

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

## Il teatro delle emozioni: la paura

### **This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1835604> since 2022-01-26T10:53:20Z

*Publisher:*

Padova University Press

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



Prima edizione 2018, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la paura*

© 2018 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

[www.padovauniversitypress.it](http://www.padovauniversitypress.it)

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

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

ISBN 978-88-6938-143-0

All rights reserved

# **Il teatro delle emozioni: la paura**

*Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi  
(Padova, 24-25 maggio 2018)*

a cura di  
Mattia De Poli

Comitato scientifico:  
Rocco Coronato, Mattia De Poli,  
Anna Scannapieco, Davide Susanetti

PADOVA  
**UP**



## Indice

Prefazione	9
<b>Tra il testo e la scena</b>	
Fear in Choral Action: Thoughts about a Dionysian Emotion in Aeschylean Tragedy <i>Anton Bierl</i>	17
The Metres of Fear in Attic Drama <i>Mattia De Poli</i>	41
Paura, paranoia e panico nell' <i>Andromaca</i> di Euripide <i>Lidia Di Giuseppe</i>	71
Il colore della paura e un tassiarco dal bianco volto (Aristofane, <i>Pace</i> 1172-1178) <i>Stefano Ceccarelli</i>	87
Lo sguardo che uccide: morire di paura nella tragedia romana <i>Lucia Degiovanni</i>	117
Senza scena: le forme della paura nel teatro italiano 'da leggere', fra Settecento e Ottocento <i>Francesca Favaro</i>	129
L' <i>anagnorisis</i> di Agave nell'immaginario di un regista contemporaneo: Theodoros Terzopoulos <i>Georgios Katsantonis</i>	147
Che paura! Che ridere! Il lato comico della paura nel teatro di figura da un punto di vista performativo: un caso di teatro di burattini contemporaneo <i>Marta Collini</i>	155

### **Individuo, società, politica**

- The Fear of Pelasgus: Aeschylus' *Suppliants* 185  
*Davide Susanetti*
- “Cose orribili a dirsi, cose orribili a vedersi”: la paura politica  
nelle *Eumenidi* di Eschilo 195  
*Andrea Giannotti*
- Paura e temporalità nella struttura drammatica dell'*Edipo re* di Sofocle 217  
*Sara Di Paolo*
- Il prologo delle *Troiane* di Euripide: chi ha paura del naufragio dei Greci? 265  
*Anna Miriam Biga*
- Fra ἀλήθεια e ψεῦδος: la paura della scoperta nel *Fetonte* di Euripide 279  
*Silvia Onori*
- Izobražaja Žertvu (Playing the Victim, Simulando la vittima)*  
dei fratelli Presnjakovy: la paura e la “Pepsi Generation”  
nel teatro russo contemporaneo 297  
*Dmitry Novokhatskiy – Donatella Possamai*

### **La paura e il femminile**

- Deianira, i presagi, la paura: il prologo delle *Trachinie* di Sofocle 315  
*Daniela Milo*
- Il lato oscuro della bellezza: Elena come immagine della paura in Euripide 335  
*Francesco Moles*
- Pavet animus, horret*: la paura nella *Medea* di Seneca 357  
*Chiara Battistella*
- Chi ha paura di Kate? Il rovesciamento delle emozioni ne *La bisbetica domata* 381  
*Beatrice Righetti*
- Le donne e l'esternazione della paura nei *Dialoghi delle Carmelitane*  
di Georges Bernanos 397  
*Chiara Pasanisi*

**Classici-Contemporanei: letture e materiali didattici sul filo della paura**

Cantami, o Euterpe <i>Sabrina Mazzali</i>	413
Cantami, o Edipo <i>Guidalberto Gregori</i>	425
Le Erinni nell' <i>Orestea</i> di Eschilo e in <i>La riunione di famiglia</i> di T. S. Eliot: la necessità dei classici <i>Giovanni Ghiselli</i>	427





## Prefazione

Questo volume raccoglie i contributi proposti in occasione del Convegno internazionale “Il teatro delle emozioni – La paura” (Università degli Studi di Padova, palazzo del Bo’, aula I. Nievo, 24-25 maggio 2018). L’iniziativa è stata orientata a tre diverse finalità: creare un’occasione di dialogo e confronto fra discipline distinte, dalle letterature classiche a quelle moderne e contemporanee, sulla base di un comune interesse per il teatro; affiancare a studiosi esperti e apprezzati a livello internazionale giovani studiosi promettenti e appassionati, in un costruttivo confronto generazionale; offrire uno spazio di incontro fra il mondo dell’università e quello della scuola, in particolare del liceo classico.

Grazie alla collaborazione di alcuni docenti del Dipartimento di Studi linguistici e letterari (DISLL) dell’Università di Padova, è stato possibile promuovere un’iniziativa capace di mobilitare e coniugare competenze proprie di diversi ambiti di studio, dal teatro classico (prof. Davide Susanetti) al dramma shakespeariano (prof. Rocco Coronato), ad una prospettiva più ampia di storia del teatro (prof.ssa Anna Scannapieco).

I lavori del convegno sono stati aperti dal prof. Anton Bierl, docente di Greco all’Università di Basilea, studioso di dramma antico in un’ottica sia performativa che culturale e rituale, che ha portato il suo contributo soffermandosi in particolare sulla produzione eschilea. Gli altri relatori sono stati individuati mediante una “call for papers”, a cui hanno risposto professori, dottori di ricerca, dottorandi e studenti, provenienti da vari atenei e da differenti ambiti di ricerca. Rispetto al programma del convegno, in questo volume è stato integrato uno studio del professor Davide Susanetti, che si inserisce perfettamente nella cornice tematica. I vari testi sono stati organizzati in tre sezioni principali: “Tra il testo e la scena”, “Individuo, società, politica” e “La paura e il femminile”. All’interno di ciascuna di esse si è cercato di seguire uno sviluppo cronologico e di favorire allo stesso tempo il confronto fra le manifestazioni teatrali più antiche e quelle più recenti. Si tratta, tuttavia, di una partizione puramente orientativa: alcuni studi, infatti, dialogano tra loro in modo costruttivo, e quasi si completano a vicenda, anche se sono stati collocati in sezioni diverse del volume.

Una sezione specifica (“Classici-Contemporanei: letture e materiali didattici sul filo della paura”) è stata dedicata ai materiali raccolti, utilizzati e prodotti dalle classi 3A e 3B del Liceo classico “Celio – Roccati” di Rovigo, coordinate dai professori Sabrina Mazzali e Guidalberto Gregori, che sono intervenute al convegno nell’ambito delle attività di alternanza scuola-lavoro. Ad essi è stato associato anche il contributo del professor Giovanni Ghiselli, che chiude il volume proponendo una lettura puntuale del moderno dramma di T. S. Eliot, *Riunione di famiglia*, e delle influenze dei testi classici che è possibile cogliere in esso.

Gli interventi proposti al convegno sono disponibili *on line*, grazie alle riprese e alla lavorazione dei video effettuate da alcuni tecnici del Centro multimediale e e-learning di Ateneo e del Dipartimento di Studi linguistici e letterari (DISLL): <https://mediaspace.unipd.it/channel/Il%2Bteatro%2Bdelle%2Bemozioni%2B-%2BLA%2BPAURA/94702741>.

### ***Autori***

**Battistella Chiara** è professore associato di Lingua e letteratura latina all’Università di Udine. La sua attività di ricerca si concentra attualmente sull’età augustea, con particolare attenzione a Ovidio e a Seneca, di cui si è occupata anche nell’ambito di un progetto sulle emozioni (CISA, Ginevra, 2012-2014).

**Bierl Anton** è professore ordinario di Filologia greca alla Universität Basel dal 2002. Attualmente coordina il commento generale all’Iliade di Omero (*Homers Ilias. Gesamtkommentar*), noto anche come *Basler Kommentar*, ma si occupa anche di lirica arcaica (Saffo), di teatro tragico e comico con particolare attenzione ai cori, di Dioniso e del dionisismo.

**Biga Anna Miriam** ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia classica e letteratura greca e latina presso l’Università di Trento in co-tutela con l’Université de Lille III, con una tesi sull’*Antiope* di Euripide. Ha pubblicato il commento a questa tragedia (Trento 2015) e alcuni studi su altre opere frammentarie di Euripide (*Melanippe, Antigone*).

**Ceccarelli Stefano** è dottorando in Filologia e Storia del Mondo Antico presso l’Università di Roma “La Sapienza” con il progetto di ricerca “Commedia antica e campagna attica. I *Contadini* e le *Navi mercantili* di Aristofane”. Oltre ad Aristofane, si è occupato di Euripide e Ovidio.

**Collini Marta** ha conseguito la laurea triennale in Arti visive e dello spettacolo presso l’IUAV di Venezia (2009) e la laurea magistrale in Antropologia e linguaggi dell’immagine presso l’Università di Siena (2013). Ha seguito alcuni corsi di perfezionamento e di formazione sul teatro di animazione e di figura (2017-2018).

**Degiovanni Lucia** è ricercatrice a tempo determinato (tipo A) di Lingua e letteratura latina presso l'Università di Bergamo ed è responsabile del progetto SIR "A commentary on the *Hercules Oetaeus*, a tragedy attributed to Seneca, with introduction, critical text, and an appendix on the history of its reception". Si occupa principalmente di teatro latino (Ennio, Pacuvio, Seneca).

**De Poli Mattia** è ricercatore a tempo determinato (tipo A) di Lingua e letteratura greca presso l'Università di Padova. Studioso di teatro attico e di metrica greca, attualmente studia parte della produzione frammentaria di Menandro nell'ambito del progetto "Kommentierung der Fragmente der griechischen Komödie" (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg).

**Di Paolo Sara** è studentessa del corso di laurea magistrale in Lettere classiche e storia antica presso l'Università di Padova. Ha conseguito la laurea triennale in Lettere presso lo stesso Ateneo con la tesi "L'emozione della paura in tre tragedie sofoclee: *Trachinie, Elettra, Edipo re*" (2016).

**Favaro Francesca** ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia ed ermeneutica italiana presso l'Università di Padova (2003) e svolge attività didattica e di ricerca presso lo stesso Ateneo. Studia l'influenza delle letture classiche sugli autori italiani, principalmente del Sette-Ottocento (Alessandro Verri, Monti, Cesarotti, Barbieri, Foscolo).

**Ghiselli Giovanni** è stato docente di Latino e Greco presso il Liceo classico "Luigi Galvani" di Bologna e si è occupato di didattica delle letterature classiche, curando alcuni commenti a testi greci e latini e proponendo interventi in diverse città italiane.

**Giannotti Andrea** è dottorando presso la Durham University con il progetto di ricerca "The Pre-Play Ceremonies of the Athenian Great Dionysia: A Reappraisal". Si è formato presso l'Università di Pisa, dove ha conseguito la laurea triennale in Lettere e la laurea magistrale in Filologia e storia dell'antichità.

**Gregori Guidalberto** è docente di Latino e Greco presso il Liceo classico "Celio - Roccati" di Rovigo, dove coordina il laboratorio teatrale degli studenti.

**Katsantonis Georgios** è dottorando in Letterature e filologie moderne presso la Scuola Normale Superiore di Pisa con un progetto sulla letteratura teatrale di Pier Paolo Pasolini. Si è laureato in Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Patras e ha conseguito il master in Letteratura, scrittura e critica teatrale presso l'Università di Napoli "Federico II".

**Mazzali Sabrina** è docente di Latino e Greco presso il Liceo classico "Celio - Roccati" di Rovigo.

**Milo Daniela** è ricercatrice di Lingua e letteratura greca presso l'Università di Napoli "Federico II". Tra i suoi interessi di studio uno spazio importante è dedicato al teatro tragico (a Sofocle in particolare), a questioni di drammaturgia e messa in scena, ecdoesi e interpretazione di tragedie frammentarie.

**Moles Francesco** è studente del corso di laurea magistrale in Filologia, letterature e storia dell'antichità presso l'Università di Bari "Aldo Moro". Si occupa di mitologia classica, di teatro antico, soprattutto greco, e della sua ricezione.

