, l'incarnazione della possibilità di uno straripamento di Alcina stessa fuori dalla sua finitezza e dalla limitatezza della sua forma umana. Più il suo corpo si abbandona alla perdita di sé, più si assoggetta alle forze che lo attraversano, alla graduale dissipazione cui mira, più il branco ibrido sotto i suoi piedi scalpita, si ravviva, acquisisce potenza e furore.

A potenziare la passività di questo corpo che sempre meno agisce e sempre più è agito, contribuiscono gli ulteriori aspetti visivi, strettamente interrelati, della scena de *L'isola di Alcina*: quello luminoso e quello cromatico. Come scrive Paolo Ruffini, quanto più Alcina resta «poco più che immobile», tanto più il suo corpo è «in preda ai cambi di luce del fondale stretto alle loro spalle, un pannello di colori che distorcono le fisionomie e tramuta [*sic*] i volti, una manifestazione dell'immagine che si identifica [...] nella radicale condivisione di un'esperienza estetica del corpo con le parti scenografiche» (Ruffini 2000, pp. 87-88). Ne è in preda, appunto: si assoggetta passivamente a essi, vi si abbandona e ne subisce l'effetto e l'azione trasformativa e deformante. Ogni volontà del proprio corpo individuato e governabile è delegata in misura sempre maggiore all'elemento inumano della scena, in una esponenziale «animazione del non vivente e [...] mortificazione dell'organico» (Ruffini 2000, p. 88). La marionetta-Alcina, grazie alla sua tanto agognata perdita di sé, è mossa, gestita, condotta e guidata da quell'ira che sembra aver disegnato le luci che la modificano e i colori della scena nella quale è immersa.

Rosso è il colore dell'abito che avvolge la sorella, per eccellenza colore tanto del sentimento d'amore quanto dell'ira, due impulsi che in Alcina appaiono quasi come facce differenti della stessa medaglia: la possibilità della fuga, della rottura della propria condizione immutabile, dell'evasione dalla propria gabbia angusta e invisibile. Sono le stesse parole di Alcina a farci scorgere una simile intercambiabilità: *l'è un'infezion, / 'na malatì ch'la brusa int al veñ. / I mi oc j è d'zèndra e d'fugh / un fès ad nirb l'è e' mi còrp*, “è un'infezione / una malattia che brucia nelle vene. / I miei occhi sono cenere e fuoco / un fascio di nervi è il mio corpo” (Spadoni 2019, pp. 106-107). Descrizione di uno stato di violenta passione amorosa ma che, senza mutare una virgola, sarebbe impeccabile anche come rappresentazione di uno stato d'ira furente. Se Tommaso D'Aquino distingue

tre tipi di ira¹⁵: della bocca, dell'azione e del cuore, potremmo dire che Alcina corre verso il suo finale di dissipazione attraversandole e affrontandole una per una: l'ira della bocca nel suo rapporto con la vocalità che abbiamo visto; quella dell'azione in questa modalità di messa in crisi del corpo e del gesto volontario e infine l'ira del cuore, in questa sua disperata furia che arriva a rendere equivalenti ira e amore.

E a quel rosso, a quel nucleo di furore che tenta e rischia di far crollare l'intera scena, quest'ultima sembra tentare una disperata opposizione per tramite di tutto quel verde che la compone negli altri suoi elementi [fig. 18]: dal divanetto-isola delle due sorelle all'abito di Alcina al drappeggio che si staglia alle loro spalle come fondale e come confine del loro universo. *Confusis oculis prosunt uirentia* (Sen. *Ira* 3.9.2), "Agli occhi offuscati giova il verde", scriveva ancora Seneca nel *De ira*, ponendolo come il colore capace per antonomasia di placare l'animo e contrastare proprio i moti d'ira e le passioni troppo violente che annebbiano la vista. Così, quel verde sulla scena di Alcina assume sempre una funzione occultante: il costume di Alcina si fa precario nascondimento di ciò che agita e corrompe il suo corpo, così come il sofà investito dalle luci verdi cela in un ordine apparente, quasi fosse una botola, il brulicare dei cani che sotto i loro piedi si agitano come in un vermiciaio frenetico e caotico, mentre il panneggio sullo sfondo vela alla vista il muro dorato che incornicia le due sorelle. Ma questa funzione contenitiva e oppositiva del verde sarà naturalmente destinata, invettiva dopo invettiva, al fallimento. Fallimento che si manifesterà con il sollevamento di quel panneggio alle spalle di Alcina e della "principessa" e al conseguente svelamento della parete d'oro che tentava di nascondere e arginare e che così si manifesterà in tutta la sua fatalità.

Ed è uno svelamento che ne rivela un altro, quello della passione, fino a quel momento nascosta, di Alcina per lo stesso forestiero che la sorella aveva amato e che l'aveva fatta impazzire con la sua sparizione. *E pu... E pu l'è 'vnù e' dè de' sturb*, "Poi, poi è venuto il giorno del dolore" (Spadoni 2019, pp. 104-105): si apre così la confessione di Alcina, con la rievocazione del "giorno del dolore" amoroso che si contrappone a un ideale, infinito *Dies irae*, "giorno dell'ira". Una confessione che svelerà anche quella identità, di cui dicevamo, tra amore e ira come tentativi di fuga da se stessi e dalla condanna della propria quotidianità. Con quest'ultimo racconto, Alcina denuncia il proprio tradimento nei confronti della sorella per essere andata con lo stesso uomo, somma un ulteriore, determinante tassello alla sofferenza che la schiaccia e, soprattutto, spiega in modo ancor più decisivo il suo ricorso all'ira come ultimo, disperato tentativo di sottrarsi alla propria isola. Quell'amore avrebbe potuto essere la porta da spalman-

¹⁵ Cf. Tommaso, *Summa theologica*, II^a, IIae, 158, 7.

care per abbandonare tutto e ricercare una vita differente, ma la sparizione del forestiero, che ha raddoppiato quella del padre, ha ribadito l'ineluttabilità della sua condizione.

L'apparizione, in questo quadro, del muro dorato dietro al pannello verde [fig. 19] che non riesce più a celarlo sancisce questa ineluttabilità, con la sua evidenza di parete senza alcuna finestra, porta, soglia, fenditura, senza alcuna possibilità di ulteriore illusione. Un'evidenza abbagliante, accecante, proprio come l'ira che offusca gli occhi e la vista. Alcina rimarrà al di qua del muro, non potrà abatterlo, oltrepassarlo, ma vi sfuggirà per altra via, grazie alla sua ira come ultima, disperata opportunità di autosottrazione.

E l'intreccio tra l'abitudine reiterata all'infinito e la perdita di sé, tra l'abitare e l'essere abitati, tra l'agire e l'essere agiti, che sfuma i confini tra l'uno e l'altro fenomeno e che compone l'essenza di Alcina nel suo divenire, è quello che fa da fulcro di una recente pubblicazione di Giorgio Agamben e a cui egli ricorre per perlustrare la vita di Hölderlin e la sua follia. "Vita abitante" la definisce Agamben, e a partire proprio dall'idea di "figura", dalla quale siamo partiti, che si sovrappone a quella di "individuo" (Agamben 2021, p. 9):

Il tenore di verità di un'esistenza, pur restando informulabile, si manifesta costituendo quell'esistenza come "figura", cioè come qualcosa che allude a un significato reale, ma celato. Solo nel punto in cui percepiamo in questo senso una vita come figura, tutti gli episodi in cui sembra consistere [...] depongono ogni pretesa di poter fornire un accesso alla verità di quella vita.

Ed è partendo da una chiave filologica che Agamben tenta di schiudere quest'enigmatica idea di una vita abitante, tanto affine a quella di Alcina e al suo modo di sfuggirvi tramite l'arma dell'ira. Nota Agamben (Agamben 2021, p. 203):

Il verbo tedesco *wohnen* deriva dalla radice [...] **ven*, che significa "amare, desiderare", ed è connessa tanto ai termini tedeschi *Wahn*, "speranza, illusione", e *Wonne*, "gioia", che al lat. *venus*. Ciò significa che nella lingua tedesca l'acquisizione di un'abitudine (*Gewohnheit*) o di un abito è associata al piacere e alla gioia – e, anche se i linguisti tendono a dividere i due termini, alla illusione (*Wahn*) e alla follia (*Wahnsinn*).

Dunque questa "vita abitante" fonde senza soluzione di continuità l'abitudine, condotta all'asfissia dell'immutabilità potenzialmente eterna, la speranza e l'illusione di una rottura e di una fuga da quell'abitudine che costituisce l'intera vita individuale, l'amore come tentativo di cesura di quella infinita linea retta e, infine, fallito quel tentativo, la follia come risorsa ultima per una perdita di sé e di tutto ciò che rende intollerabile quel "sé". È esattamente ciò che compone il nucleo dell'esistenza di Alcina: l'esistenza sempre identica a se stessa, in quella

casa-isola ad accudire in eterno i cani e la sorella, la speranza di sfuggirvi, l'illusione di farlo attraverso un amore ben presto dileguatosi e l'ira distruttiva e autodistruttiva, ancella della follia, come dispositivo della propria dissipazione.

Un disfacimento, una sparizione finale che giunge finalmente a liberare Alcina da se stessa e che, nelle sue parole, sembra speculare a quella del forestiero, il cui abbandono lei così descrive (Spadoni 2019, pp. 106-107):

*tci a cvè, tci a lè
un'òmbra, un respir
cvaicvèl ch'e' şmêşa
tci te, tci te,
tci int l'acva ch'la ciâma e' tu nom
tci tra al piöp ch' al bala int e' vent
a t'vegh, a t'vegh
tra dla nebia*

sei qui, sei lì
un'ombra, un respiro
qualcosa che smuove
sei tu, sei tu,
sei nell'acqua che dice il tuo nome
sei tra i pioppi che danzano nel vento
ti vedo, ti vedo
tra la nebbia

Il *Finale dell'istupidimento*, in un crescendo furente – una lotta lancinante tra i suoni generati da Ceccarelli che si fanno sempre più assordanti, le luci di Vincent Longuemare che assediano senza tregua la figura di Alcina, il corpo di Montanari che vibra e si tende come se stesse per deflagrare [fig. 20] e la sua voce che viene attraversata e posseduta da flussi sonori che la forzano al di là delle sue stesse possibilità – ci dice di un'equivalente sparizione come smembramento del soggetto-Alcina e sua definitiva fusione con ogni cosa che la circonda, con il non-umano che è intorno a lei, dalla nebbia, al vento, all'aria, agli echi delle voci (Spadoni 2019, pp. 108-111):

*A m'so inşmida
a m'so inşmida
int la voia
d'pêrdum tra dla nebia.
A m'so inşmida
a m'so inşmida
int e' respir lòngh de' vent
ch'e' şmêşa l'acva int e' su pas.
A m'so inşmida*

*a m' so inşmida
int l'êria
tra dal vós,
cal vós ch'a sintéva cantê
par tot e' borgh
sparguiènd in zir e' mat
cal sér che la busâna
la zughéva a inzighit d'afat.
A m' so inşmida
a m' so inşmida
cun lo, lo braghir
ch'u s'arbutéva ingiavli
so int al róvar strachi
cun di s-cent e di mog
da fê spavent.
A m' so inşmida
a m' so inşmida
gvardènd
cla lona in zil
malêda int e' su coc.*

Mi sono istupidita¹⁶
mi sono istupidita
nella voglia
di perdermi tra la nebbia.
Mi sono istupidita
mi sono istupidita
nel respiro lungo del vento
che smuove l'acqua nel suo passo.
Mi sono istupidita
mi sono istupidita
nell'aria
tra le voci,
quelle voci che udivo cantare
per tutto il borgo
spargendo in giro il matto
nelle sere che la burrasca
giocava ad accecarti del tutto.
Mi sono istupidita

¹⁶ La traduzione presente nel volume pubblicato nel 2019 da Spadoni, che raccoglie i suoi testi teatrali, ricorre al termine “inscemita” per tradurre il romagnolo *inşmida*. Si è preferito tuttavia mantenere qui il termine “istupidita”, solitamente utilizzato dal Teatro delle Albe per la traduzione di questo passaggio, per rispettare la concordanza con il titolo del quadro finale, ossia *Finale dell'istupidimento*.

mi sono istupidita
 con lui, lui superbo
 che si abbatteva furioso
 sulle querce stanche
 con schianti e muggiti
 da fare spavento.
 Mi sono istupidita
 mi sono istupidita
 nel guardare
 quella luna in cielo
 malata nel suo covo.

Istupidimento come sinonimo di congedo dalla ragione, dalla coscienza, dall'io e dalle sue rappresentazioni che davano forma alla dimensione individuale e umana. Un divenire-altro che la disperde e, finalmente, le concede quella fuga dal mondo che era tutto ciò cui la sua ira mirava. Fino a un frullo rapidissimo di note di corno, le ultime, che risucchiano nel silenzio definitivo questa mutazione, questa dissipazione di forze e di energie. Come scrive Andrew Culp in *Dark Deleuze*, «divenire [*becoming*] è in realtà un processo di de-divenire [*un-becoming*]. [...] disfare [*undoing*] come alternativa alla soggettività» (Culp 2020, p. 54).

3. Dal sé da dissolvere al mondo da oscurare: *Luş*.

Là dove termina *L'isola di Alcina* pare trovare il suo cominciamento *Luş* [fig. 21]. Dallo smembramento di Alcina, dalla sua dissipazione e dispersione negli enti del circostante, paiono scaturire lo smembramento, la dissipazione e la dispersione di *Bêlda*.

Le parole della prima, che chiudevano l'opera del 2000, sembrano quasi sovrappugnabili a quelle della seconda, che fanno da incipit allo spettacolo del 2015 (Spadoni 2019, pp. 12-13):

*Ch'a m'so ardota a crédar
 d'nö ěsi gnânca tota,
 ch'a m'so vesta piò d'na vòlta
 a cve e a lè int e' stes zir ad temp,
 una matèda a diri vuiétar*

Che mi sono ridotta a credere
 di non esserci neanche tutta,
 che mi sono vista
 qui e lì allo stesso tempo,
 una pazzia direte voi.

L'interezza, l'unità, la costituzione umana e individuale sembrano qui perduti fin dall'inizio. La figura pare dissezionata e in balia di una alterazione che già in apertura la disloca fuori da sé, in ciò che costituisce il mondo intorno a lei.

Risalendo alle parole che precedono quelle di apertura di *Luş*, ossia a quelle delle note introduttive di Ermanna Montanari, troviamo già una delineazione delle ragioni di questa condizione di Bêlda. Scrive innanzitutto Montanari che *Luş* è già dissipazione della forma umana e delle forme in generale, di là da ogni possibile comprensione ed esplicazione: «Non so come spiegarlo. Tracciare una forma sarebbe inconsolabile» (Montanari 2015, p. 6). Ancora, leggiamo di come Bêlda, oltre a sfuggire alle forme, a prescindere, sia, al pari di Alcina, agita e mossa, abbandonata e assoggettata al suono della sua stessa voce e di come, anche per questo motivo, il suo corpo sia già in qualche modo smembrato: «Bêlda [...] un'intoccabile mossa dalla sua voce. Che è il suo corpo. E anche il corpo di tutto quel popolo di malati che lei cura sbrindellando il suo. La sua forma è di rompere le forme: un frullo» (Montanari 2015, p. 6). Infine, Montanari pare chiarirci, appunto, le ragioni primarie di questo spariare le forme di Bêlda, di questo suo abbandono e disgregamento, definendola come «Smangiata dall'ira, violata, senza possibilità di perdono» (Montanari 2015, p. 6). E quel termine, "smangiata", rende perfettamente l'immagine di un disfacimento materiale, corporeo, più che di un allegorico rodersi dentro per l'ira o sentirsi divorata da essa. Un termine che chiama subito alla mente e alla vista un graduale corrodarsi, smagliarsi del corpo, dei suoi contorni, dei suoi margini, un progressivo venir logorato ed eroso per intervento di una forza fisica, reale, quale quella dell'ira, appunto.

Se la prima edizione dell'opera, quella del 1995, era immersa in un'atmosfera più sfumata, sospesa, quasi onirica, questa nuova versione, nata vent'anni dopo, assume i connotati – complice il consolidamento della ricerca di Martinelli, Montanari e Ceccarelli sulla vocalità e sulla sua relazione con l'amplificazione e la musica elettroacustica – di un vero e proprio dramma o, meglio, concerto nel segno dell'ira, così come era stato già nel 2000 *L'isola di Alcina*.

La figura di Bêlda è quella di una guaritrice che abita anch'essa nell'isolamento delle campagne intorno a Ravenna, ai margini della società. Condizione di radicale solitudine la sua, come quella di Alcina, alla quale si somma però l'infamia di trovarsi accusata dall'intera società di essere una strega da tenere a distanza, così come era stata costretta all'isolamento già sua madre Armida, ormai morta, che venne additata sia come strega che come puttana. E a rendere ancora più beffarda l'emarginazione di Bêlda è l'ipocrisia dei compaesani che, nessuno escluso, si presentano di nascosto alla sua porta, di notte, per chiederle di essere guariti da ogni tipo di male, da quelli fisici a quelli dell'anima. Un'ira, la sua, che moltiplica dunque, rispetto ad Alcina, le radici e le cause che la ali-

mentano, gli affluenti che ingrossano le acque di quel fiume tumultuoso che è la sua vita sulla scena, diventando in questo modo più complessa e stratificata e dunque, forse, più potente e distruttiva.

Sono diversi i punti di contatto tra le differenti ire delle due figure. A partire, appunto, dalla loro condizione di isolamento ed emarginazione che ne è la causa scatenante e al ricorso viscerale all'ira come via di fuga differente dalla consueta direttrice orizzontale che solitamente la caratterizza in quanto sentimento che inchioderebbe alla terra, all'umano, alle sue passioni. Al contrario, tanto l'ira di Alcina quanto quella di Bêlda si configurano come l'asse verticale sovrumana che si oppone alla loro condizione che le immobilizza in un eterno qui-e-ora, così come fa quel cavo del microfono intrecciato in modo sempre più fitto intorno al braccio di Bêlda [fig. 22], che la àncora alla propria esistenza, facendosi insieme immagine del mondo che *l'è tot un ingavâgn*, "è tutto un intrico" (Spadoni 2019, pp. 36-37) e della sua condanna a *dvanê tot al matas*, "dipanare tutte le matasse" (Spadoni 2019, pp. 22-23).

Allo stesso modo, tanto nelle parole di Alcina – come abbiamo visto – quanto in quelle di Bêlda, la sovrapposibilità tra la descrizione del sentimento d'amore e quella dell'impulso d'ira si condensano nella potentissima immagine – che ancora una volta rende fisico e tangibile ciò che di più metafisico e incorporeo si possa immaginare – dell'anima che sanguina: *l'ânma a sangunê, a sangunê / coma dla chêrna scurghêda*, "l'anima che sanguina, che sanguina / come carne scorticata" (Spadoni 2019, pp. 104-105), diceva Alcina, e Bêlda pare farle eco dicendo, con la stessa doppia ripetizione lamentosa, che *l'è coma scurghês int' l'ânma / ch'la sangona, la sangona*, "è come scorticarsi l'anima / che sanguina, che sanguina" (Spadoni 2019, pp. 30-31).

Entrambe, inoltre, sono figure legate a una dimensione magica, se pensiamo alla confessione di Alcina sul modo in cui era riuscita a legare a sé – seppur temporaneamente – il forestiero grazie a *un bivirag / d'érba sidrêla / ch'l' infughes e' sângrv*, "un intruglio / di erba magica / che accende il sangue" (Spadoni 2019, pp. 108-109) e alla magia bianca con la quale Bêlda guarisce chi le chiede soccorso. Un'unica volta la guaritrice di *Luş* ha disertato la sua magia bianca per ricorrere a quella nera, nello specifico al "maleficio dell'orma tagliata" con il quale ha vendicato la madre Armida, facendo morire il prete di Ravenna presso cui quest'ultima aveva lavorato come perpetua e che la aveva fatta disseppellire per poi tumularla in terra sconscrata, a causa delle dicerie sul suo conto. Dunque un incantesimo d'amore, quello di Alcina che segna lo snodo centrale de *L'isola di Alcina*, di contro all'incantesimo di morte di Bêlda che rappresenta l'equivalente punto nodale in *Luş*.