**Novokhatskiy Dmitry**, già professore associato presso l'Università di Scienze Umane della Crimea (Jalta), è docente a contratto di Lingua e letteratura russa presso l'Università di Macerata e l'Università di Padova. Si occupa di letteratura russa contemporanea, di letterature comparate e di didattica della lingua russa.

**Onori Silvia** è dottoranda in Digital humanities: literary and historical sciences in the digital age presso l'Università di Cassino e del Lazio meridionale con il progetto di ricerca "Il *Fetonte* di Euripide: testo critico, esegesi, commento".

**Pasanisi Chiara** è dottoranda in Musica e spettacolo presso l'Università di Roma "La Sapienza" con il progetto di ricerca "La recitazione delle attrici italiane (1935-1955)". Si è occupata anche di teatro shakespeariano.

**Possamai Donatella** è professore associato di Lingua e letteratura russa presso l'Università di Padova. La sua ricerca è indirizzata principalmente verso la letteratura russa novecentesca e contemporanea, anche in chiave comparatistica.

**Righetti Beatrice** è dottoranda in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie - Letteratura inglese presso l'Università di Padova con un progetto che mira a verificare la presenza nel canone shakespeariano di eventuali echi di due autori rinascimentali italiani inseriti nella "querelle des femmes" europea. Oltre a Shakespeare, si è occupata di letteratura russa.

**Susanetti Davide** è professore associato di Lingua e letteratura greca presso l'Università di Padova. Si occupa di teatro greco, Platone, ermetismo, alchimia, pensiero esoterico e simbolico.

### ***Bibliografia essenziale***

#### ***Teoria e Storia delle emozioni***

AA.VV., *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling, 1700-2000*, Oxford 2014

- Bellelli Guglielmo, Di Schiena Raffaella, *Decisioni ed emozioni. Come la psicologia spiega il conflitto tra ragione e sentimento*, Bologna 2012
- Boddice Rob, *The History of Emotions*, Manchester 2018
- Cairns Douglas, Nelis Damien, *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*, Stuttgart 2017
- Caruana Fausto, Viola Marco, *Come funzionano le emozioni. Da Darwin alle neuroscienze*, Bologna 2018
- Chaniotis Angelos (ed.), *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Stuttgart 2012
- Chaniotis Angelos (ed.), *Unveiling Emotions II. Emotions in Greece and Rome: Texts, Images, Material Culture*, Stuttgart 2014
- de Boise Sam, *Men, Masculinity, Music and Emotions*, London 2015
- Fantini Bernardino, Destro Bisol Giovanni, Rufo Fabrizio (a cura di), *Una prospettiva evolutiva sulle emozioni da Charles Darwin alle neuroscienze*, Pisa 2013
- Langella Simona, Vaccarezza Maria Silvia (a cura di), *Emozioni e virtù. Percorsi e prospettive di un tema classico*, Napoli-Salerno 2014
- Liliequist Jonas, *A History of emotions, 1200-1800*, London-New York 2016 (ed. orig. 2012)
- Morris Penelope, Ricatti Francesco, Seymour Mark, *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 a oggi*, Roma 2012
- Nussbaum Martha C., *Emozioni politiche. Perché l'amore conta per la giustizia*, Bologna 2014 (ed. orig. *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*, Cambridge [MA] 2013)
- Plamper Ian, *The History of Emotions. An Introduction*, Oxford 2015 (ed. orig. *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012)
- Rosenwein Barbara H., Cristiani Riccardo, *What is the History of Emotions*, Cambridge 2018

### ***Emozioni e letteratura, teatro, televisione, cinema***

- Atturo Valentina, *Emozioni medievali. Bibliografia degli studi 1941-2014 con un'appendice sulle risorse digitali*, Roma 2015
- Brandsma Frank, Larrington Carlyne, Saunders Corinne, *Emotions in Medieval Arthurian Literature. Body, Mind, Voice*, Cambridge 2018 (ed. orig. 2015)
- De Vincenti Giorgio, Carocci Enrico, *Il cinema e le emozioni. Estetica, espressione, esperienza*, Roma 2012
- García Alberto N. (ed.), *Emotions in Contemporary TV Series*, London 2016
- Gruber Markus A., *Der Chor in den Tragödien des Aischylos*, Tübingen 2009

Konstan David, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2006  
Stanford William Bedell, *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London-Boston-Melbourne-Henley 1983

**Tra il testo e la scena**





# Fear in Choral Action: Thoughts about a Dionysian Emotion in Aeschylean Tragedy

*Anton Bierl*

Abstract: This keynote contribution explores the fundamental role of the tragic chorus in transferring the quintessentially tragic and Dionysian emotions, esp. terror and fear, onto the audience. Particularly, Aeschylus uses the terror-struck or horrifying chorus as an engine of the plays. Running the gamut from fight and threat to flight and paralysis, the chorus becomes an echo-chamber of voices that ranges from extra-linguistic utterances driven by purely bodily or psychophysical reactions to thoughts about consequences and confrontation to judgments and rational reflection. On the example of the *Oresteia*, the paper demonstrates how the abstract concept of the alarming “revenge” (*erinyes*) in its personification Erinys, the driving force of the plot in the first two plays of the trilogy, surprisingly becomes a concrete chorus of Erinyes in the *Eumenides*. The *mise en scène* of fear then serves to publicly display how Athens manages to polarize it on a friend-foe-axis so that tragedy becomes in the truest sense learning through emotion: *pathei mathos*.

## ***Introduction***

Fear is one of the basic emotions. In Greek, the much disputed term ‘emotion’ has fuzzy boundaries and can be best rendered with *pathos* (from πάσχω, “to suffer”), a word applied widely from the study of brain and logic to the medical exploration of the human body. In the beginning, *pathos* is not limited to psychology, the study of the responses of the soul, but has also to do with judgment. From the 4<sup>th</sup> century BC onwards, however, Greek authors connect *pathe* with the soul (*psyche*). The study of emotions is a highly innovative area in Classics as well in humanities in general. As Douglas Cairns, one of the leading scholars in this burgeoning field, affirms:

« ... the most persuasive modern theories are multidimensional, encompassing eliciting conditions, appraisals of those conditions, bodily changes and the feelings they cause, outward expressions, and patterns of behavior. Though researchers are increasingly skeptical of antitheses between mind and body, reason and passion, cognition and affectivity ..., there is broad agreement that some element of appraisal is typical of the phenomena that we call emotions». (CAIRNS 2017a, 1).

Plato therefore locates emotions in the middle part of the tripartite soul, the *thymoeides*, since the portion “of spirited shape” has the potential to act in accordance with or to fight against reason (*logos*). Thus, we see that Plato and his forerunners, the Presocratics, recognize that cognition and passions are linked in a decisive manner. The display of emotions in public is essential for tragedy. That is why Plato expresses his fierce opposition against its performance especially in his *Republic* (603b-608b), but also in *Laws* (817a-d), whereas he intentionally neglects to emphasize that this dramatic genre full of emotion is so fundamental for the citizens’ life in the polis (e.g. MEIER 1988). As Plato’s student, Aristotle regards emotions as the decisive instances that make human beings alter their judgments (*Rhetoric* 1378a 19-22). In *De anima* (esp. 403a) he discusses emotions from the physical perspective, highlighting the fact that they interact with and are part of the body. According to the philosopher from Stagira, they are intense mental activities, having to do with pleasure and pain<sup>1</sup>.

In an exemplary way and with medical scrutiny this intricate picture of emotions, the combination of psychological, cognitive, moral, but especially bodily aspects comes to the fore in Sappho fr. 31 Voigt where the singing ‘I’ seems to perform a psychophysical self-analysis in matters of love, another essential form of passion:

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν  
 ἔμμεν’ ὤνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι  
 ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδου φωνεί-  
 σας ὑπακούει  
 καὶ γελαισας ἰμέροεν, τό μ’ ἦ μάν 5  
 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν,  
 ὡς γὰρ ἔς σ’ ἶδω βρόχε’ ὡς με φώναι-  
 σ’ οὐδ’ ἐν ἔτ’ εἴκει,  
 ἀλλ’ ἄκαν μὲν γλώσσα φῆαγε λῆπτον  
 δ’ αὐτικά χρωῖ πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν, 10  
 ὀπλάτεσσι δ’ οὐδ’ ἐν ὄρημ’, ἐπιρρόμ-  
 βεισι δ’ ἄκουαι,

<sup>1</sup> On the preceding paragraphs, see CAIRNS 2017a, 1-2. See also CAIRNS, NELIS 2017; KONSTAN 2006, esp. 3-40; HITZER 2011; CHANIOTIS 2012.

†έκαδε μ' ἴδρωσ ψῦχρος κακχέεται† τρόμος δὲ  
 παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας  
 ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω ἰπιδεύης 15  
 ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†

To me it seems that man has the fortune  
 of gods, whoever sits beside you  
 and close, who listens to you  
 sweetly speaking

and laughing temptingly. My heart  
 flutters in my breast whenever  
 I even glance at you –  
 I can say nothing,

my tongue is broken. A delicate fire  
 runs under my skin, my eyes 10  
 see nothing, my ears roar,  
 cold sweat

rushes down me, trembling seizes me,  
 I am greener than grass.  
 To myself I seem  
 needing but little to die.

Yet all can be endured, since ... (trans. RAYOR 2014)

In his treatise *On the Sublime*, Ps.-Longinus (10.1-3), who transmitted this famous fragment, praises this “conflation of passions”, παθῶν σύνοδος, in the highest tones and links the sentiment even partially to fear.

οὐ θαυμάζεις ὡς ὑπὸ τὸ αὐτὸ τὴν ψυχὴν τὸ σῶμα, τὰς ἀκοὰς τὴν  
 γλῶσσαν, τὰς ὄψεις τὴν χροάν, πάνθ' ὡς ἀλλότρια διοιχόμενα  
 ἐπιζητεῖ, καὶ καθ' ὑπεναντιώσεις ἅμα ψύχεται καίεται, ἀλογι-  
 στεί φρονεῖ †ἢ γὰρ† φοβεῖται †ἢ παρ' ὀλίγον τέθνηκεν ἵνα μὴ ἔν  
 τι περὶ αὐτὴν πάθος φαίνεται, παθῶν δὲ σύνοδος; πάντα μὲν 5  
 τοιαῦτα γίνεται περὶ τοὺς ἐρῶντας, ἢ λῆψις δ' ὡς ἔφην τῶν  
 ἄκρων καὶ ἢ εἰς ταῦτὸ συναίρεσις ἀπειργάσατο τὴν ἐξοχήν.

Is it not wonderful how she summons at the same time, soul, body, hearing, tongue, sight, skin, all as though they had wandered off apart from herself? She feels contradictory sensations, freezes, burns, raves, reasons, – either, indeed, she fears or she almost dies – so that she displays not a single emotion, but a whole congeries of emotions. Lovers show all such symptoms, but what gives supreme merit to her art is, as I said, the skill with which she takes up the most striking and combines them into a single whole. (trans. FYFE 1995, with modifications)

The fact that the intimate scene of a man and a female ‘you’ “makes the speaker’s heart flutter in her breast” (6 καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν) indicates the intense passion that blends love and fear. Thus, the singing ‘I’ joining the couple is in the typical situation of triangulation that features love as a permanent deferral, a lack and “discourse of absence” (BARTHES 1979, 13-17). The occasion of a wedding is therefore hardly suitable. On the contrary, some critics regarded the song as an expression of jealousy or fear of being separated from the desired girl (PAGE 1955, 26-33). Be it as it may, the song seems to treat love as an emotion in a both subjective and objective perspective. The man as a contrast figure is so strong that he can endure the view of his desired object, whereas Sappho is totally overwhelmed by her affection. As soon as she throws a glance on the scene, she suffers a series of bodily and psychic symptoms. After all, the song reflects in very concrete terms the subjective feelings and passions that are conveyed in medical terms of scientific objectivity. Stressing the complementary relation between love and war (RISSMAN 1983), Sappho often builds on the Homeric tradition. Stylizing herself as a Homeric hero, she illustrates her suffering that leads to her heroization on the complementary field of love (BIERL 2016).

Fear is generally defined as an emotion caused by realizing or anticipating situations of threat and danger. It manifests itself in physical, psychophysical, and purely bodily reactions often leading to a change of behavior. Specific stimuli in perceiving the threat ultimately trigger so-called fight or flight responses, that is confronting the source of danger, e.g. the attacker, escaping, hiding, or even freezing in paralysis. On the biochemical level, the reactions of extreme fear are preceded by a discharge of the sympathetic nervous system through hormones and neurotransmitters. Terror anticipates the perception of dread and horrifying experiences, whereas horror expresses the revulsion induced by a frightening sight, sound etc<sup>2</sup>.

Fear of the imminent death, one of the most terrible threats that human beings must endure, is particularly terrifying. Existential fear for one’s life happens mainly in war or hunt, specifically in those moments when men or animals attack, but it can be induced by any traumatic experience, such as by an epiphany of a god or the exposure to other sources of overwhelming danger. As previously seen, it typically results in fight or flight responses. Especially in the Homeric context of war, φόβος (“fear”) and φυγή (“flight”) are closely related (BERNERT 1941, 309; GÖDDE 2000a, 147 n. 404). φοβεῖσθαι means “to be shooed”, while the person affected by *phobos* manifests physical reactions, such as standing up hair (FLASHAR 1972, 1147-1150). In a multidimensional analysis, fear possesses cognitive elements for evaluating the event, bodily symptoms as

<sup>2</sup> See ÖHMAN 2008; see also KONSTAN 2006, 129-155; HITZER 2011 (with an emphasis on fear); CAIRNS 2017b. On the semantic definition of fear, see HÄFNER 1971.

those described by Sappho – e.g. shudder (*phrike*) like *phobos* can make stand up the hair to impress the opponent with a larger image (BURKERT 2010; CAIRNS 2017b) –, action-oriented motoric aspects, expressive-communicative elements, and the psychological dimension of a subjective feeling about the experience (CAIRNS 2017b). As seen in the treatise *On the Sublime*, it can have an especially aesthetic effect too.

### *Emotions, Tragedy, the Chorus and Dionysus*

Due to Athens' rising to totally new horizons in the 5<sup>th</sup> century BC, an epoch of intensified passions and high ambitions, the democratically ruled polis full of imperialistic aspirations can be newly defined as a "city of emotions". The power of the *demos*, the people, encouraged by a new "*Könnens-Bewusstsein*" and driven by a desire for expansion, breeds a nervous atmosphere of affection and intensified *pathe* (MEIER 1980, 435-499; MEIER 1988, 14-53). The participation of the masses that decide on everything tends to create a climate of an emotional upheaval, disturbance, and anxiety in recurring situations of military threat. Plato called Athens polemically a *theatrokratia* (Plato, *Laws* 700a-701b, esp. 701a 3), a rule of the theater where people are in a constant state of excitement and agitation, total freedom, Dionysian *mania*, *bakcheia*, and ecstasy. Through mimesis and affectivity, the audience identifies with actors who reenact other distorted, violent, and criminal mythic figures. By mixing and blending personae, souls, and passions, the democratic polis and its people assembled in the theater lose their identity and selves so that in scenarios of 'othering' they are dominated by an emotional frenzy for theater and theatricalization. In presumptuous impudence, the spectators become fearless (*aphoboi*) of the laws and gods, leading to complete anarchy (701b-c). According to Plato, tragedy aims at producing only damaging emotions which can corrupt the soul (Plato, *Republic* 605b-d). After all, the polis seems to have created the adequate genre for its state of heightened tensions and psychic stress.

Tragedy means the public display of *pathe* in a multimedia spectacle that addresses all senses. The dreadful, so to speak, is staged in aesthetic and musically beautiful forms of total art. However, the *Gesamtkunstwerk* of emotional involvement is not a means in its end, but has a strong cognitive component in the sense of a *paideia* of the citizens as well. Aeschylus' famous *pathei mathos*, "learning from suffering", as formulated by the chorus of *Agamemnon* (177) can serve as the emblematic expression for this association of affectivity with recognition and cognitive learning. Yet, this statement does not represent an authorial voice of the poet, as it is uttered by the chorus vexed by terrible forebodings and vain hopes.

As we all know but seem to forget, the origin of tragedy lies in the chorus which remains the basis and the emotional body of the developed tragedy in the 5<sup>th</sup> century. The chorus functions as the bridge towards people, the masses sitting in the large opening of the Theater of Dionysus. The best way to understand the phenomenon is from a perspective of a reader response criticism and an audience-oriented aesthetics. The chorus serves, so to speak, as an emotional belt-drive transmission to canalize the spectators' *pathos*. It functions thus as the inner motor of the play in a traffic of emotions where the polis as audience is right in the center. Passions, esp. fear, horror, and pity, the quintessentially tragic emotions induced mainly by the additional actors on the stage, can thereby be transferred to the people. Thus, *pathos* on stage becomes *sympatheia*, the collusion of the audience and the actor in an economy of passions with the chorus as their intermediary (GRUBER 2009, 11-70; in general: BIERL 2009, 1-82).

The chorus, as it is well known, sings and dances for Dionysus, the god of the performance. Drama takes place during a festival of Dionysus. This means that the god of the Other, of inversion, perversion, and paradox inscribes himself in his genre even when the content does not revolve around Dionysian myth (BIERL 1991). Tragedy, in its typical distortion towards the higher, superhuman, heroic, and divine (BRELIICH 1982, 112), deals with scenarios of violence, excess, ecstasy, murder, horror, and terror. It aims at exposing the horror, *eleos* and *phobos*, transferring the excess of *pathos* onto the audience. I argue that murder, transgression, bloodshed, utter violence, and *pathos* conveyed over these cruel deeds are quintessentially Dionysian in nature. *Omophagia* and *sparagmos* of the victim are the basic codes in Dionysian sacrifice of myth and cult, while ecstasy and *mania* are the tragic modes of emotional expression, such as the excess in acting, singing, dancing, shouting, lamenting and jubilating. It is my contention that transgressive *pathos* is the emotional feature of any Dionysian rite that functions as the decisive link between the extra-Dionysian myth and the Dionysian performance. During the Dionysian festival that embeds the dramatic *agones*, the Athenian audience experiences an excess of joy, festivity, sexuality, alcoholism, and violence. Comedy tends to observe the world from a lower perspective (Aristoteles, *Poetics* 1449a 32-37), transcending toward ecstatic joy, corporeality, and expressivity. Tragedy, on the contrary, provides a view from above, from mythic kings and heroes, transgressing towards mythic scenarios of violence, war, death, and lament (BRELIICH 1982, 112). The satyr-play transforms everything in a Dionysian atmosphere of a light and low key of experimentation by reflecting the mythic events of the trilogy and integrating any mythic non-Dionysian content into the Dionysian chorus of quintessentially Dionysian satyrs (BIERL 2011). Since choral dance has mainly to do with the expression of joy and exuberance, we detect a certain tension between the

tragic chorus in its function as cultic performer and in its character playing in an appalling mythic scenario (HENRICHS 1994/95, esp. 73). However, when embedded in the Dionysian festival of inversion, ritual and performativity are basically in a Dionysian key. Since Greek drama as a multimedia performance consists in a theater revolving around listening and seeing the *deinon*, fear is conveyed in multimodal variations of sound (music, voice, noise) and frightful sights (costume, props, stage, movement). The Dionysian perversion of order tends to destroy the royal household of the mythic action and to create scenarios based on a new rule of the people (SEAFORD 1994). Dionysus' entourage consists always in an ecstatic group of male satyrs or female maenads. These followers worship their god by singing and dancing. Thus, they constitute typical choruses that communicate emotions. These Dionysian groups focused on performativity and ritual can pray, supplicate, lament, cry, or utter shrieks and pure voices or jublations. They can follow the action or be part of it, as e.g. Euripides' *Bacchae* pursuing their victim Pentheus who is about to be torn apart and eaten raw. When the original Dionysian myth is replaced by other, extra-Dionysian themes, the Dionysian tends to appear in forms of metaphors. Other derived choruses that always represent outsiders, such as slaves, girls, foreigners, senior people (GOULD 1996), act on the same range of multimodal expressions, partially assuming Dionysian voices and identities. The female chorus, e.g. of violent women such as the Furies, can thus merge with the original female group of the maenads. This may be the reason why the wild and aggressive Erinyes who threaten to kill Orestes call themselves maenads in Aeschylus' *Eumenides* (500 μαινάδων τῶνδ' ... κότος). In Aeschylus, *Agamemnon* 1189, Cassandra refers to them as a *komos*, an ecstatic reveling Dionysian group of wild drinking fellows. To summarize, in the Dionysian realm the *pathos*, the frightful and scary, the instance communicating *eleos* and *phobos*, is often transposed to, fused with the Dionysian and self-referentially conveyed through terms of music, dance, and *choreia* (GRUBER 2009, esp. 28-102; BIERL 2017). Running the gamut from fight and threat to flight and paralysis, the chorus becomes an echo-chamber of voices that ranges from extra-linguistic utterances driven by purely bodily or psychophysical reactions to thoughts about consequences and confrontation to judgments and rational reflections.

### *Passions and Theatrical Effects*

Poetic paradoxical semantic combinations like *nomos anomos* (Aeschylus, *Agamemnon* 1142) express exactly the oxymoronic idea of the Dionysian that tragedy incorporates and projects upon aesthetic tones (BIERL 2017, esp. 188-190). Music, harmony, but especially disharmonious, barbaric sound elements,



the pure and bestial voice of pure affect and expression of *pathos* without any linguistic signification, communicate the feeling of *pathos*, the pathetic, and convey the dreadful atmosphere of violence and murder (BIERL 2017). Tragedians are, so to speak, masters of emotions, creating fear, horror, and terror through *mimesis*. Moreover, especially in Aeschylus, we witness a permanent concern with healing, with pharmaceutical *akos* against the displeasures, the dysphemic and the disruptive elements, especially on the level of the chorus. The ritual production of emotions and the intense audience stimulation lead to a ritual purification of these emotions by living them through (GRUBER 2009, 90-100). This reflects the homeopathic understanding of healing and ritual *katharmoi*, and this is exactly how Aristotle ingeniously understands the genre according to the famous definition in his *Poetics* (1449b 24-28):

ἔστιν οὖν τραγωιδία μίμησις πράξεως σπουδαίας  
καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένωι λόγωι χωρὶς ἐκά-  
στωι τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγ-  
γελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων  
παθημάτων κάθαρσιν. 25

Tragedy, then, is mimesis of an action which is elevated, complete, and of magnitude; in language embellished by distinct forms in its sections; employing the mode of enactment, not narrative; and through pity and fear accomplishing the catharsis of such emotion. (trans. HALLIWELL 1995)

In experiencing the excessive accumulation of emotions, recipients are confronted with some cognitive aspects besides the psychic agitation. As previously said, the main transmitter in this process of psychic relief is the chorus. Already in the 5<sup>th</sup> century BC Gorgias, in his *Encomium Helenae* (Diels-Kranz 11), argues that the enchanting force of the word, the discourse (*logos*), plays an intense role in creating total psychic *thelxis*, “enchantment”. According to him, it works like a spell and “magic incantation”, *goeteia*, that, through emotions, especially *phobos*, *phrike* and *eleos*, induces pleasure or displeasure and relieves souls and bodies from distress and disease (GRUBER 2009, 78-90):

(8) εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας, οὐδὲ πρὸς  
τοῦτο χαλεπὸν ἀπολογήσασθαι καὶ τὴν αἰτίαν ἀπολύσασθαι ᾧδε.  
λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ  
θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην  
ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι. ταῦτα δὲ ὡς  
οὕτως ἔχει δεῖξω· (9) δεῖ δὲ καὶ δόξῃ δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι· τὴν  
ποίησιν ἄπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἥς  
τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς  
καὶ πόθος φιλοπενθήης, ἐπ' ἄλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων  
εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἰδίον τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν  
ἢ ψυχῇ. φέρε δὴ πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου μεταστῶ λόγον. (10) αἱ  
γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδαὶ ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης

γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξει τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπω-  
δῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. γοητείας δὲ  
καὶ μαγείας δισσοὶ τέχνηαι εὐρηνται, αἶ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ  
δόξης ἀπατήματα. ...