Dimensione, quella magica, che sembra accomunarle anche nel riferimento ai cani come corrispettivi animali della loro ira inumana, che pare quasi arrivare

a mutare loro stesse e gli altri in bestie: esattamente come faceva Alcina con gli uomini tutti, infatti, anche Bêlda ricorre all'accostamento dei propri compaesani a dei *chen rugnuş*, “cani rognosi” (Spadoni 2019, pp. 16-17). Quegli stessi compaesani ai quali Bêlda augura – ancora con quel dialetto che, come in Alcina, sembra farsi corpo o nascere già come innestato nel corpo – di *muri gnari*, “morire di rabbia” (Spadoni 2019, pp. 16-17), un'espressione che, come abbiamo visto, indica proprio la rabbia come malattia fisica, legata all'ambito canino. Allo stesso modo, Bêlda descrive se stessa dicendo di avere *du oc inspri ch'e' pè ch'j épa l'arabes adös*, “due occhi eccitati da sembrare rabbiosi” (Spadoni 2019, pp. 14-15), formula che in traduzione, ancora una volta, perde la dimensione pienamente fisica e corporea del proprio corrispettivo dialettale che letteralmente sarebbe, piuttosto, “sembrano avere la rabbia addosso”, con riferimento, ancora una volta, alla rabbia come morbo del corpo, sottolineato e rafforzato da quel *adös*, “addosso”, appunto.

E in quel *pê* – il parere, il sembrare – è racchiuso un nucleo centrale del dramma di Bêlda e delle cause della sua ira: l'abisso, lo iato incolmabile, tra ciò che è e ciò che sembra, tra quello che si sa di essere e il modo in cui si appare agli altri, la rappresentazione che gli altri hanno, il modo in cui credono di poterti descrivere. Bêlda è una guaritrice che mette in atto la propria magia per sanare i mali di chi cerca il suo aiuto, ma tutti la rappresentano come una strega da tenere a distanza e da evitare. In modo affine, sua madre, Armida, era stata la perpetua di un prete di Ravenna e, avendo dovuto prostituirsi per necessità, finì per essere considerata una puttana da disprezzare ed emarginare. Ed è proprio in riferimento alla propria madre – la cui assenza si somma come ulteriore causa di rabbia e ira, altro punto di contatto con Alcina e la figura del padre che, sparando, la aveva ingabbiata nella sua tanto detestata esistenza – che Bêlda esplicita quella discrepanza tra ciò che si è e il modo in cui si viene rappresentati, in relazione a un elemento centrale nella sua esistenza: la nominazione. Bêlda, che è stata cresciuta dall'età di tre anni da una zia dalla quale ha *imparê / piân piân za da burdleta / tot cvènt i nom dagli érb e i su amur*, “imparato / pian piano già da bambina / tutti i nomi delle erbe e le loro virtù”, grazie ai quali può affermare *e adës a so la Bêlda*, “e ora sono l'Ubalda” (Spadoni 2019, pp. 22-23) e che lungo tutta l'opera non fa che elencare, nominare e ripetere in liste infinite le categorie di clienti che riceve nottetempo, i mali che li affliggono e le formule per guarirli, come per appropriarsene, stringerli a sé e non lasciarseli sfuggire, scatena fin dall'inizio del dramma-concerto la propria ira per il trattamento subito da sua madre Armida, sottolineando che certo lei *la la j arà dèda sé / int un mument ad bşogn, / ciapa da la fâm*, “forse l'avrà anche data / in un momento di bisogno, / presa dalla fame” (Spadoni 2019, pp. 14-17), ma non era davvero una “puttana”, laddove invece, *cvânti putân a j èl a e' mònd / senza ciamês putân!*, “quante ce ne

sono nel mondo / che non sono chiamate puttane!” (Spadoni 2019, pp. 14-15). Dunque il potere della nominazione come ciò che è capace – specie nella concezione di un immaginario legato alla magia, come quello di Bêlda – di generare una rappresentazione ingannevole e subdola che cela, sottomette e riesce così a dominare la realtà in tutta la sua complessità e inaccessibilità.

Uno iato che incarna anche, e soprattutto, quello relativo alla rappresentazione teatrale cui abbiamo fatto riferimento più su, all'impossibilità della sussistenza di un personaggio, con la sua dotazione di psicologia, carattere, interiorità: quella fuga di là dai confini di ogni possibile delineazione in tal senso, agevolata e sollecitata dall'intervento delle potenze e delle possibilità scaturite dall'ira, che aspirano all'avvento della figura come ciò che permette «di liberare le presenze che stanno sotto la rappresentazione, di là dalla rappresentazione» (Deleuze 2004, pp. 111-112). Se in «arte [...] non si tratta di riprodurre o di inventare delle forme, bensì di captare delle forze» (Deleuze 2004, p. 117) – e abbiamo letto di come Montanari stessa parli di Bêlda proprio come di qualcosa che rompe le forme, piuttosto che assumerne una – la guaritrice fa, paradossalmente, della sua devozione allo strumento della nominazione una crepa per far saltare il logocentrismo e la sua facoltà rappresentazionale: di elenco in elenco, di cantilena in cantilena, di catalogazione in catalogazione, i nomi dei mali e le formule capaci di debellarli sembrano perdere gradualmente la loro conformazione linguistica e divenire mere potenze sonore capaci di infettare il suo corpo, di consumarlo, scuoterlo, farlo tremare come in preda alle convulsioni e abbatterlo poco a poco. Potenze, queste, che si alleano a quelle forze distruttive dell'ira da lei captate e incarnate, che sono proprio il grido di incompatibilità e avversione nei confronti di ogni possibile sembrare, apparire, di qualsivoglia rappresentazione che fissi, congeli e presenti un'unica forma apparente come fosse reale.

E questa facoltà di “captare delle forze”, quasi come un radar che scandagli e individui le variazioni di forze e intensità capaci di modificare e alterare la figura, riporta alla mente le parole della stessa Montanari che, proprio riguardo a *Luş*, afferma: «è come venire attraversati dalle turbolenze che colpiscono la protagonista» (Montanari in Savini 2014, p. 22), espressione riferita al modo in cui, in quest'opera, le forze e le intensità della musica dal vivo impattano violentemente contro il suo corpo sulla scena. Impatto, questo, condiviso in modo pressoché identico dallo spettatore che, grazie a un'amplificazione distribuita su 5+1 canali, ha la percezione «di sentirsi dentro al suono» (Ceccarelli in Pitozzi 2017, p. 192), ritrovandosi, insomma, immerso dentro la sensazione stessa, sprofondato dentro l'emozione e nell'occhio del ciclone dell'ira che attraversa e stravolge la figura di Bêlda.

E questo ci introduce, dopo aver perlustrato i punti di contatto e affinità tra Alcina e Bêlda e tra le rispettive ire, a quello che invece differenzia le due figure e le due opere. A partire, appunto, dalla configurazione e dall'utilizzo dei suoni e della musica tra *L'isola di Alcina* e *Luş*. Se nell'opera del 2000 a dominare sono i suoni di corno di Fait, qui protagonista della dimensione musicale è il contrabbasso di Daniele Roccatò, che assume su di sé la medesima funzione: chiamare a raccolta e sollecitare le forze dell'ira della figura protagonista e al contempo renderle udibili e presenti sulla scena di là dal linguaggio e dalle parole umane, facendosi anzi terreno fertile perché queste ultime possano sorgere e manifestarsi. E mentre in *L'isola di Alcina* tanto le note dello strumento quanto l'intervento di rielaborazione su di essi di Luigi Ceccarelli erano fissati in registrazione una volta per tutte, qui il contrabbasso lo ritroviamo in scena, dal vivo, così come *live* ed estemporanea è l'azione di Ceccarelli sui suoni da esso generati. Un atto più immediato, capace, pur seguendo i binari di una struttura prestabilita, di assecondare i deragliamenti e gli itinerari inattesi presentati dal caso e dal caos, di inseguire le modificazioni dettate dalla differenza nella ripetizione e di raggiungere, attraverso esse e in costante interazione con la voce di Montanari, mete imprevedute che la registrazione unica utilizzata ne *L'isola di Alcina* non avrebbe concesso.

Una presenza che permette, di performance in performance, di replica in replica, una gamma di possibili variazioni infinitamente più ampia e generante rispetto alla struttura già preconstituita de *L'isola di Alcina*, la quale, tuttavia, cercava già una fuga dalla propria rigidità tramite il fatto che almeno «il controllo, la riverberazione, la relazione tra voce e suono, la distribuzione di quest'ultimo nello spazio [...] avveniva in tempo reale» (Ceccarelli in Pitozzi 2017, p. 179). Montanari, Roccatò e Ceccarelli sono, dunque, tre performer autonomi ma, al contempo, interdipendenti, inscindibilmente interrelati, al pari delle pedane sulle quali si trovano rispettivamente collocati sulla scena [fig. 23]: tre isole, tre luoghi separati e reciprocamente irraggiungibili, ma allo stesso tempo immersi in un unico spazio nel quale i suoni si trovano a reagire, a connettersi e a sollecitarsi a vicenda senza sosta.

E in questo doppio elemento dell'interazione dal vivo e dell'isolamento dei tre performer, risiede un'ulteriore dissomiglianza tra Bêlda e Alcina: quella relativa alla specifica natura della loro condizione di emarginazione e isolamento e, conseguentemente, dell'ira che ne scaturisce come varco per sottrarsi a essa. Il dramma di Alcina si dipana interamente in relazione alla sua pedana-isola, che si fa unica possibile superficie di contatto con ogni altro essere che abita la scena e il suo ristretto mondo di relazioni: la sorella, i cani, il cavaliere-forestiero che appare a un dato momento quasi come uno spettro delle sue memorie e dei

suoi rimorsi, tutti si trovano al di sopra – o al di sotto – di essa. L'incolmabile separazione dal resto del mondo – sua e della sua isola – viene intanto rimarcata da quell'impossibile e paradossale rapportarsi del qui-e-ora della sua voce dal vivo con il materiale sonoro di Fait e Ceccarelli, confinati nella radicale distanza della loro assenza già compiuta e registrata. Bêlda, al contrario, si vede separata in modo definitivo dagli altri performer che occupano la scena di *Luş*, come a incarnare e a rendere visibile e manifesta la sua estromissione impostale dalla società, mentre l'elemento musicale e sonoro pare farsi emblema speculare delle sue uniche interazioni con essa, ossia quelle destinate alla guarigione dei malati che la cercano nottetempo. Mentre, ferma sulla sua pedana al centro della scena, Bêlda conduce la propria guerra contro il mondo, Luigi Ceccarelli agisce sui suoni appena generati dal contrabbasso di Roccato in maniera affine a quanto fa Bêlda sui corpi piagati e afflitti dai morbi più disparati. In realtà, potremmo dire che i due interventi sono uguali e inversi: entrambi sono al totale servizio dell'altro, entrambi ricorrono alle proprie tecniche acquisite e assimilate per assumere l'altro su di sé, come unica possibilità di creazione, tuttavia laddove Bêlda guarisce il corpo – e lo spirito –, Ceccarelli ferisce le note e il materiale sonoro, laddove la prima allevia e placa, il secondo accresce e aggrava, laddove l'una sottrae e risolve l'altro somma e rende complesso. Come se quella di Ceccarelli fosse la reazione uguale e contraria all'azione di Bêlda e si facesse manifestazione sonora di tutto il dolore – fisico e non – che la sua figura accumula su di sé, sul proprio corpo, causa ulteriore della sua ira, della sua furia distruttiva e autodisgregante.

Ed è la struttura stessa dell'opera¹⁷ a presentare una differenza rilevante rispetto a quella de *L'isola di Alcina*. Avevamo mostrato come il percorso dell'opera del 2000 fosse quella via di automartirio verso l'istupidimento finale, attraverso tre differenti invettive che la sostenevano e potenziavano. La struttura di *Luş* presenta, invece, un'unica sezione denominata propriamente *Invettiva*, che irrompe a pochi minuti dall'inizio, dopo l'incipit e una breve sezione di autopresentazione. Se le invettive di Alcina erano, rispettivamente, contro la sorella, contro gli uomini e contro i cani, quella di Bêlda, segnalata senza ulteriore specifica, si presenta quale annuncio dell'intera opera come invettiva, di un'ira ancora più totale e universale, che non si concentra su specifici elementi e in determinati momenti, ma investe tutto il reale senza distinzioni e attraversa lo spettacolo nella sua interezza.

D'altronde, le stesse ire di Alcina e di Bêlda presentano due nature in qualche modo differenti, a ben guardare. Quella di Alcina era, potremmo dire, più individuale, più "intima", "privata": suo bersaglio era la dimensione circoscritta

¹⁷ *Invettiva / Storia di Bêlda / Cantilena / Maleficio / L'amore / Litanie dei mali / Luce.*

della propria vita, con tutto il suo corredo di limiti invalicabili, insostenibili quotidianità, infinite reiterazioni. Alcina arrivava al proprio istupidimento, alla propria dissipazione, nutrendo la propria ira degli elementi che componevano il piccolo puzzle della propria esistenza misera e infelice. L'ira di Bêlda assume invece una dimensione più "sociale": partendo da una condizione già frammentata, disarticolata, la guaritrice rincara la propria brutale dose d'ira dirigendola verso l'intero *status quo* della società cui appartiene o, meglio, dalla quale è tagliata fuori. Alcina affilava le proprie armi contro gli uomini (genere che comprende tanto il padre quanto il forestiero e le rispettive, affini sparizioni), i cani, la sorella, ossia ciò cui attribuisce le cause della propria condizione. Bêlda rinviene quelle cause nell'intera società che la circonda, nella sua struttura, e negli individui che la compongono, con il loro egoismo, falso moralismo, la loro ipocrisia e doppiezza.

È quella che Martinelli e Montanari chiamano altrove «nausea per il mondo», definendola come «sentimento furente, che chiede giustizia contro [la] polis-mondo» (Martinelli-Montanari 2001, p. 16). Furente, dunque colmo d'ira, appunto: un impulso che mira ad abbattersi e a riversarsi contro l'esistente tutto, l'ordine sociale e la sua organizzazione, attraverso una macchina da guerra generata per distruggerlo almeno in se stessi, riuscendo dunque attraverso di essa a sottrarsi, a venir meno, a farlo sparire. Come scrive ancora Culp, in modo affine, «il nostro senso che il mondo sia intollerabile è ciò che ci costringe a costruire il nostro meccanismo d'assedio barbaro» (Culp 2020, p. 85). Precisando, però, altrove la natura di questo meccanismo d'assedio, che del barbarico ha, al pari di Bêlda, il «rifiuto di essere educati al linguaggio della *polis*» e la «selvaggia rozzezza che eccede i confini dell'appropriatezza» (Culp 2020, p. 77). Dunque, «una macchina da guerra come una relazione con il di fuori» (Culp 2020, p. 80), laddove il "di fuori" equivarrebbe alla «disintegrazione del soggetto mentre evapora in un campo di forze dove non sopravvivono né persone né identità» (Culp 2020, p. 54), per cui «coloro che imparano a odiare il mondo devono mandare in cortocircuito il "qui e ora" per recitare differentemente la scena. Mentre sono ancora al mondo, essi vi voltano le spalle» (Culp 2020, p. 51).

A marcare una differente connotazione delle rispettive ire sono anche i differenti "scettri" che le due donne tengono tra le mani: a sostituire il metro a stecca di Alcina, che si faceva finestra dalla quale osservare il mondo, corona della propria emblematica situazione, ma sempre segno di quella sua esistenza misurabile nelle limitate tacche di pochi centimetri, troviamo invece, nel pugno di Bêlda, un pennato [fig. 24], che incarna insieme il passato della vendetta consumata ai danni del prete di Ravenna che ne aveva oltraggiato la madre e il presente/futuro della sua guerra contro tutti gli altri componenti della sua

comunità d'appartenenza e, con loro, della società tutta. Il segno, il *memento* del proprio soccombere de *L'isola di Alcina* diviene in *Lus* e nella sua ira moltiplicata e potenziata la traccia e l'annuncio di una battaglia di rivalsa.

E se ire differenti caratterizzano le due figure, due primarie, differenti correnti sembrano contraddistinguere in verità quella di Bêlda. Da un lato un'ira "concreta", direzionata, specificamente orientata, ossia quella per il trattamento riservato dalla società ad Armida, sua madre, ira che ha in qualche modo trovato uno sbocco, una via per essere placata e arginata, nell'incantesimo con il quale ha fatto morire quel parroco ravennate nella cui morte è come se avesse racchiuso quella dell'intera comunità colpevole di averla tanto ingiuriata. Dall'altro, l'ira che invece Bêlda costantemente alimenta, venendo da essa alimentata, ossia quella impetuosa, violenta e sempre crescente verso la propria condizione e coloro che ne sono i reali fautori. Ira questa – a differenza della precedente – in piena vita e dunque da poter assecondare e cavalcare fino in fondo, fino a quell'autodissipazione che rappresenta la rivolta definitiva verso lo *status quo* e la sua realtà ineludibile. «Nel loro processo di emancipazione», scrive Bodei proprio in riferimento al rapporto tra ira femminile e rottura di quello *status quo* della società, «le donne sembrano, per molti versi, aver sperimentato un percorso [...] che le ha condotte dalla repressione al riconoscimento della legittimità della loro ira» (Bodei 2010, p. 80). Un conflitto, questo tra volontà di affermazione della propria ira e repressione di essa da parte del mondo che la circonda, che pare essere al centro di quella condizione tanto sofferta dalla figura di Bêlda: è, infatti, proprio la sua vendetta come rivendicazione del diritto alla propria ira ad aver acuito la sua situazione di reietta e di rifiutata.

Ed è in un simile affastellarsi di ire differenti, di flussi di energia che placano e insieme stravolgono Bêlda, di mali di ogni tipo che ne corrodono gradualmente il corpo, che va forse ricercato il motivo di quell'incipit che abbiamo avuto modo di leggere più su, che pareva prendere le mosse dal medesimo smembramento che aveva concluso *L'isola di Alcina*. Un corpo già dissezionato che lancia, per l'intera durata di *Lus*, il proprio urlo di dolore e di rabbia. E se in Bêlda l'intersezione tra corpo e voce risiede proprio nell'urlo – che nasce dallo squartamento e insieme corre verso esso –, nei suoi compaesani, negli individui che compongono il suo mondo, sta invece nel riso (Spadoni 2019, pp. 16-19):

E te, spuda pu tre vòlt par tëra
cvânt ch'a pas me a e' lom de' dè
 [...]
 o sinö ridim pu drì cvânt ch'a v'truvi
impët a e' cruşéri e a v'faşi grënd
dnenz a i s-cen ch'i pasa,
un azident ch'u v'spëca

[...]
ridi pu, ridim pu dri
[...]
ch'al so ch'a v'fagh pavura.
Ridi, e pu la séra
avnì da i pais absen.

E tu, sputa pure tre volte per terra
quando passo al lume del giorno
[...]
o ridete di me quando vi trovate
al crocevia e vi date delle arie
davanti agli uomini che passano,
un accidente che vi stronchi
[...]
ridete pure, ridetemi pure dietro
[...]
ché so di farvi paura.
Ridete, poi la sera
venite dai paesi vicini.