(8) And if persuasive discourse deceived her soul, it is not on that account difficult to defend her and absolve her of responsibility, thus: discourse is a great potentate, which by the smallest and most secret body accomplishes the most divine works; for it can stop fear and assuage pain and produce joy and make mercy abound. And I shall show that these things are so: (9) explanation to the audience, by means of opinion, is required. Discourse having meter I suppose and name (in the general sense) to be poetry. Fearful shuddering and tearful pity and sorrowful longing come upon those who hear it, and the soul experiences a peculiar feeling, on account of the words, at the good and bad fortunes of other people's affairs and bodies. But come, let me proceed from one section to another. (10) By means of words, inspired incantations serve as bringers-on of pleasure and takers-off of pain. For the incantation's power, communicating with the soul's opinion, enchants and persuades and changes it, by trickery. Two distinct methods of trickery and magic are to be found: errors of soul, and deceptions of opinion.

A few paragraphs later, Gorgias continues:

(14) τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς  
τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμα-  
τῶν φύσιν. ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ  
σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν  
λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς  
θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοὶ τιμὴν κακῆι τῇ  
ψυχῇ ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

The power of discourse stands in the same relation to the soul's organization as the pharmacopoeia does to the physiology of bodies. For just as different drugs draw off different humors from the body, and some put an end to disease and others to life, so too of discourses: some give pain, others delight, others terrify, others rouse the hearers to courage, and yet others by a certain vile persuasion drug and trick the soul. (trans. DONOVAN 1999)

Due to his sophistic interests Gorgias as a rhetorician focuses on the magic power and enchanting quality of the word. Reading him, also Aristotle in his *Poetics* almost neglected the other multimodal media, such as *opsis*, music, and dance, that the tragedians use in creating their *Gesamtkunstwerk*. Not only the recent scholarship following the performative turn gave due weight to the tragedians' role in producing emotion, but also ancient critics had already emphasized this aspect, particularly in the case of Aeschylus<sup>3</sup>. In testimonies

<sup>3</sup> On emotion and tragedy, see STANFORD 1983; ZIERL 1994; GÖDDE 2016; on Aeschylus and his poetics of fear, see SNELL 1928, 34-51; ROMILLY 1971; SCHNYDER 1995; KANTZIOS 2004; BOHRER

regarding his life he was praised as an innovator of the tragic genre who moved people to tears by using visual and plot inventions to induce terror-struck disturbance and amazement rather than illusion or deceit (*Vita Aeschyli* 7 ταῖς τε γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀπάτην κέχρηται). One source even reports that he terrified people during the performance of the *Eumenides* by leading in the chorus as single dreadful figures in such a way that children fainted or even died and women had miscarriages (*Vita Aeschyli* 9 τοσοῦτον ἐκπλήξαι τὸν δῆμον ὡς τὰ μὲν νήπια ἐκψῦσαι, τὰ δὲ ἔμβρυα ἐξαμβλωθῆναι). Through the nuanced application of intense emotions, he made tragedy more impressive; he even embellished the *skene* and amazed the spectators through visual brilliance. Props such as paintings, theatrical machines, altars and tombs, the sounds of trumpets, the apparition of specters, and especially the Erinyes helped create this effect (*Vita Aeschyli* 14) (GRUBER 2009, 71-77).

### *Aeschylus' Poetics of Fear*

In his entire oeuvre, Aeschylus staged a grand *mise en scène* of fear. *Phobos* can be felt as an abstract force affecting people from outside, even personified in the divine figure of Phobos (Aeschylus, *Seven against Thebes* 45) – in Homer he is the son or companion of Ares, and brother of Deimos (Homer, *Iliad* 13.299-300, 15.119-120) –, but also acted out by human protagonists. On the one hand, the dreadful can thus be an active, external force, even materialized in a personification, a single actor or a group representing the *deinon* that induces fear. On the other, from the recipients' point of view, *phobos* can be seen as an internalized disturbance and affection felt and sensed by a single actor, by a group of actors, or by the chorus fearing for someone, as fear triggers manifold psychic and bodily responses. The chorus as a very flexible instrument of multiple voices that oscillates between character and function, between inside and outside, between various aspects, i.e. its emotive, hermeneutic, and performative-cultic voices as well as the instance representing the author or the community, can thus dynamically regulate the economy of emotions according to the dramaturgical needs. The choral members can be utterly frightened or misled in alleged security and false conclusions. They can anticipate terror and express horror as revulsion against stimuli and signs. Fear response arises from the perception or anticipation of danger leading to strategies to confront or escape the threat. The chorus, as recently emphasized, represents often a marginal group, consisting of elders or women or even girls (GOULD 1996). In

---

1994; BOHRER 2009; HOSE 2014.

the case of young maidens, it coincides with the tradition of staging *partheneia* in city festivals. Choruses often have to do with *paideia* in initiation, with the rite of passage from the status of girls to women (*gynaikes*). Therefore, sex and violence as well as the fear of rape and death in war play an important role in *Suppliants* and in *Seven against Thebes*. At the sight of male warriors threatening rape, abduction, or slavery, their terror is immense. As girls are particularly frail, sensitive, highly susceptible, and emotional, the pathetic level becomes especially high, an ideal filter for the audience. At the same time, they can assume the performative or even hermeneutical voices from a more detached perspective. In another article, I focused on the chorus of *Seven against Thebes* where fear is combined with lament (*goos*) and supplication, and reveals itself in wild bodily movement and utterances of pure voice and *logos* (BIERL 2018). From the very beginning, fear becomes the engine of the play culminating in the catastrophic ending. The chorus of maidens works like an inner, emotional focus that lets the spectators feel what is going on inside a city assaulted by the enemy, Eteocles' ousted brother Polynices attacking his homeland Thebes, in the coalition with the Argive warriors. As weak girls enclosed inside the walls of Thebes, they can neither respond in fight or flight. Therefore, the situation equals a steam boiler with only limited pressure regulation. The intense outlet of fear and terror happens in the confrontation with the young male king Eteocles who focuses mainly on the successful military defense in an one-sided fashion. He does everything to suppress this female pathetic expression of fear (among other, Aeschylus, *Seven against Thebes* 78 θρεῦμαι φοβερὰ μεγάλη ἄχη, 288 φόβωι δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ), since he believes that the maidens' emotional response works against his endeavor to close the rows, injecting cowardice in the male army (191-192). During such a demanding struggle against the chorus in the first part of the play (1-368), Eteocles does not see the upcoming catastrophe, while the girls sing the second stasimon (720-791), after the central shield scene (369-652), and, due to their emotional sensitivity for anticipation, foresee in fear that Erinys will fulfill the curse in the house of Oedipus, i.e. the mutual fratricide (see also KONSTAN 2006, 145-148).

The maiden chorus of *Suppliants*, where supplication is the dominant ritual discourse (GÖDDE 2000a), recalls the one in *Seven against Thebes* in many ways. However, the Danaids could respond to their terrible fear of being forced into marrying the sons of Aegyptus in flight. As seen above, it is the other side of fear, its materialized bodily and motoric expression. *Phyge* and *pheugein*, "flight" and "fleeing" (Aeschylus, *Suppliants* 5, 8, 14, 74, 84, etc.) function as *leitmotifs*, since *Suppliants* is basically fear acted out in dramatic action and put on stage (GÖDDE 2000a, 147-176; HOSE 2014, 42-45; SCHNYDER 1995, 73-95). Thus, there are many direct references to fear, and this emotion also bridges the

central dramatic action of finding asylum through the ritual of supplication. Excessive fear drives the action that culminates in the total destruction of the city of Argos in open war with the pursuing sons of Aegyptus. King Pelasgus had responded to the girls' *hiketeia* out of fear of their fear-driven threat of committing suicide on the altar and defiling the city with *miasma*. The girls' doing is best summarized in the words "to be bitter through the terror of heart" (513 δυσφορεῖν φόβωι φρενός). Pelasgus' reply that "excessive fear is always uncontrolled" (514 αἰεὶ ἀναρκτόν ἐστι δειῖμ' ἐξαισίον) will turn out as the most proper analysis and insight. Yet, in his tragic dilemma driven by two modes of fear, his royal household will be dissolved and he will die in defending the girls from abduction. The *Persians* represents another excessive display of passion caused by the terrible threat of total defeat from the perspective of the Other (GÖDDE 2000b; BIERL 2007, 53-62). Fear and hope change in highly emotional choral songs, but fear cannot be suppressed, as these drastic words prove (Aeschylus, *Persians* 114-125):

ταῦτά μου μελαγχίτων  
φρήν ἀμύσσεται φόβωι,  
ὄᾶ, Περσικοῦ στρατεύματος,  
τοῦδε μὴ πόλις τίθηται  
κένανδρον μέγ' ἄστυ Σουσίδος·  
καὶ τὸ Κισσίων πόλις μ' ἀντίδουπον ἄισεται,  
ὄᾶ, τοῦτ' ἔπος γυναικοπληθῆς ὄμιλος ἀπύων,  
βυσσίνοις δ' ἐν πέπλοις πέσῃ λακίς.

For that reason my mind is clothed in black and torn with fear: "Woe for the Persian army!" – I dread that our city may hear this cry – "The great capital of Susiana is emptied of its manhood!" – and that the city of the Cissians will sing in antiphon, a vast throng of women howling out that word "woe!", and their linen gowns will be rent and torn. (trans. SOMMERSTEIN 2009a)

Lament (*goos*) and mourning rites merge again with expressions of anticipated terror and fear. The act of tearing black clothes apart, the essential rite of lament, highlights the violent dissolution and breakup of the royal household of Sousa and inscribes itself into the emotional utterance of fear (GÖDDE 2000b, 37-47; BIERL 2007, 55-56). However, despite the choruses' focus on frenzy and irrational expression, the display of passions in these three early tragedies can also initiate first cognitive reflections, both from the choral groups and even more so from the audience in response to this emotional outlet.

### ***Fear in the Oresteia***

Particularly interesting is a case study of fear in the *Oresteia* where the Erinyes, the incarnation of terror and fear, surprisingly appear live on stage

at the beginning of the *Eumenides*. They threaten to turn Athens upside down. Making the Erinyes, previously mentioned as ethical concepts and inner vision, appear on stage as a dreadful female chorus is Aeschylus' ingenious and brilliant idea to create the effect of utmost horror.

In *Eumenides*, terror, conveyed only through words and notions up to this point in the trilogy, gradually becomes real in front of the audience. Pythia first prays to several deities in front of the closed door of the scene representing the temple of Apollo in Delphi, where Orestes found asylum against the haunting spirits; she reports how Delphi successfully integrated the chthonic deities of prehistory into the shrine of Apollo and the theological order of the sacred space (Aeschylus, *Eumenides* 1-33). Pythia enters the door (after line 33), opening it only a bit, but creeps out again in total terror and reports what she has seen: the supplicant Orestes surrounded by sleeping women in appalling outfit, similar to the Gorgons (48), from their eyes dripping blood: an unseen species (34-59). We remember that Clytemnestra as 'stand-in Erinys' (KÄPPEL 1998, 231) has been previously compared to Gorgo (Aeschylus, *Libation Bearers* 835) and to a snake, while Orestes envisioned the imagery beings haunting him as Gorgones as well (1048). But Pythia withdraws the simile immediately since these women are different from the Gorgons (Aeschylus, *Eumenides* 48-49). She tries to explain the horror that still remains not visible to the audience, comparing it with a painting of the Harpies attacking Phineus that she has seen before (50-52). The spectators must generate this picture in their minds. The *tertium comparationis* is the composition of a frozen *tableau*: one man in the middle of the scene is about to be brutally attacked by insane and terrifying female monsters threatening the victim with *omophagia* and *sparagmos*. These Dionysian practices were alluded to some lines earlier when Pythia mentioned Pentheus (26). Moreover, as seen above, Aeschylus once makes the Furies call themselves maenads (500 μαινάδων τῶνδ' ... κότος). Up to this moment in the play, horror was conveyed only through words. But at this point the door opens and the group personifying the principle of revenge, which was present only as a mental image, materializes becoming real and visible. The auditory and verbal theater shifts into a visual theater. The transition happens again through theatrical means. The frozen scene gradually becomes a vivid performance. The formation was probably rolled out as an *ekkyklema* and displayed as a static *tableau vivant* of horror that gradually becomes vivid. As previously said, the sight was so alarming that – according to an ancient anecdote – women, observing the drama from the upper grades of the theater, suffered from miscarriages (*Vita Aeschyli* 9). Seeing such a terrifying chorus, Orestes embodies the whole gamut of reactions that range from the freeze response to panic and flight from the source of fear. Witnessing this rolled-out scene in his shrine of Delphi, Apollo promises to support his protégé Orestes on his future flight (64). The god foresees that those