Così si rivolge Bêlda ai propri compaesani, con quella ripetizione di “ridete”, ossessiva quanto le risate di scherno e di presa di distanza che le vengono costantemente indirizzate. Risate insieme d'irrisione per la miserevole condizione di esclusione di lei e di gioia per la propria confortante condizione di privilegio. La gioia dell'ordine rigido, della gerarchizzazione immutabile, della struttura sociale inscalfibile e della fiducia nella sua intramontabilità. Una gioia e un riso contro i quali si scatenano, violentissimi e per l'intero spettacolo, l'odio e l'urlo di Bêlda, capaci di sbattere in faccia l'illusorietà di ogni speranza in tal senso, fino alle parole che, sul finale, avvertono: *e i rid, i rid, / mo cs'a ridiv, şgraziè, / a si tot di şgraziè, / şgraziè, u ngn' è piò scâmp pr inçion! / A si tot zigh coma dal pòngh! / Scapì, intânt ch'a si in temp*, “e ridono, ridono, / ma cosa ridete, disgraziati, / siete tutti disgraziati, / disgraziati, non c'è scampo più per nessuno! / Siete tutti ciechi come talpe! / Fuggite, finché siete in tempo” (Spadoni 2019, pp. 42-43).

Un urlo, quello dell'odio e dell'ira di Bêlda [fig. 25], che equivale a quello dipinto da Francis Bacon, nella descrizione che ne fa Deleuze (Deleuze 2004, p. 122):

Le forze che provocano il grido, che sconvolgono il corpo fino a giungere alla bocca come zona ripulita, non si confondono però in nessun caso con lo spettacolo visibile di fronte al quale si grida, e neppure con gli oggetti sensibili e determinabili la cui azione di volta in volta scompone e ricomponne il nostro dolore. Gridiamo esclusivamente perché siamo in preda a forze invisibili e

impercettibili che offuscano ogni spettacolo e travalicano persino il dolore e la sensazione. [...] il grido è come la cattura o la rivelazione di una forza invisibile.

Un urlo, cioè, che travalica la sua funzione specifica diretta a un oggetto contro cui abbattersi, a questo o quell'obiettivo, rappresentando piuttosto l'invasione di quelle forze dissipatrici, come abbiamo visto essere l'ira, che "offuscano ogni spettacolo e travalicano persino il dolore e la sensazione", appunto, ossia spezzano l'ordine della rappresentazione, la dissolvono, e con essa tanto il soggetto quanto il mondo che lo circonda. Un urlo che, in *Lus*, di momento in momento, deturpa la voce e la sua funzione comunicativa, si fa rantolo per metterla in crisi, ne demolisce il regime logocentrico, la spinge oltre se stessa e, soprattutto, oltre la sua dimensione umana. Esattamente come avveniva con quella di Alcina e nella medesima lingua: il romagnolo delle Ville Unite, con le potenzialità e le caratteristiche che abbiamo già sottolineato esplorando *L'isola di Alcina*.

Ma se Bêlda e Alcina si trovano accomunate nelle modalità in cui la loro voce si altera e modifica per intervento di un siffatto urlo d'ira, a differenziarle è il modo in cui il loro corpo ne subisce l'effetto. Sulla sua pedana, che assume gradualmente la funzione di una sorta di patibolo o altare sacrificale [fig. 26], Bêlda conduce il proprio automartirio, la propria immolazione tanto alla infinita rassegna di mali d'ogni genere che nel sanare gli altri assume su di sé e che ne fanno una figura quasi cristologica, quanto alle forze di reazione, alle potenze e alle onde d'urto dell'ira che la invadono e la disarticolano.

Alla passività quasi immobile di Alcina, abbandonata al proprio divenire una sorta di marionetta mossa dai fili dell'ira, Bêlda contrappone una passività convulsa, agitata, che ne violenta i gesti, le azioni, le membra [fig. 27]. Una spasmodica lotta tra il suo corpo, l'ira che la muove e tutto ciò contro cui questa s'abbatte, che ne deforma i movimenti, li rende febbrili e frenetici, furiosi al punto di far perdere alla figura ogni controllo su se stessa e di abatterla e disperderla definitivamente. Un corpo colto nella sua ebollizione che lo frantuma e lo eccede.

È in questo senso, allora, che possiamo leggere le parole con le quali Bêlda, già a inizio d'opera, lamentava: *e u m'è dgvent stret ste 'sti, / òs-cia, s'u m'è dgvent stret*, "e mi è divenuto stretto questo vestito, / accidenti, se mi è divenuto stretto" (Spadoni 2019, pp. 12-13). È come se quell'ebollizione di forze e di energie violente, nella quale troviamo già immerso il suo corpo dal primo istante, la sformassero, la rendessero anatomicamente incoerente, incongrua, sproporzionata. Come abbiamo visto, l'abito verde di Alcina, avvolgendone il corpo, tentava quasi di camuffarne e placarne l'ira, fallendo gradualmente in quella missione. L'abito di Bêlda, invece, è privato fin da subito da questa funzione illusoria:

nel suo essere forma dei confini del sé, della dimensione umana, è già troppo stretto, insufficiente appunto, incapace a contenere l'esorbitanza di un soggetto già disintegrato e che non sta più dentro quei confini. Privazione che appare evidente già nella differenza cromatica, che vede quell'abito – a differenza di quelli neri di Roccato e Ceccarelli che permettono loro di fondersi col buio in cui è immerso quasi tutto *Lus* – interamente bianco, così come la scena di *Lus* nella sua totalità.

È come se gli elementi visibili si fossero ritratti, fossero fuggiti dalla materialità degli abiti e delle scene, sia per permettere a questi di assoggettarsi in modo ancora più arreso all'azione della luce che crea e disfa quell'oscurità e quei colori immateriali che attraversano lo spazio [fig. 28] e sia per comprimersi e imprimersi nei soli due elementi – l'uno speculare all'altro – che contrastano tutto quel bianco asettico: le macchie di rosso scuro che imbrattano il lato sinistro del suo abito e le proiezioni su una ristretta porzione del fondale alle sue spalle, una sorta di finestra che permette di lanciare uno sguardo impossibile su ciò che sulla scena non si lascia vedere o percepire. Finestra nella quale, dunque, si susseguono apparizioni di macchie, volti, sezioni di corpi, forme indefinibili, che paiono cercare disperatamente di rendere visibile e percepibile tutto ciò che delle energie che percorrono *Lus* non viene imbrigliato nella voce, nel corpo, nel suono o nelle luci: dallo sgomento al dolore, da quel che si disperde del male dopo che esso è stato sanato a ciò che di esso si raccoglie per prepararsi a infettare il corpo di chi ha permesso che venisse estirpato. Visioni, concrezioni e allucinazioni disegnate dall'artista Margherita Manzelli, utilizzando il proprio stesso sangue, anche qui con la necessità di un'azione indissolubilmente legata al corpo e alla sua materialità.

Quel medesimo sangue che sempre Manzelli ha impresso sull'abito di Bêlda, con una larga coagulazione circolare in corrispondenza del suo cuore [fig. 29], per poi scendere lungo il fianco sinistro, in cerchi sempre più ristretti, come tracce, orme lasciate sulla seta bianca fino al bordo inferiore [fig. 30].

Macchia che sembra essere fuoriuscita direttamente dal cuore per un'ebollizione affine a quella con cui abbiamo descritto l'abbandono del corpo di Bêlda alle potenze dell'ira che lo investono. Quel ribollire del sangue intorno al cuore che per secoli – partendo da Aristotele e passando, tra gli altri, dallo stesso Seneca – si è ritenuto potesse essere l'alterazione fisiologica che causerebbe proprio l'insorgere del sentimento d'ira. Così come a ribollire è l'acqua dello Stige in cui sono immersi gli iracondi del quinto cerchio dell'*Inferno* dantesco: «sovr'una fonte che bolle e riversa» (*Inf.* VII, 101), dal momento «che sotto l'acqua ha gente che sospira, / e fanno pullular quest'acqua al summo» (*Inf.* VII, 118-119).

Così, seguendo il graduale abbandonarsi del corpo e della voce di Bêlda a quell'automartirio che ricorre all'ira come arma di decostruzione e derappresentazione, si giunge a una conclusione che ingloba e dà significato al titolo stesso dell'opera. Ai versi dell'istupidimento del finale de *L'isola di Alcina* si contrappongono quelli di Bêlda e della sua disperata richiesta di luce (Spadoni 2019, pp. 42-43):

*A si tot zigh coma dal pòngh!
 Scapì, intânt ch'a si in temp,
 curì a là int a lêrg, curì int al tēr,
 sfarghiv, sfarghiv j oc
 cun la gvaza dla matena
 sfarghiv, prema ch'a dgvintiva
 zigh d'afat!
 Signór, t'an s'vu piò?
 Apjé cla luş,
 la luş,
 a voi la luş
 Luuş...*

Siete tutti ciechi come talpe!
 Fuggite, finché siete in tempo,
 correte là nelle terre sterminate, correte,
 strofinatevi, strofinatevi gli occhi
 con la guazza del mattino
 strofinatevi, prima di diventare
 ciechi del tutto!
 Signore, non ci vuoi più?
 Accendete quella luce,
 la luce,
 voglio la luce...
 Lucee...

Un'invocazione che non equivale, come potrebbe apparire, al desiderio di ricostituire o raggiungere un'integrità del proprio corpo e del proprio soggetto sempre più smembrato, né di ricercare una condizione di vita "normale" e tranquilla dopo tanta emarginazione e tanto dolore. Integrità, normalità, tranquillità, sono piuttosto, in quei versi, appannaggio del buio, dell'oscurità abitata da tutti coloro che la circondano, da quei compaesani "ciechi come talpe", appunto, che rimarranno in quelle tenebre dalle quali invece lei sta cercando di sottrarsi grazie alla furia della sua ira. Pare, allora, essere questa definitiva dissipazione, la luce tanto angosciosamente invocata. Luce come accecamento che oscuri finalmente e definitivamente ogni cosa, permettendo a Bêlda di liberarsi così

dalla miseria della propria condizione e dalla finitudine del suo essere quell'Io, quel soggetto, quell'identità tanto detestata. Una salvezza data da una luce tanto abbagliante da non tratteggiare le forme ma da farle saltare, talmente accecante da non illuminare la ragione ma da abrogarla, così estrema da non perpetuare il mondo ma da sopprimerlo. «Finora ci sono stati solo coloro che hanno illuminato il mondo in vari modi;», scrive Culp quasi a chiosare l'invocazione e l'aspirazione di Bêlda, «ora il punto è oscurarlo» (Culp 2020, p. 43).

Bibliografia.

- Accetto 1984 = T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Genova 1984 [ed. orig. 1641].
- Agamben 2021 = G. Agamben, *La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante 1806-1843*, Torino 2021.
- Bodei 2010 = R. Bodei, *Ira. La passione furente*, Bologna 2010.
- Celati 2003 = G. Celati, "Nota", in N. Spadoni, *Teatro in dialetto romagnolo*, Ravenna 2003.
- Culp 2020 = A. Culp, *Dark Deleuze*, Milano, Udine 2020 [ed. orig. 2016].
- Deleuze 2004 = G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata 2004 [ed. orig. 1981].
- Mariani, Montanari 2010 = L. Mariani, E. Montanari, "Voci di carne", *Culture teatrali* 20, 2010, pp. 159-174.
- Mariani 2012 = L. Mariani, *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Corazzano (Pisa) 2012.
- Martinelli, Montanari 2014 = M. Martinelli, E. Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Corazzano (Pisa) 2014.
- Martinelli, Montanari 2001 = M. Martinelli, E. Montanari, *Nobalfabeto. 1992-2001 dieci anni di non-scuola*, Ravenna 2001.
- Montanari 2015 = E. Montanari, "Luş", in E. Montanari, L. Ceccarelli, D. Roccato, M. Manzelli, N. Spadoni, *Quaderno Luş*, Ravenna 2015.
- Palazzi 2000 = R. Palazzi, "Alcina, concerto per maga contadina", *il Sole 24 Ore*, 05/06/2000.
- Pitozzi 2017 = E. Pitozzi, *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Macerata 2017.
- Poli 2000 = M. Poli, "Magnetismo e bellezza di due grandi «sorelle»", *Corriere della Sera*, 16/10/2000.
- Quadri 2000 = F. Quadri, "Alcina pazza per amore", *la Repubblica*, 19/10/2000, p. 13.
- Ruffini 2001 = P. Ruffini, "Alcina e le Albe", *Lo Straniero* 13/14, inverno 2001, pp. 86-88.

Savini 2014 = F. Savini, “Il dialetto come lingua scenica”, *Setteserequi* 2, 16/1/2014, p. 22.

Sciotto 2019 = M. Sciotto, “Quanto studio per cessare di essere se stessi. Le tracce del postumano nel teatro di Ermanna Montanari”, *Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea* 10, 2019, pp. 89-113.

Spadoni 2019 = N. Spadoni, *Tutto il teatro*, Cesena 2019.

«Io sono Antigone e vaffanculo!» Ira, atti linguistici, criminalità parentale e aberrazioni politiche nel *Syrma Antigónes* di 'Motus'

Andrea Vecchia

Sapienza Università di Roma

ABSTRACT: *Case study* is the *Syrma Antigónes* dramaturgical project of the Motus theater company which rewrites the myth of Antigone with violent topicality. The deconstruction of the long literary and theatrical tradition linked to the tragic heroine takes place by contaminating the Sophocles text through the rewriting of the Living Theater's *Antigone*, the film *I cannibali* by Liliana Cavani. Exposed to the «ethical backlash of irreconcilable laws and desires» (S. Žižek), the Antigone that the Motus entrusts to the androgynous Silvia Calderoni is «a stranger in the landscapes of her own body» (D. Nicolò, E. Casagrande), furious emblem of the dissolution of kinship. The intervention, starting from the analysis of the spectacular text and in a critical comparison with the thought of Hegel, Butler and Lacan, outlines an Antigone as a figure of liminality, extraneous to the heterosexual paradigm placed at the foundation of the Sophocles character. An Antigone that imposes a transformation of the family model, fighting for the legal recognition of its emotional dimension, eager for different possibilities of coexistence.

1. Contro i regimi rappresentativi dominanti, mitici e teatrali.

Il *case study* che proponiamo riguarda il progetto drammaturgico *Syrma Antigónes* che *Motus*¹ realizza tra il 2008 e il 2010, nella forma di tre *contest*² (*Let the Sunshine In, Too late!, Iovadovia*) pensati come *ring* drammaturgici tra due attori: una serie di confronti coraggiosi, collisioni indomite e riappropriazioni interpretative³ dell'*Antigone* eschilea, mediate attraverso la dimensione autobiografica dei performer⁴ ma pure l'urgenza della storia presente e la sua iscrizione nell'inconscio politico. Non è un caso che l'uccisione per mano della polizia greca del giovane anarchico Alexis Grigoropoulos – nel quartiere ateniese di Exarchia, il 6 dicembre del 2008, mentre la compagnia prepara il primo *contest* – guidi emozionalmente l'intero percorso drammaturgico, che si conclude nel 2010 con *Alexis. Una tragedia greca*. La feroce destrutturazione della lunga tradizione letteraria e teatrale⁵ – legata all'eroina tragica – avviene incendiando il testo sofocleo attraverso costanti contaminazioni medialità⁶, spaziando tra

¹ Fondata a Rimini nel 1991 da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, la compagnia *Motus* ibrida da sempre il teatro nei differenti linguaggi della scena e dell'arte (spettacoli teatrali, performance, installazioni, videoteatro), assumendo una poetica che possa sondare le ferite della storia contemporanea. Frequentando autori quali Beckett, DeLillo, Cocteau, Genet, Pasolini, Fassbinder, Rilke *Motus* lavora da sempre sulla fragilità del concetto di confine, negando nette demarcazioni fisiche, politiche e culturali per tratteggiare nuove cartografie di senso. Per approfondimenti si rimanda al sito della compagnia: <https://www.motusonline.com/> (ultima consultazione 10 dicembre 2020).

² La modalità operativa del *contest*, già ampiamente esperita da *Motus* nei lavori precedenti, è mutuata direttamente dall'ambito dell'*hip pop* e ripropone il rapporto di sfida (regolato da limiti di tempo, battute, entrate ed uscite) che si instaura tra rapper e gruppo di spettatori che assiste alla performance. Vd. Acca, Guccini 2010, p. 181.

³ «Durante i *contest*, il lavoro faceva affiorare la creazione di testi, anche dialoghi, nati insieme agli attori. Io li ho semplicemente riscritti, rimontati, scelti, però sono dialoghi nati durante le prove grazie a delle improvvisazioni. Nel primo *contest* si lavorava sui fratelli, Antigone e Polinice, Eteocle e Polinice, Antigone e Ismene, però attorno a questo – direttamente dalla scena e dal rapporto tra Silvia e gli attori – è nata una riflessione molto più ampia sul terrorismo, sulla violenza, sulla diserzione, sulla lotta armata»: Acca, Guccini 2010, p. 181.

⁴ «Non abbiamo mai guardato al teatro con le sue modalità di narrazione, di messa in scena e di costruzione scenografica dei lavori. Ci siamo sempre rivolti altrove, al lato del teatro, verso le arti visive, molto verso il cinema. È attraverso questo percorso a spirale che ci siamo avvicinati a riferimenti più strettamente teatrali. L'assenza di testo teatrale, inoltre, viene anche da una concezione della scena anti-psicologica. Gli attori sono sempre stati il tramite attraverso il quale veicolare citazioni di carattere poetico, filosofico, mai dialoghi in senso stretto. In alcuni casi, nonostante un lavoro più *interno* al testo narrato, abbiamo continuato a utilizzare gli attori come narratori esterni o didascalie, sottraendoli al *carattere*»: Nicolò 2010, pp. 120-121.

⁵ Vd. Montani 2017.

⁶ «La *contaminatio generis* definita come liquido contagio fra teatro, cinema e letteratura, la scena configurata come sintesi creativa, come luogo laboratoriale, l'avanzamento progressivo della forma spettacolare attraverso l'intermedialità digitale, il nomadismo dei linguaggi e l'assunzione di strumenti e caratteri tipici dell'immaginario pop: sono queste le coordinate del teatro di *Motus*, le traiettorie di un movimento scenico ramificato nella postmodernità, lanciato alla rincorsa di un

l'*Antigone* del Living Theatre del 1967 e gli echi della pellicola *I cannibali* di Liliana Cavani (1970)⁷.

Scegliamo di affrontare Antigone, la “living-Antigone”, lavorando per tracce, impronte, frammenti, indizi lasciati sul terreno: del resto è proprio il trascinarsi-tentata sepoltura del corpo di Polinice il centro della tragedia, o meglio, è la vicenda mitica più antica (*Syrma Antigónes* pareva chiamarsi una località vicina a Tebe, secondo Pausania...).

Ci addentriamo tramite un processo creativo messo in atto da evocazioni, anche astratte, immaginando uno spazio scenico come terreno segnato da impronte, solchi, pezzi dispersi dal vento e dagli animali... Tracce che continuano a suonare, parole e gesti rarefatti, grida e conflitti, voci lontane, pezzi di dialoghi e canti, scontri e irriducibili ostinazioni... che, in un eterno tornare, evocano senza dire, come suoni “fuori-sincrono”, masterizzati male e immagini solarizzate dalle intemperie... Una ricerca in continua oscillazione fra memoria e presente, che si volge indietro per riflettere sull'oggi.⁸

2. L'insubordinazione linguistica come atto normativo di potere.

Fin da *Let the Sunshine In (antigone) contest #1*⁹ l'accostamento alla luminosa figura eschilea del mito di Antigone si mostra come un percorso frastagliato e lacunoso, svelandosi come una riflessione dialettica, etica e civile intorno alla tentata sepoltura del giovane Polinice; lo scontro tra il paradigma giuridico statale e il diritto individuale ha luogo secondo una prospettiva biopolitica e la conseguente rappresentazione (e ri-concettualizzazione funzionale) del corpo dei due protagonisti. Non solo, infatti, «Antigone [...] sceglie, contro il patriota Creonte, di diventare straniera [...] per il rispetto del corpo di Polinice»¹⁰, ma tale indagine, a sua volta, avviene attraverso un altro corpo, il corpo in rivolta, il

presente inafferrabile»: Pernice 2016, p. 24.

⁷ «Tutta la lunga storia di questo mito mette in gioco una serie di grandi polarità primarie: gioventù/vecchiaia, individuo/società, femminile/maschile, morti/vivi. Nei *Cannibali* sono senz'altro le prime due a essere particolarmente accentuate. Si risente infatti di tutto il clima del Sessantotto e del movimento *hippie*, ben percepibile anche nel famoso spettacolo del Living Theatre, a sua volta basato sulla versione di Brecht, e sulla sua brutalizzazione e assolutizzazione del conflitto»: Fusillo 2018, p. 136.

⁸ Motus 2009c.

⁹ *Let the Sunshine In (antigone) contest #1*, ideato e diretto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, debutta il 12 giugno del 2009 al *Festival delle Colline torinesi* presso le *Officine Grandi Riparazioni* della Fiat di Torino. L'omonimia del titolo del *contest* con la celeberrima canzone del musical *Hair* del 1969 rimanda non solo all'estetica ma anche all'effettiva controcultura *hippie* degli anni Sessanta, incamminata verso un rifiuto dei falsi valori politici diffusi dai media (non ultima la questione del Vietnam) in nome di una nuova stagione di luce, speranza e fraternità universale.

¹⁰ Goldkorn 2017, p. 250.

corpo da combattimento¹¹, «androgino, esile ma al contempo muscoloso, fragile ma potente nell'azione scenica, di Silvia Calderoni»¹²: una doppia strategia di sovversione per cui la libertà all'autodeterminazione implica la rivolta ai sistemi normativi dominanti dell'Occidente (antico e contemporaneo)¹³, qui inizialmente riconoscibili nella legge repressiva che regola e tutela il "sistema dei bisogni" (così come fu definito da Hegel)¹⁴.

Dal punto di vista teatrale, l'attacco all'armatura culturale, politica, ma pure sessuale del nostro tempo¹⁵ assume le forme della guerriglia armata, la cui ira viene modellata attraverso una lente bifocale in cui mito antico ed immaginario contemporaneo si invertono costantemente, rinegoziandone rappresentazione e rappresentabilità¹⁶, in un loro ampio superamento¹⁷. In questo senso il progetto ideativo e la regia di Enrico Casagrande e Daniela Nicolò azzerano qualsiasi possibile compiacimento mimetico o rito catarchico – secondo la prassi diffusa dei loro lavori¹⁸ – imbrigliando lo spettatore in un impianto drammaturgico straniante, per condurlo a condividere la dimensione problematica delle figure tragiche, per cui il personaggio, osservato nel divenire della Storia, si svela attraverso infinite risonanze¹⁹.

La *fabula* sopravvive parcellizzata, mostrata, sospirata, abbaiata, raccontata dai performer – Silvia Calderoni e Benno Steinegger – che ne prendono le distanze con varie modalità tipiche del Living Theatre e mutate da scelte stilistiche brechtiane²⁰, ora ripetendo ad alta voce il testo che devono andare a rappresentare, ora riprendendone le medesime didascalie, in un percorso di denuncia, cambiamento ed azione che nel conclusivo *Alexis* si aprirà addirittura al racconto documentaristico, con una raccolta quasi metodologica di testimo-

¹¹ «Casagrande e Nicolò individuano nel corpo ribelle della figlia di Edipo il modello di un eroismo praticabile, di un desiderio fuori misura in grado di infiammare i cuori dei giovani e di condurli a una ritrovata coscienza del mondo»: Rimini 2012, p. 341.

¹² Goldkorn 2017, p. 250.

¹³ «Stanchi dei vuoti di senso, dei formalismi vorticosi, ci spingiamo a tentare un teatro che è anche proposta d'azione, arma di quel "terrorismo poetico", forse anacronistico, che serfa tra quei pensieri, macina l'accadere, a volte sorride, a volte si infuria, a volte si perde – senza aver nulla da perdere – sempre nell'irriducibile desiderio di sommuovere il senso di impotenza che abita in noi e le generazioni che ci hanno seguito»: Motus 2010, p. 158.

¹⁴ Vd. Hegel 1987, pp. 159-169.

¹⁵ Vd. Walker 2017, p. 252.

¹⁶ Vd. Butler 2003, p. 12.

¹⁷ Qui il riferimento va all'interpretazione hegeliana della tragedia greca, per cui «Antigone assurge ad emblema della parentela e della sua dissoluzione, mentre Creonte rappresenta l'ordine etico emergente e l'autorità dello Stato fondata su principi di universalità»: Butler 2003, p. 13.

¹⁸ Vd. Nicolò, Casagrande 2017.

¹⁹ Vd. Molinari 1996, p. 96.

²⁰ Vd. Biner 1968, Valenti 2008.

nianze, interviste e suoni. Posto al centro dell'enorme campo d'azione²¹, come un (ri)trovato coro tragico²², ma pure come un arbitro di gara, un giudice, o un testimone scomodo di un evento inatteso, lo spettatore è

bersagliato da [...] domande, [e] diviene inevitabilmente attore di una rappresentazione che "anarchicamente" deborda dai limiti del palcoscenico, fugge il teatro per sporcarsi con le incertezze e povertà del quotidiano... lontano dagli sprechi dei palazzi.²³

Dopo essersi posizionati agli estremi opposti dello spazio teatrale fondamentalmente nudo – se non per quei pochi oggetti che, disseminati quasi casualmente, evocano i resti di uno scontro tra cariche di polizia e manifestanti – Silvia e Benno corrono in direzione della barricata di spettatori

a più riprese, aprono le braccia, come in croce, e mimano un urlo disumano, l'urlo del mito, della tragedia, del Living Theatre. [...] Se Calderoni/Antigone si muove quasi sempre in un cono di luce, letteralmente attraversata come da un raggio di sole, Steinegger/Polinice è spesso in ombra. I primi movimenti scenici servono ad individuare i caratteri dei due personaggi, contrastano la loro rabbia giovanile, la voglia di vivere il presente da protagonisti.²⁴

In gioco c'è il legame viscerale della fratellanza²⁵, che vede coagularsi nel corpo-voce dei due performer le diadi Antigone/Polinice, Eteocle/Polinice e Ismene/Antigone. Sono scontri tra fratelli, in cui le figure del mito sono assunte come

²¹ «Set ball. Il pubblico è seduto al centro di un enorme campo di gioco, costretto come in una partita a tennis a guardare ora di qua e ora di là alle azioni dei contendenti. La palla salta da un campo all'altro, fra urla, pause e fraseggi stretti. I due si fronteggiano: lei è sempre e solo Antigone; lui è sia Eteocle che Polinice. Il contrasto è testimonianza, pianto, scontro, lotta. Ma anche finzione teatrale, giustapposizione di testi ispirati al mito della ragion di stato contrapposta alla ragione privata. Il luogo non teatrale scelto, che conserva le tracce dell'ambiente industriale, è campo, terreno non convenzionale, spoglio, vuoto. Hangar contenitore che respira di macchine che ha ospitato e di traffico, di piccole macerie accatastate. Lo spettatore entra ed è dentro uno spettacolo che ha già avuto inizio e che contribuisce a delimitare, determinando una partizione, il senso di campo, la cosa che più intimamente si avverte. Due tribune, poste una di fronte all'altra. Stare di qua, stare di là. E gli attori, uno nel grande spazio alla destra, l'altro alla sinistra. E quando uno dei due personaggi irrompe nel campo altrui, si ha la chiara sensazione della violazione di uno spazio che fino a quel momento, pur nella sua desolante vuotezza, ha assunto il carattere del luogo inviolabile. Come il tennista che salta la rete»: Francabandera 2009.

²² «Dalla sua posizione lo spettatore vede gli altri che guardano e a sua volta viene visto, è un testimone che guarda guardare. Non è invisibile come nel buio della platea, ma entra a far parte di una sorta di coro tragico. Si tratta di una scelta che sostanzialmente rimane immutata per tutti e tre i contest»: Nicolò 2010, p. 26.

²³ Motus 2009.

²⁴ Rimini 2012, pp. 345-346.

²⁵ «[...] un fratello e una sorella – naturali o elettivi – non vanno a formare una famiglia, ma due individui in rivolta»: Motus 2009a.

pretesti mitopoietici [...] Il legame potentissimo, autodistruttivo fra i due attori/fratelli, che provano una rappresentazione impossibile a farsi, si sgretola nel suo tentare la verosimiglianza, si frantuma nell'impatto con il qui e ora, perché le figure tragiche sono 'usate' secondo un personale processo combinatorio, una riscrittura politico-policentrica, quasi beckettiana.²⁶

Le prime parole pronunciate da Benno restituiscono l'indecisione su quale interpretazione dare al personaggio di Polinice, ma pure il dilemma sulle varie riscritture sceniche che ne hanno mutato il destino e l'agire. Scegliere l'eroe sofocleo ucciso per mano del fratello Eteocle o il Polinice di Brecht²⁷, che, morto il fratello Eteocle nella guerra imposta e dissennata voluta da Tebe contro Argo, si macchia del reato di diserzione, per esser punito da Creonte con la morte?

Ai turbamenti di Benno/Polinice fa da contraltare il disincanto di Antigone/Silvia, che in maglietta da *Sex Pistols* e armata di casco da motociclista accende fumogeni, si rotola a terra, simula il volo d'uccello, cerca consolazione su un sedile d'auto abbandonato, avvolta in una nebbia di fuoco, ad evocare resilienze esistenziali e barricate urbane. La sua è un'Antigone trasognata – racconta Silvia, che «ha pensato un milione di volte a sparsi in scena, per mettere la morte vera davanti agli spettatori»²⁸ – mentre s'interroga sull'essenza ultima della rivendicazione del suo personaggio: «Ma, secondo te, io come Antigone, difendo solo Polinice? Lo difendo perché è una morte ingiusta, perché ho bisogno di qualcosa per cui battermi ...Ma chi l'ha ucciso di fondo?»²⁹.

E se allo spettatore viene consegnato – in un collassare di pulsioni identitarie e retoriche di potere – il dubbio ultimo sull'agire profondo di Antigone e sulla morte del fratello, il *contest* ritorna potentemente sul destino di Polinice, ponendo il primo lacerante confronto con l'onore simbolico della sepoltura, nella ripresa dell'originario legame di fratellanza tra i due giovani e la mortale cecità di Creonte, per la quale «[...] in Antigone etico e politico entrano in frizione drammatica, in una tensione che non riconosce ricomposizione»³⁰. Tra proteste, grida mute³¹, lancio di oggetti e vessilli incendiati³² emerge la questione di come

²⁶ Motus 2010, pp. 158-159.

²⁷ «Lo spostamento che Brecht opera rispetto all'Antigone originale crea un punto di vista completamente diverso delle figure all'interno della tragedia, e di riflesso, crea anche un contenzioso per i nostri attori su quale Polinice essere»: Casagrande 2010, p. 62.

²⁸ Motus 2009d, p. 2.

²⁹ Motus 2009d, p. 2.

³⁰ Recalcati 2012, p. 260.

³¹ Per i gesti sonori caratterizzanti lo spettacolo del Living Theatre vd. Marinai 2014.

³² «Sto lì in mezzo, insieme agli altri spettatori, ed è chiaro che sono sul limine di qualcosa, costretta a girare lo sguardo da una parte all'altra della scena. Costretta a scegliere a ogni passo della performance un punto di vista. Che poi la vita è tutta lì. Tutta un *contest* di sguardi in singolar tenzone dentro ognuno di noi. Correre, ansimare, rotolare nella polvere. C'è un corpo inerme che aspetta sepoltura, la forza di calci ripetuti su un casco che rotola, che è peggio di

Creonte imponga due destini differenti ai cadaveri dei figli di Edipo, a dimostrazione esemplare di ciò che sia il buono e il cattivo per la città. Ed è percorrendo questa faglia etica che si muove l'attacco alle istituzioni dei due performer, quasi entrando in dialogo – a parer nostro – con quanto scrive Davide Susanetti a proposito dell'originale dramma eschileo:

Creonte sembra [solo] parlare come un uomo 'nuovo' che vuole creare una discontinuità e una cesura con il passato, che vuole distinguersi dalla malata stirpe edipica che ha regnato su Tebe. Ma Creonte non è propriamente un nuovo e inedito soggetto politico. Fratello di Giocasta, cognato di Edipo, zio dei due nipoti fratricidi, Creonte è sempre stato lì, accanto al trono, dentro quella reggia. Il regno passa nelle sue mani proprio perché è il parente più prossimo dei morti. Creonte è iscritto nella rete del sangue, è parte di quel passato che tutti vorrebbero dimenticare, che lui stesso vuol fare dimenticare.³³

Non offre un reale cambio di prospettiva il successivo appello che Antigone rivolge alla sorella Ismene, ugualmente declinato secondo l'urgenza dello sconfinamento. Ismene, infatti, diventa l'altro possibile ambito su cui saggiare l'irrefrenabile rivolta alla legge simbolica, la cui implosione scenica è potenziata dall'effetto straniante del ruolo della giovane affidato a Benno, in maglietta, con jeans e parrucca bionda. È un'Ismene, quella di Benno, che pur restituendo le parole del rifiuto del testo sofocleo (con la maledizione della *filia* cieca, selvaggia di Antigone, destinata a condurre tutti i discendenti di Edipo sottoterra) reinnesta la tensione tra l'obbedienza all'Istituzione e la libertà di coscienza sul tema dell'identità di genere, rifocalizzando il personaggio antico sulla questione di come Ismene viva nella negazione di un Nome del Padre androcratico e mortificante³⁴:

Pensa anche questo: noi siamo donne, / non possiamo lottare contro gli uomini,
/ perché ci manca la forza, e quindi restiamo succubi / e di mali anche peggiori.
/ Prego perciò quelli laggiù, che solo la terra opprime, di perdonarmi: / infatti
io subisco violenza, ed obbedisco a chi comanda. Sono costretta a farlo. / Agire
oltre i propri limiti è da folli.³⁵

una decapitazione, come a dire che il corpo, dopo, può essere solo una cosa. Ci sono i colori delle bombe simulate, le bandiere che bruciano, perché c'è sempre una bandiera che brucia da qualche parte. C'è la prossemica teatrale che si fa a falcate, utilizzando l'estetica della ribellione: una declinazione infinita del *flower chucker*. E poi c'è un urlo afasico, mostruoso. La bocca che è semplicemente una cosa aperta che aspetta il suo grido. La parola che nasce solo da te stesso, che è fuoco»: Manzini 2009.

³³ Susanetti 2014, p. 141.

³⁴ «Ismene ha introiettato, fino in fondo, le regole di genere previste dalla *pólis*, le gerarchie dei sessi che l'ordine androcratico ha stabilito»: Susanetti 2014, p. 244.

³⁵ Motus 2009d, p. 4.

Ma Antigone non è «una che sta in quinta»³⁶, e antepo-
nendo l'azione al pensiero, prende la rincorsa a braccia aperte in direzione della grande barri-
cata centrale, gridando ferocemente con ira maschia: «Io sono Antigone e
vaffanculo!!!»³⁷. Nella Calderoni c'è qui tutta l'*orgé* di Antigone, ovvero

quella 'collera', [...] [quell']'impulso' che la spinge ad agire per la sua famiglia,
per i suoi morti. È un'*orgé autógnōtos*: passione che decide da sé, che sceglie
e delibera per se stessa contro tutti e contro tutto. *Gignóskō* è il verbo della
conoscenza e del pensiero: l'*orgé* di Antigone è dunque insieme emozione e
ragione deliberante. L'*orgé* le detta parole potenti con cui giustificare la sua
rivendicazione e difendere il suo gesto: la giustizia, la pietà religiosa, le leggi
non scritte degli dei, il mondo dell'aldilà [...] Questa particolare *orgé* fa di
Antigone un soggetto *autónomos*, un soggetto che si fa legge da solo, che si
autodetermina contro i *nómoi*, contro le 'leggi' della città.³⁸

È l'epifania di quel percorso di affermazione linguistica che porterà
Antigone, nel corso dei tre *contest*, a «segna[re] il fallimento illocutorio della
parola di Creonte, e la sua contestazione [ad] assume[re] la forma verbale di
una riaffermazione di sovranità, con la quale si rifiuta di dissociare l'atto dalla
propria persona»³⁹. L'insubordinazione linguistica non solo la colloca nel potere
di Creonte, ma permette ad Antigone/Silvia di farsi politicamente uomo – se
riprendiamo il pensiero di Judith Butler – sovvertendo⁴⁰ gerarchie familiari, po-
litiche e di genere.

Rendere pubblico un atto nel linguaggio è in un certo senso il compimento
dell'atto stesso, ma è anche il momento in cui Antigone è coinvolta nell'eccesso
maschile detto *hybris*. Così, quando Antigone inizia ad agire nella sfera del
linguaggio, si allontana anche da sé. Il suo atto non è mai pienamente suo, e
sebbene essa usi il linguaggio per rivendicarlo, per affermare un'autonomia
'maschile' e insolente, può compiere l'atto soltanto incarnando le norme del
potere al quale si oppone.⁴¹

A partire da questo insulto gridato al mondo Antigone può uscire dal tempo
dell'esistenza per *mettere in scena* ciò che non può assumere sul piano sim-
bolico, agendo l'evento della morte del fratello, invece di ricordarlo semplice-
mente⁴². Assunta con forza la legge del desiderio, Antigone può operare uno

³⁶ «Antigone: Ma sai che mi piaci un sacco che stai di schiena perché il personaggio di Ismene è
così, è una che sta in quinta... Che alla fine non si espone, pensa troppo prima di agire... Antigone
invece è una che sta in proscenio»: Motus 2009d, p. 4.

³⁷ Motus 2009d, p. 4.

³⁸ Susanetti 2014, p. 245.

³⁹ Butler 2003, p. 21.

⁴⁰ Vd. Butler 2003, pp. 23-24.

⁴¹ Butler 2003, p. 24.

⁴² «Antigone: Il passato, se tu lo lasci stare / non rimane passato»: Motus 2009d, p. 4.

strappo nel simbolico, nonostante la ricerca di un Altro – che in qualche modo sappia accoglierla – rimanga fondamentale; la necessità del suo riconoscimento – seppur veicolata attraverso l'insulto – rimane infatti sempre un atto di parola. Antigone, del resto, non chiede l'abolizione dello statuto legalitario di Creonte, ma solo di esser accolta nel suo desiderio. Antigone esce dunque dal significante del linguaggio ma solo per (ri)trovarlo in modo più ampio. Tuttavia, in questa sortita, e in questo momento – in cui cerca di trovare l'origine del funzionamento del sistema significante – non può che piegarsi in direzione di “ciò che non si può dire”. E l'in-dicibile, l'interdetto, ciò che buca il linguaggio è lì, a terra; è il cadavere di Polinice nell'interdizione di Creonte. Ripiegandosi (e ritrovandosi) dunque sul corpo del fratello morto, Antigone – nel suo essere anche Silvia e Silvia, nel suo essere anche Antigone – si piega allora per la prima volta nell'abisso del simbolico, osando la coraggiosa contemplazione del Reale. Abbracciando quel corpo⁴³, che sta oltre la Legge normativa della *pólis*, Antigone/Silvia accetta la possibilità del ricongiungimento con il nulla, che non è semplice desiderio della morte biologica ma quello che Lacan definisce, ne *Il seminario. Libro VII*⁴⁴, “la seconda morte”, ovvero l'*ex nihilo*, l'insensatezza ultima del vero significato dell'Essere, il silenzio al di là della vita e della morte. Solo da adesso Antigone/Silvia – figlia eppure sorella di Edipo – si incammina ad assume su di sé la condizione di mancanza. L'ira ha aperto il varco all'azione che la condurrà alla posizione ex-statica, ad un fuori di sé vertiginoso, la cui magnificazione avverrà con il secondo *contest*.