women would pursue their victim all over Greece. Athens should serve as his safe haven (64-84). However, the sleeping monsters are still snoring, since they are partially deactivated through Apollo's purification (Aeschylus, *Libation Bearers* 1029-1043, *Eumenides* 205, 277-285), while Orestes apparently is in a state between supplication and paralysis. Clytemnestra's *eidolon*, her double as *psyche* coming from Hades, appears (94) – Agamemnon's *psyche*, on the contrary, did not rise to the earth despite the long *kommos* (*Libation Bearers* 306-478), but acted clandestinely through her (KÄPPEL 1998, 204-216, esp. 216, 225, 228, 231) – and incites the Furies to continue hunting down their victim (*Eumenides* 94-116). She feels dishonored since they are not doing their job – a rather paradoxical situation as the Erinys is the principle of revenge and she is doing their job. Clytemnestra's chthonic soul, the substitute Erinys, so to speak, calls them to their duty, i.e. to wake up and regain consciousness. As already said, the monsters still live in their false dream worlds, while the ghost of a dead person is awake. Therefore, they start pursuing their victim only in their fantasy. The *parodos* (*Eumenides* 117-177) begins with the Erinyes, acting now as the real, not an imaginary, chorus. The scene commences as a real *tableau* of ghosts still not moving. Then, the freeze slowly dissolves as Clytemnestra tells them that the murderer is about to flee (117, 122). Yet, initially the chorus pursues Orestes only in their dreams (117-139). The Furies whine and start shouting still in their sleep. Gradually, each chorus member awakes, becomes active and wakes up those still sleeping. Departing from the abstract vision in the previous plays of the trilogy, a real chorus is born, actively moving, singing, dancing, and thus playing a major role in the plot. Orestes responds to these horrifying beings with the typical flight.

This highly visible and finally active chorus chases its victim throughout Greece and reaches him in Athens (*Eumenides* 244-298). Now the Furies utter the speech act of the curse. Through their binding song (306-396) the chorus acts it out in multimodality, and the Erinyes magically bind Orestes. The *stasimon* (321-396) is a performative act: according to John Austin's definition of a speech act, the Furies "do things with words" (AUSTIN 1975), sound, music and dance with a high degree of illocutionary force. In the perlocutionary act, the chorus reaches the desired effect. They do what they mimetically intend to do: to deactivate Orestes by binding spells in order to kill him. In singing and dancing, building up a maximum of threatening potential, they exert their utter violence (BIERL 2009, 62-65). Through their performance of horror and terror they wish to induce a freeze response or even paralysis in order to finally take the most violent revenge on their victim. However, the divine support promised by Apollo materializes. Athena thus appears to grant the supplicant help in Athens. Through *peitho*, persuasion through rhetorical means, she succeeds in convincing the monsters to leave the decision about Orestes' life to her.

But once the Furies realize that Athena is going to dethrone them from their monopoly of justice through violence, terror, and revenge, they formulate a striking re-evaluation and reappraisal of fear in positive terms (*Eumenides* 517-525):

ἔσθ' ὅπου τὸ δεινὸν εὖ	
καὶ φρενῶν ἐπίσκοπον	
δεῖ μένειν καθήμενον·	
ξυμφέρει	520
σωφρονεῖν ὑπὸ στένει.	
τίς δὲ μηδὲν ἐν ἴφαιῖ	
καρδίαν ἀνατρέφων	
ἢ πόλις βροτὸς θ' ὁμοί-	
ως ἔτ' ἄν σέβοι Δίκαν;	525

There is a proper place for the fear-inspiring, and for fear to sit high in the soul as its overseer: it is beneficial to learn good sense under the pressure of distress. What man that does not at all nourish his heart on <fear> – or what community of men, it makes no difference – will still revere Justice? (trans. SOMMERSTEIN 2009b)

Moreover, this passage will prepare Athena's strategy to appease the Erinyes by integrating them as cult figures into the territory of the Athenian Areopagus. Using the chthonic polarity, she convinces them to use their positive, euphemistic, and benign as well as their negative, cursing, and frightful aspects along the friend-foe axis (MEIER 1980, 203-214, 218-222). They help deter enemies with fear, thus doing good to Athens, while they grant blessing and wealth from beneath the earth to their new city.

The trilogy is, so to speak, finally purified from the *pathe*, as inner Erinyes had haunted the chorus and Cassandra from the beginning of the trilogy. With her inner eyes, Cassandra witnessed that her breast tuned the threnody of the Erinys from inside completely automatically, without instruction (Aeschylus, *Agamemnon* 988-993 τὸν δ' ἄνευ λύρας ὁμως ὑμνωιδεῖ / θρηῖνον Ἐρινύ(ο)ς αὐτοδίδακτος ἔσωθεν / θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων/ ἐλπίδος φίλον θράσος). Shortly afterwards, Cassandra foresaw that the chorus would appear later in *Eumenides* (Aeschylus, *Agamemnon* 1186-1192):

τὴν γὰρ στέγην τήνδ' οὐποτ' ἐκλείπει χορὸς  
 ξύμφογγος οὐκ εὐφωνος· οὐ γὰρ εὖ λέγει.  
 καὶ μὴν πεπωκὼς γ', ὡς θρασύνεσθαι πλέον,  
 βρότειον αἶμα κῶμος ἐν δόμοις μένει,  
 δύσπεμπτος ἔξω, συγγόνων Ἐρινύων·  
 ὕμνοισι δ' ὕμνον δώμασιν προσήμεναι  
 πρῶταρχον ἄτην, ...





with rational arguments tragedy becomes, in the prophetic words of the chorus in *Agamemnon* (177), learning through emotion: *pathei mathos*.

### *An Outlook on Sophocles*

With its specific treatment of fear, the *Eumenides* becomes a sort of foundation myth of the Athenian tragedy and its emotional essence. A generation later, Sophocles' Oedipus, the other emblem of the genre, at least according to Aristotle's *Poetics*, embodies the constitutive horror both as the inner *miasma* and as the dreadful appearance of a dirty, blind beggar in worn clothes with a disfigured face. As the incarnation of the *deinon* in *Oedipus the King*, he is displayed as the tragic focus of *pathos* until he is finally expelled from the city and driven from the stage. After Oedipus' self-blinding, the chorus sings (CAIRNS 2017b; Sophocles, *Oedipus the King* 1297-1306):

ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις,  
 ὦ δεινότατον πάντων ὅσ' ἐγὼ  
 προσέκυρσ' ἤδη. τίς σ', ὦ τλήμων,  
 προσέβη μανία; τίς ὁ πηδήσας                    1300  
 μείζονα δαίμων τῶν μηκίστων  
 πρὸς σῆι δυσδαίμονι μοίρα;  
 φεῦ φεῦ δύστην', ἀλλ' οὐδ' ἐσιδεῖν  
 δύναμαί σ', ἐθέλων πόλλ' ἀνερέσθαι,  
 πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ' ἀθρήσαι.                    1305  
 τοίαν φρίκην παρέχεις μοι.

O grief terrible for men to see, O grief most terrible of any I have yet encountered! What madness has come upon you, unhappy one? Who is the god that with a leap longer than the longest has sprung upon your miserable fate? Ah, ah, unhappy one, I cannot even bear to look on you, though I wish to ask you many questions and to learn many answers and perceive many things; such is the shudder you inspire in me! (trans. LLOYD-JONES 1994)

As *pharmakos* and *miasma*, he is terrible – here he is envisaged as the incarnation of *phrike*, the psychophysical shudder that makes hair stand upright (CAIRNS 2017b, esp. 53-54) – and *katharsios* (BURKERT 1985, 82-84) as well *hieros* at the same time. Many years later, Sophocles resumes this fundamental ambivalence of Oedipus in *Oedipus at Colonus* focusing on Oedipus' cultic heroization at the very end of his life in Attica. Alluding to Aeschylus' treatment of the Erinyes in the *Oresteia* in an intertextual fashion and applying the polarity of the chthonian cultic hero, Sophocles makes Oedipus manipulate the friend-foe axis between Thebes and Athens (BIERL in preparation 2019). Oedipus uses his terrible, negative side to deter Thebes and take revenge on his Theban family, while he recurs to his benign side to persuade Athens to integrate him

as supplicant. The chorus, the people of Colonus, initially fear him since he is considered “*deinos* to see and hear” (Sophocles, *Oedipus at Colonus* 141 δεινὸς μὲν ὄρᾱν, δεινὸς δὲ κλύειν), not a man to be blessed (144 εὐδαιμονίσαι), but will eventually greet him as their savior.

### **Conclusion**

It may be safely claimed that tragedy is built on emotions, especially on fear, terror, and shiver. The *Gesamtkunstwerk* in its truest sense affects people by any means: the poetic words, the music, rhythm, sound, movement, choral dance, the cultic embedding, the scenery, the festivity, the visual impression, all stimuli and passions. This suggests that the entire performance in its performativity and rituality creates a possibility for the audience to reflect about their culture and polis not in rational detachment but in total emotional involvement: thus, in the truest sense, πάθει μάθος.

### **Bibliography**

#### **1. Secondary Literature**

AUSTIN 1975

Austin John L., *How to Do Things With Words*, ed. by Urmson J. O., Sbisà Marina, Cambridge (MA) 1975<sup>2</sup>

BARTHES 1979

Barthes Roland, *A Lover's Discourse. Fragments*, translated by Howard Richards, London 1979

BERNERT 1941

Bernert Ernst, “Phobos”, *Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft* 20.1, Stuttgart 1941

BIERL 1991

Bierl Anton F. H., *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‘metatheatralische’ Aspekte im Text*, Tübingen 1991

BIERL 2007

Bierl Anton, “Zwischen dem Selbst und dem Anderen. Aischylos’ *Perser* und das Politische in der antiken Tragödie”, in Fischer-Lichte Erika, Dreyer Matthias (eds.), *Antike Tragödie heute. Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters* (Blätter des Deutschen Theaters 6, 2007), Berlin 2007, 49-64

BIERL 2009

Bierl Anton, *Ritual and Performativity. The Chorus in Old Comedy*, translated

by Hollmann Alex, Center for Hellenic Studies, Washington DC 2009; free online version at the CHS: [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Bierl.Ritual\\_and\\_Performativity.2009](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bierl.Ritual_and_Performativity.2009)

BIERL 2011

Bierl Anton, "Dionysos auf der Bühne: Gattungsspezifische Aspekte des Theatergottes in Tragödie, Satyrspiel und Komödie", in: Schlesier Renate (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin-Boston 2011, 315-341

BIERL 2016

Bierl Anton, "Sappho as Aphrodite's Singer, Poet, and Hero(ine): The Reconstruction of Context and Sense of the Kypris Song", in Bierl Anton, Lardinois André (eds.), *The Newest Sappho (P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, Frs. 1-4)*, Leiden 2016, 339-352; open access online: <http://booksandjournals.brillonline.com/content/books/9789004314832>

BIERL 2017

Bierl Anton, "Melizein Pathe or the Tonal Dimension in Aeschylus' *Agamemnon*: Voice, Song, and *Choreia* as Leitmotifs and Metatragic Signals for Expressing Suffering", in Slater Niall (ed.), *Voice and Voices in Antiquity* (Orality and Literacy in the Ancient World 11), Leiden-Boston 2017, 166-207

BIERL 2018

Bierl Anton, "The *mise en scène* of Kingship and Power in Aeschylus' *Seven against Thebes*: Ritual Performativity or *Goos*, Cledonomanancy and Catharsis", appears in *Skenè* 2018

BIERL in preparation 2019

Bierl Anton, "*Oedipus at Colonus* as a Reflection of the *Oresteia*: The Abomination from Thebes as an Athenian Hero in the Making" (paper given at the international conference "Sophocles' *Oedipus at Colonus* and Shakespeare's *King Lear*", Verona, 22-25 May 2018), in preparation for *Skenè* 2019