Da qui la corsa convulsa e disordinata sul campo di battaglia della scena, per afferrare un segnale stradale, una scala, una coperta, un estintore ed iniziare a costruire la sua barricata personale, che è pure cumulo di macerie con cui dare sepoltura al corpo di Polinice. In un'indicibile angoscia, attraversata da un'ira esplosiva, non paga degli oggetti malamente raccolti, Antigone/Silvia *deve* allora – anche – corre in direzione degli spettatori (perché il *contest* è verità psichica e d'azione) privando parte dei presenti (che sono parte del coro della contempo-

⁴³ Motus amplifica brechtianamente la follia del gesto di Antigone chiedendo a Silvia di anticipare il pianto sul defunto prima che il corpo di Polinice venga a porsi innanzi a lei. «Ad un certo punto Antigone, nella polvere dell'hangar, piegata su se stessa e in ginocchio, inizia a piangere. Poco dopo ecco il suo antagonista arrivare dal campo avverso e diventare cadavere davanti a lei, oggetto di quel pianto, soggetto di quel pianto: uno dei momenti più alti, questo del lamento su un corpo morto che ancora non è, ci sembra quasi metafora di un teatro cadavere che ancora non si rende conto di esserlo, o di un pubblico che piange un morto che nonostante tutto sopravvive. È una lettura nuova questa, a cui non avevamo pensato ma che ci piace. Dobbiamo dire che l'immagine del pianto sul cadavere che ancora non c'è, quando abbiamo replicato in Israele era invece un'immagine potente e chiara a tutti. Ognuno immagina l'evento luttuoso, la prossima vittima che è nell'aria e che è imminente che arrivi”, ci rispondono i due registi»: Francabandera 2009.

⁴⁴ Vd. Lacan 2008.

ranea *pólis*) delle sedie, che continuano ad esser accatastate sulla pira di morte. L'azione si fa segno linguistico, mentre lei, Antigone, grida furiosamente il suo desiderio, attraversata dalla folgore di un flusso di coscienza visionario in cui l'Altro/Creonte che la abita diventa carne da estirpare, a sacrificio della sua stessa morte:

E tu osasti violare la mia legge? / Perché era la tua legge, di un mortale, quindi un mortale può violarla: e io sono rispetto a te, solo un po' più mortale. E se devo morire prima del tempo credo che lo farò e lo considero anzi un guadagno. Chi come me vive fra i mali, non riceverà morendo qualche vantaggio? Ma se a te sembra follia il mio temere gli dèi, (che dall'alto) non vogliono vedere privo di tomba un morto putrefatto, mentre non temo te, sia pure un folle adesso a giudicarmi. / E lei invece ha scoperto una gioia nel perturbare le leggi prescritte. E la doppia impudenza è che, commesso il suo delitto, se ne vanta e ride d'averlo fatto. Io detesto colui che, colto in fallo, vuol farsene bello. Dunque ti chiedo: poiché l'hai fatto in segreto ed ora sei scoperta, non diresti che ti spiace, evitando grave pena? Dì dunque perché sei così ostinata. / Solo per dare un esempio. / Per te è un esempio essere in mia mano? / Adesso che mi hai, cosa puoi fare più che uccidermi?⁴⁵

La rivolta è innescata. L'esempio è dato, l'invito all'azione gridato, mentre l'assunzione della mascolinità – già annunciata nell'originale sofocleo, allorché il sovrano di Tebe e i nunzi definiscono Antigone “uomo”⁴⁶ – si fa corpo nell'accettazione compiuta del linguaggio:

Parlando a Creonte Antigone diventa uomo e, in quanto destinatario di quelle parole, egli perde il suo statuto di uomo; in tal modo nessuno dei due conserva la propria posizione all'interno del genere [...] Antigone giunge, quindi, ad agire in modi che sono definiti da uomo non solo perché agisce in aperta sfida della legge, ma anche perché assume la voce della legge quando agisce contro la legge.⁴⁷

Disillusa e trasognata, con il fumogeno in mano, fedele solo a se stessa, quasi ad «illumina[re] il punto drammatico in cui questa fedeltà può trasformarsi in rovina, in maledizione»⁴⁸, Silvia/Antigone conclude il primo *contest* ponendosi definitivamente al di là del dissidio hegeliano delle due Leggi, «la Legge universale, diurna, della *pólis* e la Legge singolare, notturna, della famiglia e degli dei»⁴⁹, mostrandosi

⁴⁵ Motus 2009d, p. 5.

⁴⁶ Butler 2003, p. 21.

⁴⁷ Butler 2003, pp. 22-23.

⁴⁸ Recalcati 2012, p. 267.

⁴⁹ Recalcati 2012, p. 260.

come figura *estrema del desiderio* [...] Antigone diventa l'illustrazione drammatica di come 'il punto di mira che definisce il desiderio' non si trovi più nell'intersoggettività dialettica, nel luogo del desiderio dell'Altro [Polinice, il legame familiare], ma 'miri verso la morte' [...] in nome di una fedeltà estrema a se stesso, è disposto a rompere con l'Altro pur di non indietreggiare rispetto alla sua vocazione.⁵⁰

Posseduta dal desiderio e assoggettata ad esso⁵¹, ella si fa responsabile prima del proprio destino, come del resto rammenterà il coro di Vecchi tebani, ricordandole come abbia fatto tutto da sola, secondo la propria legge e ora non le spetti che scendere viva nell'Ade.

Ad attenderla c'è l'abisso del nulla, ma per Antigone/Silvia la speranza può iniziare a sopravvivere, come un ultimo estremo squarcio di luce: corsa dunque in uno spazio esterno a quello della sua battaglia e raggiunta da un mesto Polinice – che non sa più bene come e perché morire, come concludere lo spettacolo⁵² – intona su un microfono che brucia il noto ritornello *Let the Sunshine In*, anche se «con una tristezza che trasforma in *De profundis* la canzone della fratellanza non violenta»⁵³.

3. (Non) è troppo tardi per desiderare l'iscrizione nell'Altro.

Con *Too Late (antigone) contest #2*⁵⁴ entriamo tra le mura della casa di Creonte⁵⁵, con una performance che lavora su più livelli:

[...] Silvia/Antigone/Emone si confronta con Vladimir/Creonte secondo un crudo meccanismo di esposizioni e sfide che amplificano, in modo subdolo, i giochi di potere fra padri e figli, ma anche quelli dei 'Nuovi Dittatori' d'oggi, che, nascosti dietro alle retoriche del 'benessere' e del successo a tutti i costi, tentano di ammaestrare anche i dichiarati disobbedienti...⁵⁶

⁵⁰ Recalcati 2012, p. 261.

⁵¹ Recalcati 2012, p. 267.

⁵² «Benno: E ora sono qua e mi sono dimenticato cosa devo fare... anche Silvia se n'è andata e non so se è il caso di andare avanti con questa 'tragedia'!... Ho bisogno che qualcuno mi aiuti a uscire di qui... c'è qualcuno che mi può aiutare? ...»: Motus 2009d, p. 7.

⁵³ Guerrieri 2009.

⁵⁴ *Too Late (antigone) contest #2*, ideato e diretto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, debutta il 20 ottobre del 2009, presso il *Teatro Stabile* di Torino, all'interno del *Festival Prospettiva*.

⁵⁵ «Nella dilagante 'malinconia della sfera pubblica' la contestazione a Creonte si fonda sul rifiuto a dissociare l'atto dalla persona. E questo ci piace. È uno dei motivi per cui, in questi anni di opachi conservatorismi e pallide prese di posizione, abbiamo scelto un'Antigone fra parentesi, come immagine-guida del nuovo itinerario 'in motus' fra le rivolte del contemporaneo»: Motus 2009.

⁵⁶ Motus 2010, p. 159.

L'incipit del *contest* – il cui titolo riprende il celebre *Too Late*⁵⁷ dell'*Antigone* del Living Theatre – è dato dalla lite furiosa tra padre e figlio: Silvia/Antigone, che qui si fa Emone (indossando parrucca e baffi) sfida il padre Creonte (Vladimir Aleksić), convocando nuovamente attorno a sé gli spettatori⁵⁸, testimoni moderni di antichi conflitti⁵⁹. Incarcerati uno innanzi all'altro, figlio e genitore, erede e sovrano inscenano le proprie verità, con un Creonte in cui stato, linguaggio e rapporti di parentela si sovrascrivono con aberrante dialettica:

Il disonore inflitto al nipote di Polinice è [infatti] il prezzo da pagare per essere credibili e per rafforzarsi nelle posizioni acquisite. Nel cerchio chiuso della sua casa e nelle sue ulteriori intenzioni operano, tuttavia, sempre i medesimi criteri. Creonte si augura un figlio che sia docile e compiuta replica del genitore. Un figlio che condivide e prosegua, senza strappi, le affiliazioni e le alleanze paterne [...] Tra le pareti del palazzo, nel recinto del focolare domestico, ciò che conta è proseguire, al di là delle apparenze, le dinamiche di sempre.⁶⁰

Emone con Motus, tuttavia, non sceglie il discorso persuasivo di Sofocle, ma il familiare e il politico si sovrappongono con la veemenza di un legame bestia-

⁵⁷ «Si va al di là di ogni lettura e riscrittura del mito: il nodo drammaturgico si staglia chiaro ed è il 'Too late' (troppo tardi) del titolo, locuzione che viene tratta dal testo del Living. Troppo tardi per chi? Troppo tardi per cosa? Davvero, troppo tardi? C'è probabilmente il segno di un'amara riflessione generazionale in questo spettacolo: chi oggi ha più o meno quarant'anni (come Casagrande e Nicolò), chi per motivi anagrafici non ha vissuto consapevolmente gli anni delle grandi rivolte giovanili (il '68, il '77) in che mondo si trova a vivere oggi? Che mondo è quello in cui vede, incredulo e indignato, vivere i ragazzi d'oggi? È troppo tardi per provare a cambiarlo questo mondo? Quando sarà finalmente il momento in cui il gesto potrà corrispondere totalmente all'indignazione e la persona all'azione?»: Randazzo 2010.

⁵⁸ «Si entra in sala da un ingresso laterale, attraversando per intero la scena sviluppata in larghezza; il serbo Vladimir Aleksić e la già citata Calderoni, vesti maschiline con tanto di chioma e baffi, entrambi convincenti e posticci, aiutano gli spettatori a prendere posto. Lo spazio è intriso d'una tenue atmosfera lattiginosa: luce diffusa da una serie di neon posti in linea su un'americana, a circa due metri e mezzo d'altezza, centrale e parallela ai lati lunghi del rettangolo scenico, dietro cui si dispone il pubblico. I riflettori, quadrati, d'una luce densa, sporcata di tonalità giallastre, rendono l'ambiente claustrofobico, simile ai corridoi carcerari visti nei film. Alle estremità dello spazio, due rotoli di panno verde. Un dolciastro odore di fumo alimenta un silenzio sospeso. Silvia prende la parola, con esibita incertezza: lo spettacolo può iniziare. È *contest*, come nelle competizioni *hip hop*, cui si rifà la stessa ambientazione: cunicolo, strada, lingua di spazio inerte, suburbano, cui dare un significato attraverso parole e movimenti. Il confronto, di relazione fisica e spaziale, si fa serrato, animalesco, giocato su minime sfumature, in costante e sciente elusione del teatro convenzionale: gli attori non recitano, non simulano; agiscono, parlano. Lacerti di testo classico frammisti a uscite dal personaggio, confessioni intime, riflessioni metateatrali sulla messinscena in fieri»: Vazzaz 2010.

⁵⁹ Motus, tuttavia, spiega come qui non vada sottovalutato anche l'affondo «nella sfera dell'intimo, per colpire al cuore l'intoccabile famiglia italiana, covo di tante pregiudiziali intolleranze e origine delle perversioni dei 'Padri mediatici' che agiscono 'per il bene' dei figli»: Motus 2010, p. 159.

⁶⁰ Susanetti 2014, p. 142.

le⁶¹. E poiché il linguaggio del figlio non è il linguaggio del padre, l'abbaiare di Emone – che accerchia a quattro zampe il genitore, ringhiandogli attorno come una fiera (in un'evidente citazione della pellicola della Cavani) – si frantuma in suono prelinguistico, indomito⁶², incandescenza sonora ancora non imbrigliata dal significante della parola. A lui si oppone la legge del linguaggio composto di Creonte, che invero, con pacata, straniante compostezza, la dialettica delle parole, il potere asettico e politico del Nome del Padre. Il gioco drammaturgico si fa insostenibile: la spietatezza della dimensione giuridica e normativa della verità pubblica collide con la segreta ricerca del singolo nel riconoscimento affettivo dell'Altro⁶³, mentre – con la voce da ragazzino – Silvia trova il modo di dire al compagno/Creonte: «Che bello, hai le mani grandi come quelle di mio padre... Ma tu vuoi bene al tuo papà...?»⁶⁴. E ancora: «E...secondo te, Creonte cosa pensa di Emone? E di Antigone ...? Le vuole bene...? Creonte, si sente anche un po' padre di Antigone...? Secondo te paternità è possesso o è amore...? Creonte è mai stato felice?»⁶⁵.

Ma qui Emone/cane non è colui che cerca il compromesso con il pensiero della *pólis* e la rivendicazione sofoclea che i figli possono insegnare ai padri prende nuovamente a precipitare in una punizione fisica del Re/Padre, che, picchiato, uggia e guaisce come una bestia bastonata, nascondendosi sotto il tappeto di gomma verde, demarcazione simbolica del suo potere. Il rimprovero tragico di Emone, che denuncia nel genitore una resistenza (paradossalmente)

⁶¹ «Ed allora quando lei dice: 'Io mi sento un cane grosso, ma poi esce fuori questa voce da cane piccolo', oppure 'Io non voglio fare paura ma voglio essere ascoltata', scatta dentro una simbiosi di altissima umanità che va oltre il teatro, oltre la divisione tra il testo e la platea, la drammaturgia e la vita. Il portento Calderoni si scrive sul corpo come urlo estremo, resistenza civile prossima all'azione terroristica finale, tatuaggio indelebile per gridare i suoi motti, slogan da corteo, da rivalsa, da rivolta. La ragazza racconta della sua Romagna dell'adolescenza, l'uomo ci fa vivere gli attimi dei bombardamenti sulla Serbia. È come un crampo questa oscillazione senza equilibrio della guerriglia alla ricerca forsennata del potere che trasforma gli uomini in bestie latranti, le case in cucce, in grotte: 'Chi insegue il potere beve acqua salata. Non può più smettere'. Abbiamo delle comode maschere dietro le quali nascondersi ma, anche se tolte, sotto il trucco rimane. Pagiacci che non fanno ridere»: Chimenti 2009.

⁶² «La sequenza in cui diviene, si fa cane latrante è una meraviglia di sforzo fisico e maestria attorica, cui risponde alla perfezione la potenza, rapida e robusta, dell'altrettanta versione canide di Aleksic. Si procede a strappi: accelerazioni – interruzioni, accumulo – sottrazione. Il confronto col Potere è mise en abyme dei rapporti, sociali o familiari che siano. E gli attori sono lì, a sottrarsi, a dribblare l'interpretazione, uscendo continuamente. Portentoso il gioco dello spazio, che è psichico, luogo di costrizione, dramma irrisolto, scena desolata d'una tragedia, da un lato, uguale a sé stessa, dall'altro, incastrata nella metastasi sociale della nostra contemporaneità»: Vazzaz 2010.

⁶³ «L'Altro è il luogo in cui si situa la catena del significante che comanda tutto quello che potrà presentificarsi del soggetto»: Lacan 2003, p. 199.

⁶⁴ Motus 2009e, p. 2.

⁶⁵ Motus 2009e, p. 3.

infantile nel non considerare l'esistenza di un'altra realtà – il fatto che «[1]a vecchiaia – lungi da essere tesoro di assennata prudenza si rivela follia impulsiva, sconsideratezza di chi non comprende e non vede»⁶⁶ – qui buca nuovamente il linguaggio, mostrando un reale in-umano che sfugge alla parola della legge. Il discorso, assumendo certi passaggi della pellicola della Cavani e chiamando in causa il coro sofocleo – esplose così in istanti di iracundo pestaggio in cui Silvia, animale selvatico, ancora con i baffi di Eteocle, eppure già Antigone nel suo seno nudo (corpo doppio, o corpo unico nell'amore che unisce Emone ad Antigone) grida ferocemente:

D'accordo, Antigone ha avuto torto, ma io ho visto come l'hanno ridotta là al posto di polizia! Fa paura, l'hanno picchiata a sangue! Assassini, l'esercito, la polizia, siete tutti un branco di assassini! Ti chiedo soltanto questo, dai un ordine, fai una telefonata, cosa ti costa, e poi puoi fare tutte le indagini che vuoi! Vecchio di merda!⁶⁷

Poi una pausa diegetica, con Silvia che – tolta anche la parrucca – si confessa, tra personaggio mitologico e dimensione privata, per riprendere nuovamente la lotta di Antigone, fino ad incidersi sul petto nudo⁶⁸ parole di protesta: «Che padroni! Fuck, Anarchia...». Sono i significanti di un nuovo linguaggio, i fondamenti della sua legge, l'affermazione della propria, conquistata, sovranità: «Creonte – infatti, commenta Judith Butler – si aspetta che la sua parola controlli le azioni di Antigone, la quale invece gli risponde contrastando la sua parola di sovrano della voce dell'altro, colui al quale si contrappone»⁶⁹.

Se da un lato la sequenza pare rispondere ad una domanda che Davide Susanetti si pone illuminando la tragedia originale sofoclea con una prospettiva di genere – «Esiste un *queer* antico? Un *queer* politicamente operativo ove la protesta e la ribellione sia capace di far saltare dinamiche di controllo e di privilegio, le logiche della disparità e di esclusione?»⁷⁰ – l'Antigone/Silvia qui si fa esplicitamente portatrice di una legge personale che può diventare esempio condivisibile, inaugurazione di una (restituita) socializzazione:

⁶⁶ Susanetti 2014, p. 143.

⁶⁷ Motus 2009e, p. 3.

⁶⁸ «[...] la performance artistica molte volte va a sostituire il teatro di parola e infine approda quasi alla body art nel momento in cui Antigone scrive sul proprio corpo. È l'urlo interiore, la resistenza, l'opposizione, l'assunzione di 'colpa' che emerge a fior di pelle in segni indelebili di pennarello che ripercorrono slogan sessantottini. Non esiste più alcun confine tanto meno quello tra persona e personaggio. Gli attori interpretano e sono, a tratti sembra di assistere alle prove dello spettacolo e non allo spettacolo stesso. Si entra e si esce eppure la percezione di realtà rimane sempre alta»: Sabbatini 2010.

⁶⁹ Butler 2003, pp. 24-25.

⁷⁰ Susanetti 2012, p. 26.

Confesso che l'ho fatto e non lo nego. / Sì, lo sapevo. Come no? Era chiaro. / Perché era la tua legge, di un mortale, quindi un mortale può violarla: e io sono rispetto a te, solo un po' più mortale. / E se devo morire prima del tempo credo che lo farò e lo considero anzi un guadagno. / Chi come me vive fra i mali, non riceverà morendo qualche vantaggio? / Ma se a te sembra follia il mio temere gli dèi, (che dall'alto) non vogliono vedere privo di tomba un morto putrefatto, / mentre non temo te, sia pure un folle adesso a giudicarmi. / Solo per dare un esempio. / Adesso che mi hai, cosa puoi fare più che uccidermi? / Cosa aspetti? Che cosa aspetti?⁷¹

Antigone ri-abita lo spazio del linguaggio, scagliandosi contro la dura interdizione dell'Altro Creonte:

[Antigone] [n]on si limita a commettere l'atto rifiutando di obbedire all'editto, ma lo ripete anche rifiutando di negare di essere stata lei a commetterlo, appropriandosi in tal modo della retorica della capacità di agire dello stesso Creonte. La sua azione affiora proprio dal rifiuto di rispettare il suo ordine, eppure il linguaggio di questo rifiuto assimila i termini stessi della sovranità che essa respinge. Creonte si aspetta che la sua parola controlli le azioni di Antigone, la quale invece gli risponde contrastando la sua parola di sovrano con l'affermazione della propria sovranità.⁷²

L'attacco al potere di Creonte esplose quindi in un assalto fisico al corpo totemico del Padre/Re, che riemerge mascherato da sotto il tappeto: solo chiudendosi nel silenzio e negandosi nell'immagine egli pare capace di tutelarsi. Il ripristino identitario avviene attraverso la riappropriazione del Nome del Padre, con cui Creonte tenta in ogni modo di ricondurre il soggetto Antigone alla (presunta) funzione etica del simbolico: l'anarchia politica ed affettiva va sedata attraverso la Legge. L'elenco dei consigli/ordini forniti da Creonte ad Antigone in un ring metalinguistico⁷³ – ove alle catene di significanti paterni (il corpo asettico e metafisico del linguaggio) corrispondono le vigorose contrazioni acrobatiche di Antigone (il corpo di sangue e nervi della legge di Silvia) – evocano l'imposizione della funzione fallica e normativa del Padre castrante. Creonte, (ultimo seppur mostruoso) rappresentante hegeliano dell'ordine etico (evocato – ricordiamo – nella messa in scena della legge, con l'uso di maschere di lattice) impone verità ed autocoscienza per normare l'*orgé* di Antigone e la catastrofe edipica, orrenda ed insostenibile, di cui ella è insostenibile testimone,

⁷¹ Motus 2009d, pp. 3-4.

⁷² Butler 2003, p. 24.

⁷³ «I dialoghi sono generati dalla povertà del campo scenico, secondo un percorso drammaturgico quasi situazionista, che pone gli attori a partecipare attivamente al contraddittorio teorico-pratico sulla tentata messa in scena, fuori dalle confortanti reti della rappresentazione, per mettere a nudo il proprio desiderio di 'trasformare l'indignazione in azione' o l'arrendevolezza suscitata dalla permanente sensazione generazionale dell'«esser nati» troppo tardi»: Motus 2010, p. 159.

“mescola[ndo] e confonden[do] i sessi, le identità, i ruoli, le posizioni della parentela, i confini stessi della vita⁷⁴;

Dì, zio oggi ti voglio tanto bene! / Dì, zio per me tu sei come mio padre / Dai vieni a mangiare! / Scendi giù che sembri drogata! / Mangia, ci sono le patate e le zucchine al forno, il tuo pasto preferito / Dì, zio io odio i cinesi / Spegni la musica! / Dì, zio io odio il teatro di ricerca / Lavati le mani / Dì, zio io odio i froci. / Alza la testa / Tieni dritta la schiena / Mangia / Via le mani dal tavolo / Ci sono le zucchine che ti piacciono e le patate al forno / Cancella queste scritte dal corpo / Togliti i capelli dalla faccia / Dì, buon appetito a tutti / Sorridi / Dì, buon giorno, zio / Ricordati che sei una ragazza, non un ragazzo! / Guardami negli occhi.⁷⁵

Ma Antigone è già, oramai, altrove, sospesa a testa giù dal soffitto – tra i riflettori e le cantinelle – nel suo corpo godente, riacquisito nel supermento di un nuovo linguaggio che – iscritto sulla sua pelle – è già altrove, carne di un corpo (finalmente) vivente. L’ordine formale dei simboli imposti dallo Stato è sciolto, disattivato e con la rappresentazione della possibile doppia morte di Creonte (uno sparo e un collasso) si ipotizza la fine (im)possibile di ogni codice normativo. Il crollo del Re tra le poltroncine del teatro, il suo rotolarsi al buio tra fumogeni, il cercare – per un solo istante, prima di morire – di incidersi sulla pelle nuda, sotto il maglione, parole nuove, similmente ad Antigone – fallisce. Del suo secondo morire – dell’affondo del (e nel) proprio corpo (politico) – sopravvive unicamente il sogno, trascritto in forma di fumetto⁷⁶, di due ragazzini che guardano in silenzio l’orizzonte, mentre il tavolo, innanzi a cui si trova riverso il corpo di Creonte – e su cui Antigone, nuovamente con i baffi di Emone, traccia il disegno – si fa pietra ove incidere la nuova legge. Lapide, memoria e memento di un sogno condiviso da Silvia e Vladmir, da Emone e suo padre, da Antigone e suo fratello nel tempo innocente dell’infanzia.

⁷⁴ Susanetti 2014, p. 247.

⁷⁵ Motus 2009e, p. 8.

⁷⁶ Si tratta di una citazione che rimanda ad una parte precedente del *contest* in cui la dimensione autobiografica dei performer si insinua con forza nel mito antico: «Ancor più vero, poi, è l’inserito autobiografico di Silvia Calderoni, cioè il ricordo e la descrizione di un quadro appeso alla parete di casa a Lugo, in cui due ragazzi siedono su due pietre, di fronte a uno specchio d’acqua, a guardare il tramonto. La naturalezza con cui l’attrice rievoca questo dettaglio (solo apparentemente marginale) fa scattare anche in Aleksić il meccanismo della memoria, e così veniamo a scoprire che a Belgrado, sotto le bombe, il cielo era bellissimo, tanto che ben presto sarebbero state messe in circolazione delle cartoline con la scritta “Belgrado by night”, secondo un senso dell’ironia tipicamente serbo»: Rimini 2012, p. 353.

4. «E questa luce sacra del sole non potrò più rivederla?» Prove di riscrittura del destino.

Con *Iovadovia (antigone) contest #3*⁷⁷ approdiamo al momento più oscuro e criptico della catabasi nel mito antico. Antigone/Silvia è qui reclusa in una piccola tenda che restituisce l'antro sofocleo della sepoltura⁷⁸. È uno spazio nero, un buco onnivoro e atemporale, estremo, spiato unicamente attraverso una telecamera portatile, capace di restituire immagini potentemente perturbanti allo spettatore⁷⁹, mentre significati e simboli si amplificano costantemente, potenziati da un sistema fonico che raddoppia suoni, grida e respiri affannosi. Qui Silvia appare sulla soglia estrema, chiamata a scegliere se diventare fino in fondo "l'Essere stesso" di cui parla Heidegger⁸⁰ – assumendo su di sé in modo estremo il desiderio di Antigone, desiderio «che rivela la sua struttura più pura nella sua incompatibilità radicale con la parola»⁸¹ – oppure se infrangere la spirale del godimento mortifero a cui si abbandona, in ultimo, l'eroina tragica.

Il dissidio, l'orrore travolgente del desiderio di morte pulsa nello schermo luminoso posto sul fondo del palcoscenico. Qui, malamente sfocata sui toni del bianco e del verde, l'immagine di Antigone è ritagliata come un corpo a brandelli, attraverso l'utilizzo di una *cam* con effetto *night shot* gestita dalla stessa performer, che – giocando con un effetto *fouf footage* – si mostra mentre con della tempera nera s'imbratta denti e bocca, fino a coprirsi l'intero volto e i capelli. Le sue dita, intanto, anch'esse impiastrate di nero, all'interno di una piccola circonferenza di luce inscenano la morte di una figurina e il pianto che segue sul cadavere. Tra grida e affanni si intuisce qualche cosa dell'ultimo dialogo di Antigone con i Vecchi – «Guardatemi, percorro l'estremo cammino e per

⁷⁷ Il *contest*, sempre ideato e diretto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, debutta il 21 maggio 2010 al *Festival Théâtre en Mai / Théâtre Dijon Bourgogne*.

⁷⁸ «Fra volti sconosciuti, sul bordo di un lago nero, senza fondo, in una specie di accampamento mobile, come i tanti sorti dal nulla ai margini delle metropoli, costruiti da quelli che hanno perso spazio vitale a seguito 'della crisi' o semplicemente hanno deciso di andare via. Il 'luogo oscuro' è condiviso e illuminato e condiviso dagli sguardi degli spettatori, anche in questo caso immersi nello spazio scenico, testimoni del confronto che qui assume una forma circolare, magica»: Motus 2010, p. 157.

⁷⁹ «La dinamica spettacolare, come per il contest precedente, resta aperta: il pubblico condivide l'assoluta e simbolica oscurità di un lago nero ai bordi del quale è posta la tenda (la caverna dentro cui è sepolta Antigone), condivide il punto di vista di Antigone dall'interno per mezzo di una *cam* e di uno schermo, l'immaginario scenico allude abbastanza scopertamente a uno di quegli accampamenti di baracche e fragili tende che spesso s'intravedono nei confini, spesso bui, delle nostre luminosissime metropoli (ricoveri fragili e precari per ogni risma di disadattati e nomadi)»: Randazzo 2010.

⁸⁰ «L'immagine di Antigone, l'immagine della non risoluzione, l'immagine irrisolta, è la posizione dell'Essere stesso»: Butler 2003, p. 71.

⁸¹ Recalcati 2012, p. 264.

l'ultima volta contemplo la luce del sole. Non la vedrò più?»⁸² – ma poi tutto ritorna nell'abisso del reale, in un'incandescenza sonora sinistra ed inafferrabile, fuori significato. Ed è qui che la tensione al desiderio originale della distruzione – come massima affermazione di un soggetto fuori dalla legge – e la possibilità del recupero di una coscienza – ancora riconducibile ad un possibile linguaggio – collidono ripetutamente. Silvia si confronta con l'*Atē*, con la possibilità della sopravvivenza, dell'andare oltre la morte imposta del mito, con il tentativo dello scarto etico, del sottrarsi all'anamorfoosi per ritrovare una nuova logica del simbolico. In questo la guida l'immagine di Alexis Grigolopoulos⁸³, un giovane anarchico quindicenne ucciso malamente dalla polizia nel quartiere di Exarchia, esempio abbagliante di come Antigone non sia mai morta.

Ma il desiderio eccentrico alla legge e il ricordo del corpo insepolto di Polinice l'assalgono, allo stesso modo in cui, di notte, le Erinni trascinano per i piedi le gambe dei vivi, chiedendo vendetta per i morti. La prima uscita dalla caverna/tenda, proposta tra grida spaventose e latrati, trasforma la fuga in rapimento: trascinata, quasi azzannata in penombra da un cane (parimenti a quanto accade nel film della Cavani), Silvia/Antigone comprende che il destino non è semplice da riscrivere, perché, da qualche parte, il cadavere del fratello continua a giacere ancora insepolto⁸⁴, minacciato da fiere selvatiche (o forse braccato dalla polizia). Con quale voce, con quale lingua, con quali parole dunque Silvia può ri-significare una possibile resistenza agli incubi di Antigone, lei che è “stata rovinata dall'irosa coscienza di se stessa”⁸⁵? Inghiottita dal buio, Silvia/Antigone rivolge al buio la richiesta di presenza dell'Altro⁸⁶. E dal buio le risponde Tiresia⁸⁷ (Ga-

⁸² Motus 2010a, p. 1.

⁸³ «Antigone: Ho trovato in internet questa foto, insieme a una notizia, i giornali come al solito non ne parlano... È iniziato il processo al poliziotto che ha sparato a Alexis Grigoropoulos, il ragazzino anarchico di 15 anni, che è stato ucciso due anni fa ad Atene. Il suo amico, che era con Alex durante la sparatoria e ha visto, non mi ricordo come si chiama, ma per me è anche lui un Tiresia, ha deciso di non testimoniare. ...adesso ha 17 anni ...quindi 12 in meno di me... // Ecco lui, ...è scomparso. Ha scritto una mail a suo padre in cui dice di avere paura, di sentirsi sotto sorveglianza e di non credere più nella giustizia»: Motus 2010a, p. 1.

⁸⁴ «Ci sono parole, domande senza risposte, da cui emerge una sorta di investigazione del buio e soprattutto un interrogarsi sulla morte. È pronta, Antigone? Ha paura? Perché ha paura, se è stata lei a volere la morte? Le riprese televisive (fondamentali e in bianco e nero, ovvio) ci portano dentro un universo circolare dove si adombrano gli slittamenti progressivi del corpo e della mente. In questo caso, il dentro e il fuori sarebbero tutt'uno, se un cane non irrompesse periodicamente sulla scena abbaiano e simulando attacchi. Ci ricorda che da qualche parte giace il corpo insepolto di Polinice e che dalla mancata sepoltura nasce la tragedia di Antigone»: Guerrieri 2010.

⁸⁵ Motus 2010a, p. 2.

⁸⁶ Impossibile non pensare qui alle possibili suggestioni di Zambrano 2014.

⁸⁷ «Come sempre in cerca di formule capaci di portarli fuori dai teatri per entrare nella pancia profonda del proprio tempo, per questo *Iovadovia* i Motus hanno scelto di isolare le due figure di Antigone (Silvia Calderoni) e Tiresia (Gabriella Rusticali, attrice feticcio di molti spettacoli della

briella Rusticali), lui che gli dei hanno punito per «aver troppo visto»⁸⁸.

La trilogia si conclude dunque con un *contest* impossibile: le attrici “giocano” i ruoli d’Antigone e Tiresia, in una atmosfera sospesa, atemporale, sincretica. Anche se nella tragedia non s’incontrano, ci paiono accomunate da una sorta di “sguardo partecipante”, che spinge ad agire, nel caso di Antigone, o a testimoniare – esporsi nel dire e *pre-dire* – nel caso di Tiresia.⁸⁹

Entrambi puniti con il buio, lei per aver inseguito una luce oltre la legge, lui per aver trasgredito – con la vista – un codice di comportamento, la figlia di Edipo e colui che ha predetto il male di suo padre e la morte dell’amato Emone, s’incontrano nell’oscurità, trascinando con sé gli spettatori⁹⁰ in uno spazio-tempo d’incommensurabile angoscia, lontano dagli affetti, in cui l’intimo può diventare esterno e il fuori penetrare nell’interno, annientando polarità di percezioni e pensieri. Invitato a rischiarare l’infinito che l’assale, Tiresia/Gabriella⁹¹, con una voce rauca ed antica⁹² prima intona *Hurt dei Nine Inch Nails* e poi legge il testo di Tiresia che fu del Living Theatre tradotto da Judith Malina, in un’interpretazione rabbiosa, in cui non manca un’implicita citazione alla veemenza ver-

Valdoca dalle formidabili potenzialità vocali). ‘Tiresia è l’unica altra figura della tragedia oltre ad Antigone che ha il coraggio di ribellarsi a Creonte – prosegue Daniela Nicolò – lei lo fa perché non può prescindere dalla dimensione umana della giustizia, lui perché, in quanto indovino, prevede i disastri e le devastazioni che l’assenza di rispetto per l’essere umano può generare’. E se la tragedia classica resta come orizzonte di senso, in questo spettacolo, che prevede anche la presenza in scena di un cane come elemento di disordine imprevedibile, si intrecciano elementi diversi: le esperienze personali delle due attrici, Brecht e il film *I cannibali* di Liliana Cavani che metteva a confronto proprio Antigone e Tiresia»: Chiappori 2012.

⁸⁸ Motus 2010, p. 160.

⁸⁹ Motus 2010, p. 160.

⁹⁰ «Lo sguardo partecipante è compromettente, perché implica un vedere e un “essere visto” in uno scambio continuo di ruoli fra *Spectrum* e *Spectator*. La separazione fra soggetti vivi e vedenti e oggetti morti, visti, è l’effetto di un rapporto di supremazia: è la violenza dello sguardo che gli Stati totalitari e del capitalismo avanzato impongono ai cittadini. Non a caso tutti i sistemi legislativi dei paesi ricchi hanno riformulato il corpo delle leggi in relazione alle forme di nomadismo, sia rispetto ai migranti, che ai vagabondi e ai Rom, che rispetto alle varie forme di follia»: Motus 2010b.

⁹¹ Accanto a Silvia Calderoni abbiamo qui Gabriella Rustichelli, alle quali Motus affida i ruoli di Antigone e Tiresia, «cioè due figure segnate da un’ambigua identità di genere (risolta in modo molto suggestivo dalla potente androginia di Silvia e dalla scelta di assegnare all’indovino il corpo di una donna), a cui si aggiunge un problematico rapporto con il “vedere” e con il “sapere”, a causa del quale i loro destini paiono segnati da una sconfitta esemplare»: Rimini 2012, pp. 355-356.

⁹² «Tutti e tre i contest sono dei dialoghi, ‘contest’ contiene in sé un senso di lotta, scontro, ma in questo terzo, che è un dialogo mancato, ho avuto l’impressione che le voci non fossero due ma una sola, dialettica ma unica, nonostante Silvia dica all’inizio di avverti scelto perché in te riconosce una presenza antica, in opposizione al suo essere totalmente contemporanea. Come se insieme ricreaste la voce della tragedia, in cui c’è sempre questa ambiguità tra essere nel tempo e fuori dal tempo. Forse questa sensazione ha a che fare con il vostro essere vive sulla scena. Ognuna di voi, a suo modo, fa della vita arte e dell’arte vita. [...] secondo me il tuo Tiresia è proprio la tua voce, perché parte da lontano e si proietta aldilà di noi [...]»: Pirri 2011.

bale di Antigone del primo contest: «Give me a fucking break...Thank you»⁹³. La voce dell'indovino agisce con la potenza di un rito, attraversando il corpo di Silvia che si dimena, grida ed agita convulsamente, fino a ritrovare la memoria e il nome, il proprio nome, quello di Antigone e di Polinice⁹⁴. È un'Antigone che lotta per riaversi, quella di *Iovadovia*, per non "essere puramente e semplicemente la guardiana dell'essere criminale come tale" (riprendendo Lacan): una risoggettivazione che avviene accogliendo in sé l'Altro. Di qui la corsa affannosa nella tenda, e il piegare il foglio del giornale in cui si annunciava la morte di Alexis, disegnandovi il simbolo degli anarchici (come aveva fatto nel precedente *Too late!*, sulla propria pelle) e poi i nomi di Antigone e Polinice. La barchetta è il viatico del passato in direzione del presente, ma è anche il grimaldello con cui forzare il simbolico. Esistono altre parole, bisogna partire, "esser pronti" (come ripete costantemente Silvia nei tre differenti *contest*) per trovare nuove forme di vivibilità all'interno del linguaggio, nuove forme di organizzazione sociale. Se dunque come Judith Butler afferma "il fulcro della tragedia sono le parole, il linguaggio stesso", quell'*Iovadovia* che incornicia la discesa agli Inferi può esser capovolto: non è un io vado via dalla vita, ma un andarsene dalla morte, lasciandosi alle spalle la stessa parentela di Edipo, di cui, Antigone non può certo esserne paladina. Tutto è pronto, eppure tutto si fa d'un tratto maledettamente impossibile: l'incendio della barchetta di carta, seguito ad una danza epilettica e il rifugiarsi terrorizzato all'interno della tenda/tomba, ricoprendosi malamente con una coperta termica di metallo, preannunciano l'imminenza della fine. Silvia invoca Gaby/Tiresia, scalcia violentemente la tenda dall'interno, tremando ed invocando il senso ultimo delle sue azioni:

Ti ricordi cosa mi hai detto a proposito di essere colpevoli... Dimmelo ancora!
/ Se qualcuno ha il coraggio di essere colpevole crea delle conseguenze. Agire
crea delle conseguenze e adesso c'è bisogno di azioni: azioni esemplari, tragiche.
Il nostro paese è in grado di creare il tragico ... ma poi lo trasforma in farsa! Io
credo sia giunto il momento di trasformare il tragico in lotta.⁹⁵

⁹³ Motus 2010a, p. 4.

⁹⁴ «Il riferimento testuale che prevale è, quasi immediatamente, il film della Cavani 'I cannibali': Antigone trova Tiresia a condividere fino in fondo la sua scelta, insieme saranno catturati, schiacciati, trucidati dal sistema, insieme saranno voce politica che annuncia e denuncia il profilarsi di 'terrible thing'. Ma accanto a quella della Cavani, la voce di Judith Malina: 'Se uno ha il coraggio di essere colpevole crea conseguenze. Il nostro paese è capace di creare il tragico, ma poi lo trasforma in farsa... Adesso è il momento di trasformare il tragico in lotta...'. Ecco il punto: l'arte non può più star ferma a guardare un mondo (il nostro) in cui troppi cadaveri di Polinice affollano le strade e imputridiscono al sole (o in silenzio ai margini della società), l'arte deve necessariamente schierarsi, alzare la voce, essere adulta e libera, deve ri-assumere la sua dimensione etico/politica, dev'essere essa stessa campo aperto e strumento di lotta»: Randazzo 2010.