BOHRER 1994

Bohrer Karl Heinz, "Erscheinungsschrecken und Erwartungsangst. Die griechische Tragödie als moderne Epiphanie", in Bohrer Karl Heinz, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt a. M. 1994, 32-62

BOHRER 2009

Bohrer Karl Heinz, *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*, Munich 2009

BRELICH 1982

Brellich Angelo, "Aristofane: commedia e religione", in Detienne Marcel (ed.), *Il mito. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1982<sup>3</sup>, 103-118

BURKERT 1985

Burkert Walter, *Greek Religion. Archaic and Classical*, translated by Raffan John, Cambridge (MA) 1985

BURKERT 2010

Burkert Walter, "Horror Stories. Zur Begegnung von Biologie, Philologie und Religion", in Bierl Anton, Braungart Wolfgang (eds.), *Gewalt und Opfer. Im Dialog mit Walter Burkert*, Berlin, New York 2010, 45-56

CAIRNS 2017a

Cairns Douglas, "Emotions", in Bagnall Roger S., Brodersen Kai, Champion Craige B., Erskine Andrew, Huebner Sabine R. (eds.), *The Encyclopedia of Ancient History*, 23 June 2017, 1-6, Wiley online: <https://doi.org/10.1002/9781444338386.wbeah30086> (accessed 16 Sept. 2018)

CAIRNS 2017b

Cairns Douglas, "Horror, Pity, and the Visual in Ancient Greek Aesthetics", in Cairns Douglas, Nelis Damien (eds.), *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*, Heidelberg 2017, 53-70

CAIRNS, NELIS 2017

Cairns Douglas, Nelis Damien, "Introduction", in Cairns Douglas, Nelis Damien (eds.), *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*, Heidelberg 2017, 3-30

CHANIOTIS 2012

Chaniotis Angelos (ed.), *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Stuttgart 2012

FLASHAR 1972

Flashar Hellmut, "Furcht und Mitleid", in Ritter Joachim (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 2, Basel-Stuttgart 1972, 1147-1150

GÖDDE 2000a

Gödde Susanne, *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*, Münster 2000

GÖDDE 2000b

Gödde Susanne, "Zu einer Poetik des Rituals in Aischylos' *Persern*", in Gödde Susanne, Heinze Theodor (eds.), *Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume*, Darmstadt 2000, 31-47

GÖDDE 2016

Gödde Susanne, "Pathos in der griechischen Tragödie", in Koppenfels Martin, Zumbusch Cornelia (eds.), *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin-Boston 2016, 209-243

GOULD 1996

Gould John, "Tragedy and Collective Experience", in: Silk Michael S. (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, 217-243

- GRUBER 2009  
 Gruber Markus A., *Der Chor in den Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen 2009
- HÄFNER 1971  
 Häfner, Heinz, “Angst, Furcht”, in Ritter Joachim (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1, Basel-Stuttgart 1971, 310-314
- HENRICHS 1994/95  
 Henrichs Albert, “‘Why Should I Dance?’: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy”, *Arion* 3.1, Fall 1994/Winter 1995, 56-111
- HITZER 2011  
 Hitzer Bettina. “Emotionsgeschichte – ein Anfang mit Folgen”, *H-Soz-Kult*, 23 Nov. 2011, <https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1221> (accessed 16 Sept. 2018)
- HOSE 2014  
 Hose Martin, “‘Angst hab’ ich, dass sie etwas Schlimmes plant.’ Über die produktive Rolle der Angst in der griechischen Tragödie”, in Wenz Gunther (ed.), *Existenzangst und Mut zum Sein*, Göttingen 2014, 30-49
- KANTZIOS 2004  
 Kantzios Ippokratis, “The Politics of Fear in Aeschylus’ *Persians*”, *Classical World* 98, 2004, 3-19
- KÄPPEL 1998  
 Käppel Lutz, *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des ‘Plot’ als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, Munich 1998
- KONSTAN 2006  
 Konstan David, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2006
- MEIER 1980  
 Meier Christian, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen*, Frankfurt a. M. 1980
- MEIER 1988  
 Meier Christian, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Munich 1988
- ÖHMAN 2008  
 Öhman Aren, “Fear and Anxiety: Overlaps and Dissociations”, in Lewis Michael, Haviland-Jones Jeannette M., Feldman Barrett Lisa (eds.), *Handbook of Emotions*, New York, London 2008, 709-729
- PAGE 1955  
 Page Denys, *Sappho and Alcaeus*, Oxford 1955
- RISSMAN 1983  
 Rissman Leah, *Love as War. Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*, Königstein 1983

ROMILLY 1971

Romilly Jacqueline de, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1971

SCHNYDER 1995

Schnyder Bernadette, *Angst in Szene gesetzt. Zur Darstellung der Emotionen auf der Bühne des Aischylos*, Tübingen 1995

SEAFORD 1994

Seaford Richard, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford 1994

SCHLESIER 2009

Schlesier Renate. "Pathos' dans le théâtre grec", in Borgeaud Philippe, Rendu Loisel Anne-Caroline (eds.), *Violentes émotions. Approches comparatistes*, Geneva 2009, 83-100

Snell 1928

Snell Bruno, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig 1928

STANFORD 1983

Stanford William B., *Greek Tragedy and the Emotions. An Introductory Study*, London 1983

ZIERL 1994

Zierl Andreas, *Affekte in der Tragödie. Orestie, Oidipus Tyrannos und die Poetik des Aristoteles*, Berlin 1994

## 2. Translations

DONOVAN 1999

Donovan Brian R., *The Encomium of Helen by Gorgias of Leontini*, translated from the Greek and published on the Web 1999, <http://faculty.bemidjistate.edu/bdonovan/helen.html> or <http://caseyboyle.net/3860/readings/encomium.html> (accessed 22 Sept. 2018)

FYFE 1995

Fyfe W. Hamilton, revised by Russell Donald A., *Longinus: On the Sublime*, in HALLIWELL 1995

HALLIWELL 1995

Halliwell Stephen, *Aristotle, Poetics*, in *Aristotle Volume XXIII: Poetics. Longinus: On the Sublime. Demetrius: On Style*, Cambridge (MA) 1995

LLOYD-JONES 1994

Lloyd-Jones Hugh, *Sophocles Volume I: Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus*, Loeb Classical Library 20, Cambridge (MA) 1994

RAYOR 2014

Rayor Diane J., *Sappho*, in Rayor Diane J., Lardinois André, *Sappho: A New Translation of the Complete Works*, Cambridge-New York 2014

SOMMERSTEIN 2009a

Sommerstein, Alan H., *Aeschylus Volume I: Persians. Seven against Thebes. Suppliants. Prometheus Bound*, Cambridge (MA) 2009

SOMMERSTEIN 2009b

Sommerstein, Alan H., *Aeschylus, II: Oresteia: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides*, Cambridge (MA) 2009





# The Metres of Fear in Attic Drama

*Mattia De Poli*

ABSTRACT: The analysis of Aeschylus' *Seven against Thebes* shows us an emotion like fear in a variety of hues, expressed in a variety of ways. Then, a comparative analysis, that takes into account several plays of Aeschylus again, but also Sophocles, Euripides and Aristophanes, suggests that ionic metres mostly occurred in choral songs and were usually related to horror and petrifying or wearing fear.

## **1. Introduction: metrics and communication**

Both the actors and the chorus of Attic drama wore masks, so their faces could express no emotion felt by the characters on the stage. Anyway, apart from the facial expression, other resources of the body language, i.e. gesture, movement and dace, made an important contribution to the aim. And the voice, too: a tragic or comic poet, while writing his play, could indeed choose metres from a wide traditional range and give a character or the chorus utterances in spoken, *recitativo* or even sung lines.

The text is a fundamental starting point for our comprehension of the ancient dramatic performances, since it provides also a hint of nonverbal (e.g. body language) and paraverbal (e.g. speaking or singing) communication thanks to words and metres. First, the analysis of a single play, Aeschylus' *Seven against Thebes*, will show us an emotion like fear in a variety of hues, expressed in a variety of ways. Then, a comparative analysis, that takes into account several plays of many classical authors (Aeschylus again, but also Sophocles, Euripides and Aristophanes), will suggest that ionic metres mostly occurred in choral songs and were usually related to horror and petrifying or wearing fear.

## 2. Aeschylus, *Seven against Thebes*<sup>1</sup>: fear and metrical structures

«Of all Greek tragedies, the one in which fear is most central to the theme is Aeschylus's *Seven against Thebes*»<sup>2</sup>. Together with *Laius*, *Oedipus* and the satyr-play *Sphynx*, it was the third drama in a tetralogy, which gained victory at the City Dionysia in 467 BC, but the very few fragments from the other plays do not allow us to say much about the fear in the whole tetralogy or the formal structure of the other texts<sup>3</sup>. This tragedy is anyway a masterpiece even in itself.

The action is set in a besieged city and the perspective is strictly internal: the focus is on the Thebans, their feelings in front of an extreme danger and their reaction to the assault of the Argive army. As a character of Aristophanes' *Frogs*, Aeschylus says that the *Seven against Thebes* was "a play chock-full of Ares" (Aristophanes, *Frogs* 1321 δρᾶμα ... Ἄρεως μεστόν), but he just means that every single man who watched this play at the theatre "was hot to be warlike" (1322 ἠράσθη δάϊος εἶναι)<sup>4</sup>. There is no fight indeed on the stage of this tragedy: we only hear the confused noises of the armies<sup>5</sup> or some messengers telling of the danger menacing the city. In fact, the stage of the *Seven against Thebes* is chock-full of fear. "Fear", Φόβος, son of Ares and warrior fighting on the battlefield beside his father at Troy<sup>6</sup>, is actually evoked by the Scout first in the prologue, when he tells about the Argive warriors' oath (45-46), and then in the shield scene, while he is describing a very self-confident Hippomedon (500). Further, this is of course the feeling that the attackers inspire the victims within the wall of a besieged city like Thebes: the Chorus of Theban women are worried about being defeated and losing their freedom, and finally about the safety of their king Eteocles.

The words meaning fear vary with the different situations, and sometimes they focus on the symptoms. The language is accurate, but Aeschylus was probably even more skilful in the metrical-musical design of the tragedy as a whole. The symmetry of the structures, that precede and follow the shield scene, is evident<sup>7</sup> and it is usually related to the two parts of the play, the first

<sup>1</sup> The following analysis of Aeschylus' *Seven against Thebes* mostly bases on the text edited by WEST 1990: I will point out some changes in the footnotes and quote the English translation by SOMMERSTEIN 2008.

<sup>2</sup> KONSTAN 2006, p. 144.

<sup>3</sup> Aeschylus, fr. 121-122a (*Laius*), fr. 173 (*Oedipus*) = 387a (*Incert. fab.*), fr. 235-237 (*Sphynx*) Radt. See HUTCHINSON 1985, pp. xvii-xl, on their contents and their relationship with the *Seven against Thebes*: he pays particular attention to Apollo's oracle and Oedipus' curse.

<sup>4</sup> Translation by HENDERSON 2002, p. 163.

<sup>5</sup> See IERANÒ 1999.

<sup>6</sup> See e.g. Homer, *Iliad* 13.298-300.

<sup>7</sup> The symmetry in the structures of the *Seven against Thebes* is clearly illustrated by THALMANN 1978, pp. 26-29.

focusing on Eteocles as the king of Thebes (1-652) and the second on Eteocles as one of the Oedipus' sons (653-1004). SCOTT 1984, p. 160, states that «the *Seven against Thebes* does not seem to develop its themes through an association with specific meters», but the contrast of order and disorder, self-control and excitement is well expressed by the spoken lines as opposite to the choral songs. Moreover, THALMANN 1978, pp. 103-104, claims that «the lyric rhythms ... progress from panic through dread and mantic excitement to sorrow»: although I would change «mantic excitement» to horror or prophetic fear, as I am going to explain, anyway it means that this tragedy does not look like a black-and-white but a nuanced play with some variations in intensity.

### 2.1. Prologue (1-77): the speeches of self-control and courage

At the very beginning of the play Eteocles, the king of Thebes, already embodies rationality and courage. In the first lines of the prologue he speaks to the “citizens of Cadmus’ land” (1 Κάδμου πολῖται) and urges them to be brave and defend their own city: “stand firm ... , have good confidence, and don’t be too afraid of this horde of foreigners” (34-35 μῖνοντες εὖ θαρσεῖτε, μηδ’ ἐπηλύδων ταρβεῖτ’ ἄγαν ὄμιλον). Courage (θάρσος) is strictly set in contrast with terror (τάρβος): although nobody has entered the stage in fright yet, Eteocles tries to prevent it. Suddenly a Scout arrives from the battlefield and tells him the oath that the seven Argive warriors have sworn, to destroy Thebes or perish. While doing it, they invoked two gods: Ares, the god of war, and his blood-loving son “Fear”, Φόβος (45-46). War and fear come closer and closer to the scene: now the Messenger can see the dust arisen by the enemies and hear the thunder of the foreign army, but he only means that it is the right time for Eteocles to make a decision and react. So his first call for courage and strength is even more compelling after the Messenger’s report and the king finally prays for gods’ help.

In this first part of the play Eteocles and the Messenger speak only in spoken iambic trimeters. The prologue consist of tree *rheseis* of a shorter and shorter length (1-38: Eteocles’ *rhesis* = 38 iambic trimeters; 39-68: the Messenger’s *rhesis* = 30 iambic trimeters; 69-77: Eteocles’ prayer<sup>8</sup> = 8 or 9 iambic trimeters), that reveal a slightly increasing anxiety, but order, self-control and resoluteness are still prevailing over disorder, excitement and fear, when they both exit<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Against the deletion of line 73, see NOVELLI 2005, pp. 60-64.

<sup>9</sup> See TAPLIN 1977, pp. 139-141.

## 2.2. *Parodos (78-181): the song of panic*

Abruptly, a new frenzy devastates the empty space of the orchestra: fear spreads without any control, as the female cries reveal. Some Theban maidens enter upset and frightened by the imminent struggle, and they do not speak, like the characters in the prologue, but they sing: *θρέομαι φοβερά* (78, “I cry aloud ... in my terror”<sup>10</sup>) are the first two words of the entrance song of the Chorus. The inside and the outside get mixed now: the voice of the young women in the orchestra sounds like an echo of the dreadful noises heard from the battlefield, while the maidens wonder whether and how the gods will help the besieged city. But they really seem to be doubtful. The source of their uncontrolled “terror” comes from the “warlike arms” of the enemies (121-122 *φόβος δ’ ἀρείων ὀπλῶν*) and they forcefully pray and ask Athena and Poseidon to give them release from that terror (134-135 *ἐπίλυσιν φόβων ἐπίλυσιν δίδου*). This long choral ode consists of a complex and astrophic part (78-149)<sup>11</sup> and two regular strophic pairs (150-181), but, when the song seems to have reached a structural balance, new cries (150 and 158) even louder than the earlier break off a text made of short sentences, which describe the sounds of the struggle. Finally, the young women pray the gods and beg them again (172 *λιτάς*; cf. 143 *λιταῖς*).

Dochmiacs are the rhythmical *Leitmotiv* throughout the song: first, in the *astrophon*, they gradually decrease in number until the first prayer of the Chorus (128-149)<sup>12</sup>; then, they increase again in the first strophic pair, which is mostly dochmiac (150-157=158-165), while the final prayer in the second strophic pair is a mix of iambo-cretic *cola* and only a few dochmiacs (166-173=174-181). The resolution of a long element is always avoided in the iambic metres, but it is a quite common feature in the others. One trochaic metre has the first element resolved (108b). In the cretic metres two short syllables stand for the first long element more often than for the second one. In the *astrophon* the resolved forms of dochmiacs are larger in number than the unresolved ones, and the two short syllables usually stand for the second element, more seldom for the third or for both; in the two strophic pair all the dochmiacs have one (and only one) resolved element, mostly the second.

<sup>10</sup> This is my translation; in Sommerstein’s translation «I cry for great, fearful sufferings» the adjective *φοβερά* seems to be neuter as an attribute of *ἄχη*, instead of being feminine like the subject of *θρέομαι*.

<sup>11</sup> On the structure and the metrical analysis of Aeschylus, *Seven against Thebes* 78-150, see LOMIENTO 2004, who reconsiders the colometry preserved by the medieval manuscripts and rejects the metrical responsion at 108-149, usually accepted by the modern editors of this text.

<sup>12</sup> See LOMIENTO 2004, p. 60.

### 2.3. Episode 1 (182-286): domesticating a female fear

The different metrical composition of the prologue and the parodos is a first evidence of the dystonia between Eteocles and the Chorus<sup>13</sup>. The opposition of spoken and lyric lines clearly reveals it again in the first episode, which can be divided into four parts: the first Eteocles' *rhesis* (182-202), a lyric-epirrhetic *amoibaion* (203-244), a *stichomythia* (245-263), and the second Eteocles' *rhesis* (264-286). The ring composition of this episode, framed by two speeches of the same character, shows that resoluteness and rationality are finally prevailing over doubt and excitement, but it is the result of an educational process.

During wartime everyone should behave in a way that gives confidence (184 θάρσος) to the beleaguered population, but the frightened women (190 δείσασσα) can only cry, howl, run around in all directions and fall down before the images of the city gods, as the Theban maidens did in the parodos, so they spread cowardice and panic among the citizens (192). Such a behaviour is natural for women, so they should stay inside, at home, without dealing with the out-of-door affairs that only concern men.

After Eteocles has entered again, he reproaches the Chorus of this tragedy – and generally the feminine gender – very harshly, as a king and a male, but he always speaks in a controlled manner: at 182-202 he utters a quite long and articulate *rhesis* in regular iambic trimeters.

He finally urges the young maidens to obey his command (196) and caustically asks them whether they heard him or they are deaf (202). The noises of the armies are indeed stronger than his voice to their ears and the Chorus are still totally absorbed in the confusion coming from the battlefield, i.e. from a place out of the house and even of the city walls. In fact, the Theban women engage a dialogue with Eteocles in form of a lyric-epirrhetic *amoibaion* (203-244), but it does not produce any concrete change, at least to all appearances, and only remarks the dystonia between the women, who sing three strophic pairs, mostly dochmiac, and the king, who goes on speaking. Every effort he makes seems to be vain: he maintains the power of λόγος (218, 225), that is the expression of and the general belief based on rationality and common sense; he traces again a borderline between the masculine and the feminine gender (230-232); finally he asks them to be moderate: “in order to avoid making our citizens lose heart, be calm and don't get too excessively frightened” (237-238 ἀλλ' ὡς πολίτας μὴ κακοσπλάγχχνους τιθῆις / εὐκηλος ἴσθι μῆδ' ἄγαν ὑπερφοβοῦ). All in vain. In the first strophic pair and in the third antistrophe the maidens give an explanation of their former behaviour – the noises were dreadful and they ran and prayed the gods to protect their city – and they say the same

<sup>13</sup> See IERANÒ 1999, p. 329.

reason with almost the same words: at the beginning “I was frightened when I heard the sound of the rattle, of the rattle of chariots” (203 ἔδεις’ ἀκούσασα τὸν ἄρματόκτυπον ὄτοβον ὄτοβον) and “I rose up in fear to pray to the blest ones ...” (214 δὴ τότε’ ἤρθην φόβῳ πρὸς μακάρων λιτάς ...); at the end “As soon as I heard that unprecedented din, I came in terrified fear to this citadel” (239-241 ποτανὸν κλύουσα πάταγον ἄμ’ ἰᾶι ταρβουσύνῳ φόβῳ τάνδ’ ἐς ἀκρόπτολιν ... ἰκόμαν).

Each one of the six Eteocles’ utterances consists of three iambic trimeters; on the other hand, the Chorus sing three strophic pairs, each one of the six strophes begins with a series of dochmiacs and almost all of them have at least the resolution of the second element: the number of lines gradually decreases (7 in the first couple, 4 in the second, 3 in the third)<sup>14</sup> and gives a faster pace to the dialogue.

After the amoibaion, the maidens hear the noises from the battlefield again and once more they get extremely frightened, but now Eteocles is there and his presence contains the expressions of their fear. What follows is an agitated stichomythia (245-263) in iambic trimeters between the king and the Choryphaios. Courage vanishes and terror seizes hold of their tongues (259 ἀψυχίαι γὰρ γλῶσσαν ἀρπάζει φόβος), while anxiety is growing up (249 δέδοικ’). Nevertheless, Eteocles is so resolute that he does not allow the Chorus Leader to influence him and their fear to weaken his determination: at the beginning he exhorts the Choryphaios to ‘hear’ the dreadful noises from the battlefield but not openly ‘show’ the fact (246 μή νυν ἀκούουσ’ ἐμφανῶς ἄκου’ ἄγαν) and finally he commands him to “be silent ... and don’t terrify” the other Thebans (262 σίγησον ... μὴ φίλους φόβει). At the end of this individual debate the Chorus Leader accepts to keep silent (263 σιγῶ) and seems to give up, like a wild animal domesticated: the Theban women were just called as beasts (182 θρέμματ’)<sup>15</sup> by Eteocles in the first line of the *rhesis* at the beginning of this episode.

The training is, anyway, to be completed, so Eteocles utters a new *rhesis* in iambic trimeters and teaches the Chorus a new lesson: the Theban women must listen to him and his prayers, and then they will sing aloud a paian, an auspicious and joyful song of triumph in order to “give confidence” to the other citizens and “dispel their fear of the foe” (270 θάρσος φίλοις, λύουσα πολεμίων φόβον). He looks like a good rhetor, putting the opposite nouns θάρσος and φόβος at the beginning and at the end of the same iambic trimeter, as well as a good political teacher for the control of the emotions, mainly fear in a public situation. Then, Eteocles leads by example and commands the Chorus to do the

<sup>14</sup> See FLEMING 1973, pp. 47-49.

<sup>15</sup> See CAMERON 1971, p. 81, on the horse imagery in this tragedy.

same way and leave off crying without any result. Finally, he exits and goes to arrange protective measures at the seven gates of Thebes.

#### 2.4. *Stasimon 1 (287-368): putting a great deal of effort into self-control*

Left alone by his master probably too soon, the Chorus try to keep on task: he sings a long song, the first stasimon, that consists of three strophic pairs: 287-303=304-320, 321-332=333-344, 345-356=357-368.

At the beginning of the first couple the Theban maidens immediately announce their new determination: “I heed your words” (287 μέλει). Deep down nothing has actually changed: “terror will not let my soul sleep: close to my heart, thoughts are kindling fear” (287-289 φόβωι δ’ οὐχ ὑπνώσσει κέαρ, / γείτονες δὲ καρδίας / μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος). The Chorus look like a dove, “all trembling” (294 πάντρομος), who “fears” (293 ὑπερδέδοικεν) the snakes threatening the chicks in the nest. Anyway, at the end of the first strophe (301 ss.) the Chorus start singing a paian and go on all along the following antistrophe. They pray the gods to protect the city and “cast upon those outside the walls the cowardice that destroys men, the panic that makes them throw away their arms” (313-316 τοῖσι μὲν ἔξω πύργων ἀνδρολέτειραν καταρρίψοπλον ἄταν ἐμβαλόντες). They transfer their own feelings to the hosts, as a revenge, and their self-control is particularly evident in the metrical-rhythmical composition: the first strophic pair of this stasimon consists of iambic, cretic, trochaic, choriambic and glyconic metres, but for the first time in this tragedy the choral song has no dochmiacs at all.

Anyway, the second couple shows that the Chorus’ self-control is a too weak achievement. At the end of the paian the maidens describe their prayer as “shrill” and “wailing” (320 ὀξυγόοις λιταῖσιν) not far from those in the parodos. Indeed, in the following lines they cry (ἐ ἔ *extra metrum* at 326-327 and 338-339) and evoke the defeat of Thebes and the effects of it: the city is “ravaged and turned to flaky ashes ... while the women are taken captive and led away ... dragged by their hair like horses” (325-328). This is not real yet, this is not the present situation, but the Chorus foresee it and are frightened of it: “grievous indeed is the fate I fear!” (332 βαρείας τοι τύχας προταρβῶ). Metres reflect such a shift: the second strophic pair opens with two mournful anapaestic dimeters



(321-322=333-334)<sup>16</sup> and, according to the colometry of the manuscripts<sup>17</sup>, it contains four dochmiacs again (329-330 ρηγνυμένων φαρέων· [dochm] | βοῶι δ' ἐκκενουμένα πόλις [dochm ia] =341-342 -ει, τὰ δὲ πυρφορεῖ· | καπνῶι χραίνεται πόλισμι' ἄπαν).