⁹⁵ Motus 2010a, p. 7.

Poi i fantasmi di morte hanno il sopravvento: angoscia, sacrificio, assassinio e orrore della fine si schiantano generando un boato di domande insostenibili⁹⁶, mentre Silvia accoglie la morte della sua eroina, entrando in una nuova socialità.

E che muoia vergine è anch'esso segno inquieto di questa permanente natura sororale: non sarà sposa per attendere alla legge paterna, né madre, per continuità con quella materna. Unico letto di nozze, come ella stessa dice, sarà la sua tomba: esce così danzando dalla rete delle genealogie e delle filiazioni. / Il suicidio di Antigone è affermazione di sé: di sé cioè non-figlia, fratello. Suicidandosi afferma una socialità contro un'altra socialità. È l'uomo o la donna della fraternità contro l'uomo o la donna della filialità.⁹⁷

Eppure il mito non frana nell'enigmatica conclusione sofoclea: la registrazione audio che suggella il *contest*, destabilizzando nuovamente qualsiasi attesa spettatoriale, apre la strada alla riconfigurazione ultima dell'indomita ricerca di Silvia, in cui l'affermazione del diritto inconscio di Antigone continua a rivendicare la possibilità di ricodificare l'ordine dello stato:

È da un mese che proviamo a non far morire Antigone, me è impossibile, sembra che il suo destino non possa essere che questo... ma se muore Antigone è come se devo morire anch'io. No, troppo presto. Ci stanno addestrando a scomparire e io voglio essere visibile, ascoltata... e non voglio neanche andare via (ride).⁹⁸

E ad *Alexis. Una tragedia greca*⁹⁹ Motus affida l'ultima tappa del suo viaggio nella storia della legge dell'Occidente. Lavoro documentaristico – con gli spettatori invitati ad assistere frontalmente all'evento – *Alexis* si dipana come una raccolta quasi metodologica di testimonianze e interviste sull'uccisione ad Atene – nel 2008 – da parte della polizia, del giovane anarchico Alexis Grigoriopoulos, che Silvia/Antigone accoglie ora scandalosamente nella sua fratellanza, con un definitivo superamento dei vincoli di parentela. Con *Alexis* il passaggio dall'essere-Antigone al fare-Antigone è definitivamente compiuto:

La parentela diventa ciò che Antigone ribadisce attraverso l'azione. Per riprendere quanto proposto da David Schneider, non si tratta di una forma

⁹⁶ «Tiresia: Ehi, sei pronta piccola Antigone? /Allora, sei pronta a morire?? /Non mi dire che hai paura! / Hai paura piccolina? / Allora, sei pronta a morire?? / È così: hai paura!! / Hai paura del buio? / Hai paura dei fantasmi??? / Paura del diavolo? Dell'inferno! / Hai paura dei tuoi morti... dei fantasmi della tua famiglia? / Hai paura delle ombre che vedi sulla parete?? / Hai paura dei topi, che ti verranno a mangiare i piedini nel buio.../ [...] Se ti trovi lì è perché l'hai voluto tu... hai fatto tutto da sola! Lo dicono anche i vecchi...no? / Perché altrimenti non hai ucciso Creonte? Tu che eri pronta a ogni sacrificio? / Tu che volevi la lotta. Tu, la più splendente fra le vergini... / Avevi paura di prendere il potere? Temevi che il potere compromettesse?»: Motus 2010a, pp. 7-8.

⁹⁷ Nicolò 2009.

⁹⁸ Motus 2010a, p. 8.

⁹⁹ Lo spettacolo, sempre ideato e diretto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, debutta il 10 ottobre 2010 a Modena, al *Festival VIE Scena Contemporanea*.

dell'essere bensì di una forma del fare. La sua azione inoltre la coinvolge nella ripetizione aberrante di una norma, di una consuetudine, di una convenzione, non di una legge formale ma di una regolamentazione culturale che ha il carattere della legge e che ha forza in ragione della propria contingenza.¹⁰⁰

Centro d'irradiazione drammaturgica, ma pure ermeneutica, rimane costantemente il corpo del morto dell'Altro. Altro che qui, con assoluta potenza, ridefinisce il suo perimetro identitario abbracciando la pluralità delle forme e dei pensieri dell'intera comunità civile. Per questo il luogo in cui Alexis viene trucidato, ad Atene, si trasfigura in spazio mitopietico, tomba/barricata da cui muovere un'azione politica sempre più ampia, «in un'immersione negli scontri della Grecia odierna, tra la devastante crisi economica, gli anarchici del quartiere Exarchia di Atene, ribellioni, graffiti murali, repressioni violente»¹⁰¹. La lotta e la resistenza vanno operate contro i codici prestabiliti che ostacolano, come un impossibile corollario del simbolico, la creazione di spazi capaci di accogliere e tutelare nuove forme di vivibilità. Per questo:

[i]l palco diviene luogo di una presenza corale, commovente, che agisce un testo polifonico e stratificato, dalla natura ibrida e fulminea: dialoghi, interviste, riflessioni solitarie, tentativi di traduzione dal greco, all'inglese e all'italiano, frammenti audio e video dalla rete, descrizioni di atmosfere e paesaggi, dichiarazioni politiche e testimonianze che abbiamo raccolto a Exarchia, per strada, nei centri sociali, nei caffè, fra gli artisti... Pezzi di un mondo che cade a pezzi...¹⁰²

La morte di Alexis e i successivi disordini scoppiati nel quartiere universitario di Exarchia sono i nuovi corpi del mito, in cui si raddensano le figure di Polinice, ma pure di Emone e Antigone: la lotta non è più del singolo soggetto ma di un'intera comunità. Così, mentre Silvia percorre – come dichiara in scena – le stesse orme che un tempo furono quelle di Antigone e del padre Edipo, lo spettacolo si apre ad accogliere – quasi in un utopico progetto rivoluzionario – la ridefinizione ultima dell'antico testo tragico: «Se prima credevo che il fulcro della tragedia fosse questa morte... – riflette Antigone – adesso ho capito che è più importante quello che questa morte ha suscitato, / la reazione che c'è stata dopo...»¹⁰³. Dopo una ripresa dei temi affrontati nei contest precedenti¹⁰⁴, gli

¹⁰⁰ Butler 2003, p. 80.

¹⁰¹ Marino 2010.

¹⁰² Motus 2010.

¹⁰³ Motus 2010d, p. 10.

¹⁰⁴ «Ma ecco che, se sul corpo del giovane Alexis si proietta l'ombra antica e cruenta del cadavere di Polinice, lasciato insepolto da Creonte affinché sia d'esempio e intimorisca quanti volessero ribellarsi alla legge del potere, diventano necessari alcuni interrogativi: chi è oggi Antigone? In quali valori troverebbe oggi la forza per ribellarsi? La risposta dei Motus si sviluppa in modo problematico in due direzioni: anzitutto nella dimensione formale d'una teatralità che rifiuta

spettatori/popolo di Tebe sono così in ultimo chiamati ad invadere il palcoscenico, affiancandosi a Silvia per percorrere assieme¹⁰⁵ le starde del mondo assieme a lei, illuminando con luce nuova l'affermazione del Coro sofocleo, che, innanzi ad Antigone che si avvia alla morte, rifletteva: «Anch'io mi sento trascinato fuori dalle leggi»¹⁰⁶.

Si ringrazia Motus per aver cortesemente fornito i testi inediti dei *contest* e di *Alexis. Una tragedia greca*. Segue appendice iconografica. [figg. 31-38]

Bibliografia.

- Acca, Guccini 2010 = F. Acca, G. Guccini, "Lo zero e la X. Conversazione con Daniela Nicolò e Enrico Casagrande/Motus", *Prove di Drammaturgia* 1, 2010 (ora in E. Casagrande, D. Nicolò, *Motus 991_011*, Rimini 2010).
- Biner 1968 = P. Biner, *Il Living Theatre*, Milano 1968.
- Butler 2003 = J. Butler, *La rivendicazione di Antigone*, Torino 2003.
- Casagrande 2010 = E. Casagrande, in F. Acca, "Seminari sulla realtà. Traiettorie verso l'esistente nelle drammaturgie di Motus, Accademia degli Artefatti, Teatro delle Albe", *Prove di Drammaturgia* 1, 2010.
- Chiappori 2012 = S. Chiappori, "L'Antigone dei Motus parte III. Un'eroina tragica dei giorni nostri", *La Repubblica*, 3 maggio 2012.
- Chimenti 2009 = T. Chimenti, *Motus. Too late*, 2009, <http://www.scanner.it/live/toolate4602.php> (ultima consultazione: 12 settembre 2020).

di sottomettersi al testo (l'entrare e uscire da esso, l'interrogarsi continuo e metateatrale sulle possibilità di rappresentarlo, il ricorso alla tecnologia audio/video che moltiplica e distorce i campi d'azione, il tentativo d'inglobare il pubblico nella dinamica dello spettacolo e di presentargli il conto morale di quanto accade sulla scena); e d'altro canto nell'individuazione del disagio profondo, valoriale prima che economico, ch'è sotteso alla crisi greca e alla generale, e generazionale, perdita di una prospettiva sicura per il futuro. Un disagio che blocca qualsiasi risposta certa e autentica se ci si chiede "quale vita vale la pena d'essere vissuta?": Randazzo 2010b.

¹⁰⁵ «Enrico Casagrande e Daniela Nicolò costruiscono con *Alexis* una riflessione sulla possibilità di fare politica oggi, e se fare dell'arte politica: insomma, teatro politico nel senso migliore del termine. Politico è ovviamente lo spunto d'attualità: la crisi economica e le sue conseguenze, la violenza del potere, il disagio e la ribellione giovanili, i meccanismi dell'informazione; e la crisi "de(ad)mocracy", la 'demo(rta)crazia'. Politica è la lettura della tragedia di Sofocle da parte de Motus: lo scontro tra l'arrogante violenza del potere e i diritti del cittadino, tra le menzogne della ragion di stato e la sete di verità delle vittime innocenti. Ma politica è anche la scelta di cercare un linguaggio – un intreccio di linguaggi – in grado di mettere in corto circuito questi elementi con le moderne tecnologie della comunicazione e dell'espressione, per un loro uso non conformista. Ed è politico, dai tempi di Antigone a oggi, il 'peso' che si dà al corpo – al corpo vivo di un ragazzo ribelle e al suo cadavere – in rapporto alle parole che lo descrivono e alle immagini che lo ritraggono. Oggi più che mai»: Ponte di Pino 2010.

¹⁰⁶ Sofocle 2012, p. 380.

- Francabandera 2009 = R. Francabandera, “Let the sunshine in (Antigone) contest #1”, *Aprileonline.info*, 4 novembre 2009 (ultima consultazione: 10 dicembre 2009).
- Fusillo 2018 = M. Fusillo, *L’immaginario polimorfico*, Cosenza 2018.
- Goldkorn 2017 = W. Goldkorn, *Introduzione*, in D. Nicolò, E. Casagrande (a cura di), *Hello Stranger. Motus 1991-2016*, Faenza 2017.
- Guerrieri 2009 = O. Guerrieri, “Da Antigone a Hair l’eterno ritorno degli anni di piombo”, *La Stampa*, 14 giugno 2009.
- Guerrieri 2010 = O. Guerrieri, “In questa ‘Antigone’ recitano anche i cani”, *La Stampa*, 24 giugno 2010.
- Hegel 1987 = G. W. F. Hegel, “Il sistema dei bisogni”, in G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Roma 1987.
- Lacan 2003 = J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Torino 2003.
- Lacan 2008 = J. Lacan, *Il seminario. Libro VII*, Torino 2008.
- Manzini 2009 = G. Manzini, “Tutte le Antigoni dei Motus per le donne che sanno dire ‘no’”, *L’Unità*, 3 novembre 2009.
- Marinai 2014 = E. Marinai, “Il corpo sonoro del Living Theatre per *Antigone*”, *Mimesis Journal* 3.2, 2014, <https://journals.openedition.org/mimesis/699> (ultima consultazione: 30 agosto 2020).
- Marino 2010 = M. Marino, “Alexis. Una tragedia greca”, *Corriere di Bologna*, 31 Ottobre 2010.
- Molinari 1996 = C. Molinari, *Bertold Brecht*, Bari 1996.
- Montani 2017 = P. Montani, *Antigone e la filosofia*, Roma 2017.
- Motus 2009 = Motus, *Let the Sunshine In (antigone) contest #1*, <https://www.motusonline.com/syrma-antigones/let-the-sunshine-in/> (ultima consultazione: 20 novembre 2020).
- Motus 2009a = Motus, in K. Ippaso, “La sorellanza come arma di rivolta: ecco l’Antigone dei Motus”, *L’Altro*, 5 giugno 2009.
- Motus 2009b = Motus, *Too Late (antigone) contest #2*, http://www.motusonline.com/it/progetto/syrma_antigones/too_late (ultima consultazione: 12 settembre 2020).
- Motus 2009c = Motus, *La traccia di Antigone*, <https://www.motusonline.com/syrma-antigones/> (ultima consultazione: 12 dicembre 2020).
- Motus 2009d = Motus, *Let the Sunshine in (antigone)contest#1*, testo inedito [per gentile concessione di Motus].
- Motus 2009e = Motus, *Too Late (antigone) contest #2*, testo inedito [per gentile concessione di Motus].
- Motus 2010 = Motus, “Syrma Antigónes”, in E. Casagrande, D. Nicolò, *Motus, 991_011*, Rimini 2010.

- Motus 2010a = Motus, *Iovadovia (antigone) contest #3*, testo inedito [per gentile concessione di Motus].
- Motus 2010b = Motus, *Iovadovia (antigone) contest #3*, <https://www.motusonline.com/syrma-antigones/iovadovia/> (ultima consultazione: 12 settembre 2020).
- Motus 2010c = Motus, *Alexis. Una tragedia greca*, <https://www.motusonline.com/syrma-antigones/alexis-una-tragedia-greca/> (ultima consultazione: 12 settembre 2020).
- Motus 2010d = Motus, *Alexis. Una tragedia greca*, testo inedito [per gentile concessione di Motus].
- Nicolò 2009 = D. Nicolò, *Appunti di viaggio*, <http://www.motusonline.com/syrma-antigones/> (ultima consultazione: 12 settembre 2020).
- Nicolò 2010 = D. Nicolò, “Intervista a Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, Silvia Calderoni”, *Altrevelocità. Un colpo. Disegni e parole dal teatro di Fanny & Alexander*, Motus, Chiara Guidi / Societas Raffaello Sanzio, Teatrino Clandestino, Ravenna 2010.
- Nicolò 2010 = D. Nicolò, in E. Pitozzi (ed.), “Le regole dell’attrazione: meta-fiction e post-post-dramma. Conversazione con Enrico Casagrande e Daniela Nicolò”, in *Art’o 22*, 2006 (ora in E. Casagrande, D. Nicolò (eds.), *Motus 991_011*, Rimini 2010).
- Nicolò, Casagrande 2017 = D. Nicolò, E. Casagrande (a cura di), *Hello Stranger. Motus 1991-2016*, Faenza 2017.
- Pernice 2016 = L. Pernice, *La vertigine multimediale*, Catania 2016.
- Pirri 2011 = C. Pirri, “Dialogo sur la route con Gabriella Rusticali, Tiresia in Iovadovia, Terzo contest della trilogia Antigone dei Motus”, *TeatroCritica*, 14 aprile 2011, <https://www.teatrocritica.net/2011/04/dialogo-sur-la-route-con-gabriella-rusticali-tiresia-in-iovadovia-terzo-contest-della-trilogia-antigone-dei-motus/> (ultima consultazione: 12 ottobre 2020).
- Ponte di Pino 2010 = O. Ponte di Pino, “Alexis: i Motus rivisitano Antigone”, www.ateatro.it, 14 novembre 2010 (ultima consultazione: 3 marzo 2019).
- Randazzo 2010 = P. Randazzo, *Too late!*, www.dramma.it, 13 agosto 2010 (ultima consultazione: 28 settembre 2020).
- Randazzo 2010a = P. Randazzo, *Iovadovia (antigone) contest#3*, [dramma.it](http://www.dramma.it), 13 agosto 2010 (ultima consultazione: 28 settembre 2020).
- Randazzo 2010b = P. Randazzo, “Alexis. Una tragedia greca”, *Europeo*, 20 Ottobre 2010.
- Recalcati 2012 = M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, Milano 2012.
- Rimini 2012 = S. Rimini, “Il mito in rivolta. Motus e il progetto ‘Syrma Antigones’”, *Dioniso. Rivista di Studi sul Teatro Antico* 2, 2012.
- Sabbatini 2010 = E. Sabbatini, *Motus. Too late, Antigone, contest#2*, Il Mascalzone – San Benedetto del Tronto, 29 Ottobre 2010.

Sofocle 2012 = D. Susanetti, *Sofocle. Antigone*, Roma 2012.

Susanetti 2012 = D. Susanetti, “Tra antico e moderno: spunti sul queer”, in S. Chemotti, D. Susanetti (a cura di), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova 2012.

Susanetti 2014 = D. Susanetti, *Atene post-occidentale*, Roma 2014

Valenti 2008 = C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (Pisa) 2008.

Vazzaz 2010 = I. Vazzaz, “Meglio cani che padroni”, <http://www.giudiziouniversale.it/articolo/teatro/meglio-cani-che-padroni> (ultima consultazione: 12 settembre 2020).

Walker 2017 = T. Walker, in *Hello Stranger. Motus 1991-2016*, Faenza 2017.

Zambrano 2014 = M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, Milano 2014.

V.
Ulteriori prospettive

Présentation du colloque international «Genres et formes poétiques de la colère, de l'Antiquité au XXI^e siècle» (18-19 novembre 2020)

Hélène Vial

Université Clermont Auvergne, CELIS

Peut-être notre époque de transition, de crises et de doute est-elle propice à la réflexion sur la colère; peut-être est-elle propice à la colère elle-même. Quoi qu'il en soit, deux colloques sur ce sujet, mis en rapport avec la littérature, ont été imaginés à peu près en même temps: celui dans les actes duquel s'intègre cette présentation et un autre, d'envergure beaucoup plus restreinte, qui a eu lieu les 18 et 19 novembre en distanciel (sur Teams) mais qui est parti de Clermont-Ferrand, en France, et plus précisément du laboratoire CELIS (Centre de recherches sur les Littératures et la Sociopoétique). Leurs sujets sont proches – il s'agit de colère et de littérature –, mais pas identiques. Aussi avons-nous, Mattia De Poli et moi-même, décidé d'intervenir chacun dans le colloque de l'autre pour opérer la jonction intellectuelle et humaine entre eux et ouvrir un espace de discussion commun.

Le colloque que j'ai organisé, " Genres et formes poétiques de la colère, de l'Antiquité au vingt-et-unième siècle " ¹, visait, tout comme le volume plus étendu auquel il donnera lieu, à explorer les voies par lesquelles, de l'Antiquité à nos jours et sans limitation dans le champ géographique, la colère a nourri la création poétique, suscitant non seulement l'écriture de textes, mais la création de genres et de formes spécifiques. Il ne s'agissait donc pas d'observer les formes prises par la colère dans telle ou telle œuvre littéraire, mais d'analyser en quoi la colère peut être génératrice de poésie, c'est-à-dire susciter l'invention de nouvelles manières de faire de la poésie.

¹ On trouvera l'affiche et le programme ici: <https://celis.uca.fr/actualites/en-visioconference-colloque-international-%C2%ABgenres-et-formes-poetiques-de-la-colere-de-lantiquite-au-xxie-siecle-%C2%BB>.

Le point de départ de ma réflexion sur ce sujet a été mon travail des dernières années sur le *Contre Ibis* d'Ovide, que j'ai traduit (ma traduction paraîtra en 2021 aux éditions William Blake & Co.) et auquel j'ai consacré un volume à paraître aux éditions Les Cent Chemins sous le titre *Le Contre Ibis d'Ovide ou la Colère métamorphosée*. Ce poème écrit dans les années 10-12 de notre ère, à la fin de la vie de son auteur alors relégué sur les bords de la mer Noire par l'empereur Auguste pour des raisons encore partiellement inconnues, offre à la fois une reconfiguration inédite, exceptionnellement concentrée, du matériau mythologique qu'Ovide n'a cessé de réécrire dans son œuvre et un exemple particulièrement spectaculaire de la poétique rhétorique qu'il a pratiquée dans tous ses recueils. Et le premier aspect nourrit le second : dans cette invective furieuse en distiques élégiaques, ostensiblement présentée comme une construction verbale artificielle, où le poète-narrateur, s'adressant à un mystérieux ennemi surnommé « Ibis », se venge des atteintes que celui-ci lui a infligées après sa relégation – et, à travers elles, de cette relégation même – en appelant sur lui des centaines de tortures, c'est la mythologie qui, presque exclusivement, fournit les armes de la riposte ; et c'est dans le monde du mythe qu'est puisée l'énergie par laquelle la colère de l'homme outragé se métamorphose en une rage destructrice et vitale qui non seulement anéantit symboliquement l'« autre », mais confère au poète-narrateur l'éternité des héros. Reposant sur une traduction qui vise à rendre à la fois l'extrême recherche formelle et l'immense violence du *Contre Ibis*, son caractère éminemment théâtral aussi (et c'est un lien avec le présent volume), mon commentaire met à l'épreuve l'hypothèse selon laquelle ce poème, loin d'être une pure prouesse rhétorique, est aussi porteur d'une vérité susceptible de nous bouleverser, en ce qu'il constitue une synthèse, que l'on pourrait qualifier de testamentaire, de tout un itinéraire d'homme et de poète et délivre par là même, rétrospectivement, des éléments susceptibles d'enrichir la connaissance et la compréhension de cet itinéraire, tout en montrant une confiance totale et définitive, non dénuée d'une audace provocatrice, dans la capacité de la poésie à transformer, sublimer et vaincre toutes les souffrances. Ce poème dont la forme inédite, difficile et déroutante est née de la colère a été l'origine du colloque et il en est le centre de gravité symbolique. Aussi celui-ci a-t-il commencé par lui.

Le programme que j'envisageais à l'origine était pourtant fondé sur un parcours chronologique plus rigoureux, allant de la toute première colère de la littérature, celle d'Achille dans l'*Iliade*, à des manifestations contemporaines de la puissance créatrice de la colère. Je voulais, dans une première partie portant sur les genres et formes antiques de la colère, aborder la littérature grecque et romaine avant l'*Ibis*, puis le poème d'Ovide et la manière dont il synthétise et

renouvelle toute la chaîne poétique de la colère dont il est l'héritier, et enfin les écritures poétiques de la colère en Grèce et à Rome après Ovide. Puis une seconde partie aurait parcouru, du Moyen Âge à nos jours, diverses innovations formelles nourries et déterminées par la colère. Mais la situation sanitaire a produit, modification après modification, un programme réduit à l'architecture un peu bousculée. La transformation du colloque en livre permettra d'étendre le champ de l'investigation et peut-être de trouver un ordre plus harmonieux. En attendant, c'est un réel et riche partage qui, grâce à la visioconférence, s'est noué, par écrans interposés, entre France métropolitaine, Martinique, Italie, Grèce, États-Unis et Argentine.

Le 18 novembre, nous avons commencé par une courte séquence intitulée « Autour du *Contre Ibis* d'Ovide », avec d'abord une brève présentation par moi du poème dans son lien avec la colère, puis ma lecture de ma traduction inédite, dont je propose ici un échantillon (vv. 55-64) :

À présent
 c'est sur le mode adopté par le fils de Battos pour maudire son ennemi Ibis qu'à
 mon tour je te maudis
 toi et les tiens
 et comme lui
 j'envelopperai mon poème d'histoires obscures
 quoiqu'une telle forme ne soit pas dans mes propres habitudes
 On dira que j'ai imité ses énigmes dans l'*Ibis*
 que j'ai oublié mes usages et mes goûts
 Puisque je ne révèle pas encore ton identité à qui voudrait la connaître
 porte toi aussi en attendant le nom d'Ibis
 Mes vers comporteront une part de nuit
 mais le cours de ta vie
 lui
 qu'il soit sombre en totalité

Cette lecture a été suivie de la communication d'Alden Smith sur une traduction bien plus ancienne de l'*Ibis*, celle de Thomas Underdown, publiée à Londres en 1569 et qui a pu influencer la littérature de son temps et peut-être Shakespeare.

Une deuxième séquence du colloque, « Variations sur la colère en poésie roma(i)ne », nous a fait aller du I^{er} au XVII^e siècles à travers trois textes : la *Thébaïde* de Stace, dont Eleonora Tola a abordé un passage du dernier livre, s'intéressant au personnage de Thésée, au rôle joué par sa colère et aux visées poétiques de cette émotion qui agit comme une matrice stylistique majeure dans l'ensemble de l'épopée ; *Partonopeu de Blois*, récit anonyme français composé au XII^e siècle, dont le prologue est porté par une colère hyperbolique qui initie

le processus créatif et annonce un manifeste poétique porté par une véritable conscience d'auteur (Nathalie Leclercq) ; et les *Peintures morales* du père Lemoyne, publiées en 1640, qui sont un traité des passions et où la colère alimente, à travers des formes multiples, un véritable laboratoire de création littéraire (Justine Le Floc'h).

Cette première demi-journée s'est terminée par ce que j'ai appelé un bonus : la diffusion de la captation du spectacle *La Médée* de Jean Bastier de la Péruse, parue en 1553, interprété par la compagnie théâtrale Chto, suivie d'une discussion avec le metteur en scène, Jean Monamy, et l'interprète du rôle de Médée, Nathalie Gautier.

Le jeudi 19 novembre, nous avons enfin rencontré, dans une troisième séquence du colloque, les « Colères grecques ». La colère d'Achille, d'abord, dans deux de ses réécritures : celle de La Fontaine, dans une tragédie intitulée *Achille*, restée inachevée et publiée longtemps après la mort de son auteur, où Dora Leontaridou a observé le rôle essentiel de la colère dans la composition de l'œuvre et le déroulement de son action et formulé l'hypothèse d'une colère réelle, contre le régime de l'absolutisme et les contraintes qu'il imposait, qui s'exprimerait sous le masque du mythe ; et, avec Franck Collin², la réécriture de Derek Walcott, poète, dramaturge et artiste saint-lucien de langue anglaise, auteur en 1990 d'un long poème épique intitulé *Omeros* où il s'attache à créer une forme constructive de la colère postcoloniale en subvertissant la colère épique héritée d'Homère, fondée sur la force et la conquête. Nous nous sommes ensuite penchés sur les poètes lyriques de l'Antiquité grecque et romaine avec Grégory Bouchaud, qui a mené, d'Archiloque à Horace, une enquête destinée à évaluer l'importance de la colère, prise comme moteur de l'inspiration, dans la détermination de différents courants génériques au sein de la lyrique antique ; puis, avec Mattia De Poli, nous avons vu en quoi la colère et le désir de vengeance sont des moteurs de la création poétique chez les poètes grecs archaïques. En bonus pour cette matinée, Mattia De Poli a présenté le colloque dont les actes forment ce volume.

L'après-midi nous a conduits de la Grèce antique à l'époque actuelle, avec une dernière séquence intitulée « Fonctions génératrices de la colère dans diverses formes poétiques contemporaines ». Rodolphe Perez a parlé de Laure, poétesse du début du XX^e siècle qui, morte très jeune, ne publia rien de son vivant et laissa des poèmes et des fragments marqués par une quête de violence et un lyrisme violent, à la fois à l'égard d'elle-même et à l'égard du monde, et exprimant une colère brute. Sébastien Bost a analysé les formes multiples et les signi-

² Qui, pour des raisons de décalage horaire, a finalement présenté sa communication dans l'après-midi.

fications de la colère dans l'œuvre musicale de Barbara, auteure, compositrice et interprète française, et défini la colère comme un élément moteur de son *ethos* et comme un principe de création irradiant tous les éléments de son esthétique. Enfin, pour rester dans le domaine musical, Chris Bauduin a évoqué une forme ultra-contemporaine, le rap, qu'il lit comme une véritable poétique de la colère.

Nos réflexions communes se sont terminées par un troisième bonus, qui nous a ramenés vers la figure de Médée : une discussion avec Stéphanie Urdician et Claudia Urrutia, metteur en scène, sur l'atelier théâtre qu'elles animaient pendant l'année universitaire 2020-2021 dans le cadre du Service Université Culture de l'Université Clermont Auvergne autour de la *Medea Mapuche*, *la ausencia del mar* de l'auteur chilien contemporain Juan Radrigán.

Appendice iconografica



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 7 bis



Fig. 8



Fig. 9

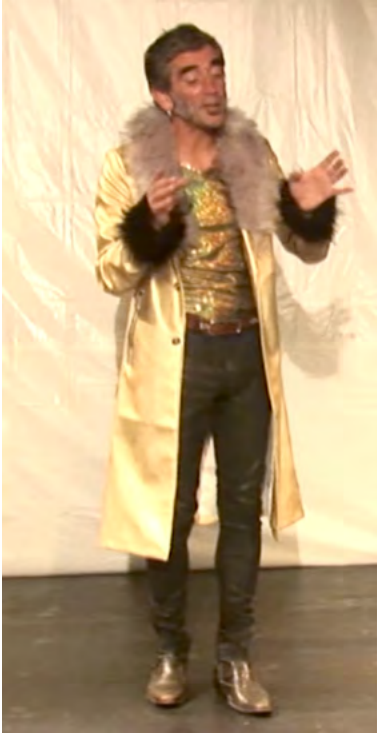


Fig. 10

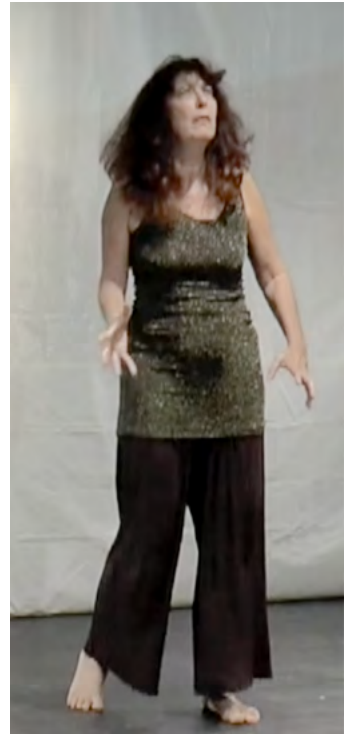


Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13: R. Magnani, E. Montanari, G. Zanini ne *L'isola di Alcina* (2000)
© E. Fedrigoli

Fig. 14: E. Montanari ne *L'isola di Alcina* (2000)
© S. Lelli



Fig. 15: E. Montanari, G. Zanini ne *L'isola di Alcina* (2000) © S. Lelli



Fig. 16: E. Montanari, G. Zanini ne *L'isola di Alcina* (2000) © S. Lelli

Fig. 17: R. Magnani ne *L'isola di Alcina* (2000)
© E. Fedrigoli



Fig. 18: R. Magnani, E. Montanari, G. Zanini ne *L'isola di Alcina* (2000)
© S. Lelli

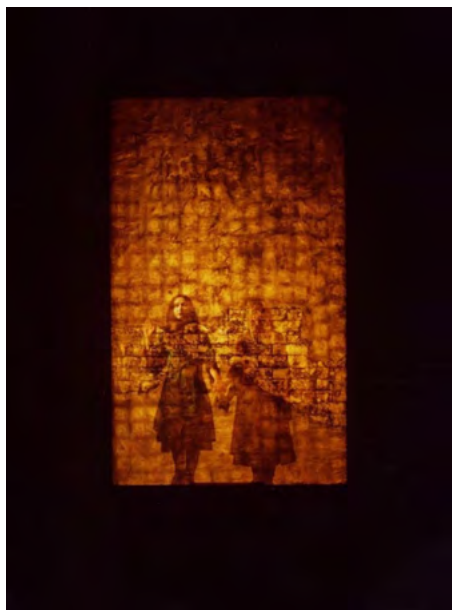


Fig. 19: E. Montanari, G. Zanini
ne *L'isola di Alcina* (2000) © E.
Fedrigoli

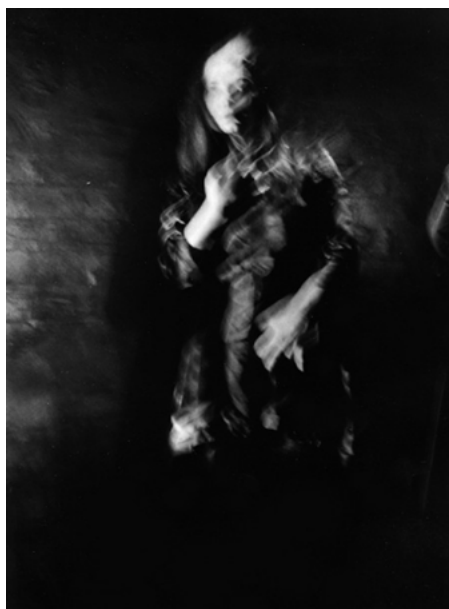


Fig. 20: E. Montanari ne *L'isola
di Alcina* (2000) © E. Fedrigoli

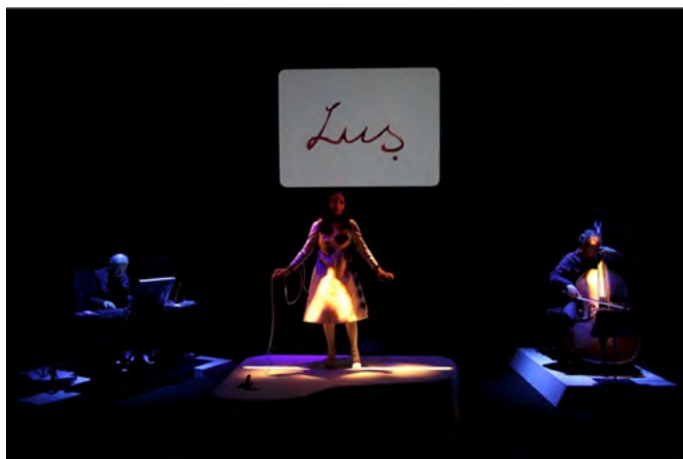


Fig. 21: L. Ceccarelli, E.
Montanari, D. Roccato
in *Luş* (2015) © L. Del
Pia



Fig. 22: E. Montanari in *Luş* (2015) © L. Del Pia

Fig. 23: L. Ceccarelli, E. Montanari, D. Roccatò in *Luş* (2015) © L. Del Pia



Fig. 24: E. Montanari in *Luş* (2015) © L. Del Pia



Fig. 25: E. Montanari in *Luş* (2015)

Fig. 26: L. Ceccarelli, E. Montanari, D. Roccato in *Luş* (2015) © L. Del Pia



Fig. 27: E. Montanari in *Luş* (2015) © L. Del Pia



Fig. 28: L. Ceccarelli, E. Montanari, D. Roccatò in *Lus* (2015) © L. Del Pia

Fig. 29: E. Montanari in *Lus* (2015) © L. Del Pia



Fig. 30: E. Montanari in *Lus* (2015) © L. Del Pia



Fig. 31: Motus, *Let the Sunshine In_(antigone) contest #1* ©END_Enrico Casagrande, per gentile concessione di Motus



Fig. 32: Motus, *Let the Sunshine In_(antigone) contest #1* © END_Enrico Casagrande, per gentile concessione di Motus



Fig. 33: Motus *Too Late! (antigone)* contest #2 ©courtesy of IKSFestival.eu e per gentile concessione di Motus



Fig. 34: Motus, *Too Late! (antigone)* contest #2 ©END&DNA, per gentile concessione di Motus



Fig. 35: Motus, *Iovadovia (antigone) contest #3* ©END_Enrico Casagrande, per gentile concessione di *Motus*

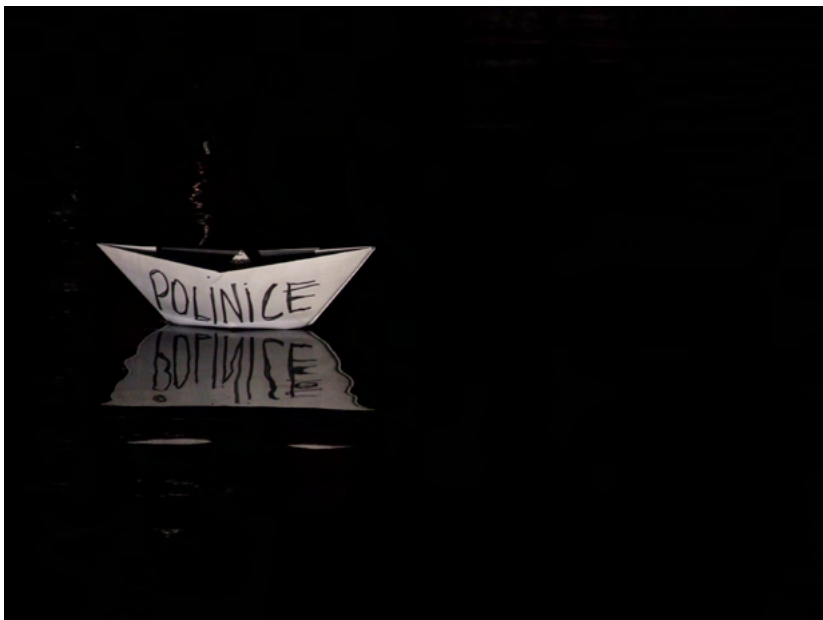


Fig. 36: Motus, *Iovadovia (antigone) contest #3* ©END_Enrico Casagrande, per gentile concessione di *Motus*



Fig. 37: Motus, Alexis. *Una tragedia greca* © End & Dna, per gentile concessione di Motus



Fig. 38: Motus, Alexis. *Una tragedia greca* © End & Dna, per gentile concessione di Motus

Καὶ μύρμηκι χολὴν καὶ σέρφω φασὶν ἐνεῖναι.

‘Anche la formica e il moscherino si arrabbiano’: così dicono.

(*Antologia greca* 10.49.1 [Pallada])

Questo volume raccoglie i contributi presentati in occasione del 3° Convegno internazionale di studi “Il teatro delle emozioni - L’ira” (Padova, 12-14 ottobre 2020), che si è svolto in modalità telematica a causa della pandemia. Dopo la sezione introduttiva “L’ira e il teatro: dalla Grecia antica ad oggi”, che raccoglie le relazioni dei *keynote-speakers*, gli studi sono stati organizzati, secondo un criterio cronologico, in tre gruppi: “Teatro greco”, “Teatro latino (e dintorni)”, “Teatro moderno e contemporaneo”. L’appendice iconografica propone le immagini di alcune rappresentazioni contemporanee di cui si dà conto in alcuni contributi. Gli autori dei testi si sono occupati quasi esclusivamente del genere tragico, con un’attenzione a diversi aspetti: le scelte lessicali, l’immaginario connesso all’ira, la costruzione dell’intreccio, la caratterizzazione dei personaggi, le implicazioni sociali e politiche, la realizzazione dello spettacolo e, nel caso del dramma lirico, anche la partitura musicale. La rappresentazione scenica dell’ira dall’antichità ad oggi risulta così caratterizzata da alcuni elementi comuni ma anche da certe differenze che in parte è possibile imputare alle mutate convenzioni della rappresentazione teatrale e alle diverse possibilità tecniche dell’arte drammatica.

ISBN 978-88-6938-272-7



9 788869 382727

€ 28,00