Dochmiacs appear again at the very beginning of the third couple (345=357) and then at 347=359<sup>18</sup>. In the third strophic pair the Chorus let the imagination run wild and try to “guess” (356 εἰκάσαι) what sufferings will follow the defeat of the Theban army: the women “can expect (ἐλπὶς ἐστὶ) to come to a nocturnal consummation with the dominating enemy” (365-367).

### 2.5. Episode 2 (369-719): in a maze of passions

After the six iambic trimeters uttered by the Chorus Leader in order to announce the return of the Scout (369-371) and Eteocles (372-374), the second episode mostly consists of the so-called ‘shield scene’ (375-682), followed by an amoibaion (683-711) and a short stichomythia (712-719).

The true core of this tragedy, a sort of catalogue of the heroes who are going to fight at the seven gates of the city, shows a balanced structure: the Scout describes the Argive warrior in a *rhexis* of iambic trimeters, Eteocles announces the Theban warrior he sets against in another *rhexis* of iambic trimeters, finally the Chorus sing a few lyric lines as a reaction. This sequence is repeated seven times, with a change just in the last choral part.

Now fear is the effect of the Scout’s report. First, it is the “terrifying clang” made by the bells of beaten bronze on the underside of Tydeus’ shield, whose sound is also suggested in the text by the triple alliteration of κ (386 χαλκήλατοι κλάζουσι κώδωνες φόβον). Then, the Scout presses Eteocles and asks him who will be able to stand against the braggart Capaneus and await his attack “without panic” (436 μὴ τρέσας). Finally, the entire description of Hippomedon is shaped in order to inspire terror. The Scout has gone himself through an experience of

<sup>16</sup> For the mournful tone, see οἰκτρὸν (321, “it is pitiful that ...”) and κλαυτὸν (333, “it is lamentable”) at the beginning of the strophe and the antistrophe. These lines are usually analysed as a catalectic and a ionic trimeter syncopated (WEST 1990, p. 469; FLEMING 1973, p. 52), but there is no evidence for this interpretation in KRAUS 1957, p. 64. I believe that two anapaestic dimeters are to be singled out also at 331=343.

<sup>17</sup> This is the colometry in **M**, as I checked. On the colometry of the other manuscripts, see FLEMING 1973, p. 52.

<sup>18</sup> The text and colometry of the first six lines present some problems both in the strophe and in the antistrophe: see FLEMING 1973, pp. 53-54. I suggest to read: 345-347 κορκορυγαὶ δ' ἀνὰ ἄστῃ, ποτὶ πτόλιν (2dochm) | δ' ὀρκάνα πυργῶτις, (ithyph) | πρὸς ἀνδρὸς δ' ἀνήρ δορὶ κλίνεται (dochm ia) = 357-359 παντοδαπὸς δὲ καρπὸς χαμάδις πεσῶν | ἀλγύνει κυρήσας, | πικρὸν δ' ὄμμα <τῶν> θαλαμηπόλων. On the possible analysis of 358 as a noteworthy ithyphallic with initial spondee, see GENTILI, LOMIENTO 2008, pp. 140-141.

fear, when he saw the Argive warrior brandish his round shield, and he admits it without any reticence: “I shuddered, I won’t deny it” (490 ἔφριξα ... οὐκ ἄλλως ἐρῶ). As soon as the time to fight comes, Hippomedon is in a fury like a maenad “with a fearsome look in his eye” (498 φόβον βλέπων): possessed by Ares, he has become the personification of “Terror”, who “is now vaunting at the gate” (500 Φόβος γὰρ ἤδη πρὸς πύλαις κομπάζεται). On the other hand, Eteocles gives as good as he gets and tries to overcome this verbal pressure. As far as Tydeus is concerned, he claims that he “would not tremble at the accoutrements of any man” (397 κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὔτιν’ ἄν τρέσαιμι’ ἐγώ). But he is not the only brave among the Theban heroes: also Megareus, son of Creon, standing against Eteocles, “will not be terrified into retreating from the gate by the noise of horses’ wild neighing” (475-476 ὃς οὔτι μάργρον ἰππικῶν φρυαγματῶν βρόμον φοβηθεῖς ἐκ πυλῶν χωρήσεται). Eteocles’ faith in the city gods is steady and balances the increasing anxiety of the Scout.

The Chorus have no relevant part in this virtual struggle: like mere passive spectators, the maidens can do nothing, but they feel more and more frightened. As soon as Tydeus and Melanippus, the first couple of heroes, have been presented, the Chorus seem to foresee the death of the Theban soldiers, who perish fighting for their own city, and so they “tremble” (419 τρέμω). Further, after the presentation of the fifth couple of heroes, the maidens feel shocked and upset after hearing the words cried by the Argive Parthenopaeus and the Theban Actor: “their words pierce through my breast, and each lock of my hair stands up on end” (563-564 ἰκνεῖται λόγος διὰ στηθέων, τριχὸς δ’ ὀρθίας πλόκαμος ἴσταται). Here the Chorus do not mention fear openly, but its symptoms. Another expression of it is prayer: the Theban women go on begging the gods with “righteous prayers” (626 δικαίους λιτᾶς).

The Chorus sing six short songs, organised in three strophic pairs (417-421=452-457, 481-485=521-525, 563-567=626-630) as a reaction after each couple of *rheseis*. Although some differences among them, the dominating metre and the characterising rhythm is dochmiac, in both unresolved and resolved forms, with some free respension between dochmiacs and hypodochmi. The resolved elements vary in number, and affect even the cretic metres in the last strophic pair.

At the end of the shield scene, after the two last *rheseis*, the Chorus do not sing, but unexpectedly the Chorus Leader utters six iambic trimeters. The seventh couple of heroes are Polyneices and Eteocles, the two brothers and sons of Oedipus. Suddenly the fear machine stops working, since another passion has come to light: anger. Now the victim is the strongest supporter of the self-control: Eteocles. The Chorus Leader makes a desperate attempt to convince

the Theban king to stay without fighting: “do not let your passions<sup>19</sup> make you like that utterer of evil words!” (677-678 μή ... γένηι ὀργὴν ὁμοῖος τῶι κάκιστ’ αὐδωμένῳ). He means Eteocles is going to be similar to Polyneices, reacting to a provocation, but nothing can stop him.

What follows is almost a reverse situation of the *amoibaion* in the previous episode: in this new lyric-epirrhematic dialogue (683-711) the Chorus try to domesticate Eteocles’ passions and teach him the self-control, but they fail. Eteocles is the first and the last speaker in a circular structure. The Theban maidens answer him singing four mostly dochmiac songs, grouped in two strophic pairs. Here dochmiacs are not actually an expression of fear. Of course, we cannot say that the Chorus are controlled and quiet now, they are resolute but still excited.

Then the *amoibaion* moves to a short *stichomythia* (712-719) in iambic trimeters: the women asks the king to “listen to *them* women” (712 πείθου γυναίξῃ), but it is all in vain. Eteocles concludes that “when the gods send evil, one cannot escape it” (719 θεῶν διδόντων οὐκ ἄν ἐκφύγοις κακά).

### **2.6. *Stasimon 2 (720-791): the petrifying horror and the curse***

The Chorus are alone in the orchestra for the third time in this play and the maidens feel frightened again. The second *stasimon* is a long song – more than 70 lines – divided into five strophic pairs: 720-726=727-733, 734-741=742-749, 750-757=758-765, 766-771=772-777, 778-784=785-791.

The first word of the first couple is the verb *πέφρικα* (720 “I shudder”): it expresses a symptom of their fear, the same evoked by the Scout in the shield scene (490 ἔφριξα, “I shuddered”), but now it describes the present situation of the Chorus in the orchestra. Properly, fear has moved to horror, a petrifying feeling as a reaction to the strong suspicion that finally Erynis “is working out the wrath of unhinged Oedipus in his dark frenzy, who spoke the awful Curse” (724-725)<sup>20</sup>: at the matter of fact, while the Chorus sing the second *stasimon*, Eteocles and Polyneices are killing each other and their family is going to be destroyed. Nobody cries, nobody utters any exclamation or interjection. Instead of the dochmiacs of the *parodos*, the ionic metres mostly scan this part of the song.

<sup>19</sup> On the ambiguous meaning of ὀργή here, see LUPAS, PETRE 1981, p. 216. MAZON 1921, p. 133, translates it as “ta colère”.

<sup>20</sup> This translation by HECHT, BACON 1973, p. 53, fits the text *πέφρικα ... Ἐρινὸν τελέσαι τὰς ... κατάρως Οἰδιπόδα* and expresses the idea of anxiety and suspicion about what is happening or going to happen rather than awareness of what has already happened, like in Sommerstein’s translation: “(I shudder) that it has fulfilled the angry imprecations of Oedipus’ warped mind”. See also MAZON 1921, p. 135: “j’ai peur que ... l’Érinys ... n’accomplisse les imprecations courroucées d’Oedipe en démence”.

As far as the metrical composition, the first strophic pair is completely different from the following ones, that are characterised by the presence of iambic metres mixed to a variety of other metres (cretic, bacchiac, glyconic, trochaic and *kat' enoplion*). In the second couple we can probably single out a dochmiac metre (737 μελαμπαγῆς αἶ- = 745 Ἀπόλλωνος εὐ-), at least according to the colometry of M<sup>21</sup>, and there is an interjection (739 ὦ). At the end of the third antistrophe the Chorus are worried about the city: it could be the catastrophe not only for Eteocles and the royal family but for Thebes itself (764-765 δέδοικα δὲ σὺν βασιλεῦσι μὴ πόλις δαμασθῆι, “I fear lest together with the princes the city may be laid low”). Two dochmiacs are suspected at 770 (ἀνδρῶν ἀλφιστᾶν) = 776 (τᾶν ἀρπαξάνδραν) in the fourth strophic pair, while three other ones are to be single out in the last couple, first at 778 (ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων)<sup>22</sup> and then at 782 (δίδυμα κάκ' ἐτέλεσεν) = 789 (διὰ χερί ποτε λαχεῖν). Only these have a resolved form, and immediately after the last one the Chorus conclude the stasimon in a circular way and sum it up, expressing again his fear of what might happen: “And now I tremble lest the swift-footed Fury may fulfil this” (790-791 νῦν δὲ τρέω μὴ τελέσῃ καμψίπους Ἐρινός, cf. 720-726 πέφρικα ... Ἐρινὸν τελέσαι).

### 2.7. Episode 3 (792-821) and Exodos (822-1004): from fear to sorrow

Aeschylus' *Seven against Thebes* seems to be a tragedy of the eternal recurrence thanks to the repetition of words and the ring composition of some structures, but nothing actually stays. The Messenger who arrives at the beginning of the third episode repeats the same verb (792 θαρσεῖτε, “have no fear”) as Eteocles speaking to the citizens of Thebes in the prologue (34). Nevertheless, he is not the king and he is just speaking to a group of Theban women. He reassures them: the hosts have been defeated. “Things are well – he claims – *for the most part*, at the six gates; *but* at the Seventh ... ” (799-800 καλῶς ἔχει τὰ πλεῖστ', ἐν ἕξ πυλώμασιν, τὰς δ' ἐβδόμας)<sup>23</sup>. The Messenger gives some more details in a short stichomythia, answering the urgent questions of the Chorus Leader: “your words – he says, completely upset – are frightening me out of my mind” (806 παραφρονῶ φόβωι λόγου). After a short *rhesis* (792-802) and a short stichomythia (803-810), there is another short *rhesis* of the Messenger (811-821) – again in a ‘perfect’ ring composition – to make a clear announce of the death of Eteocles and Polyneices.

<sup>21</sup> See FLEMING 1974, p. 61.

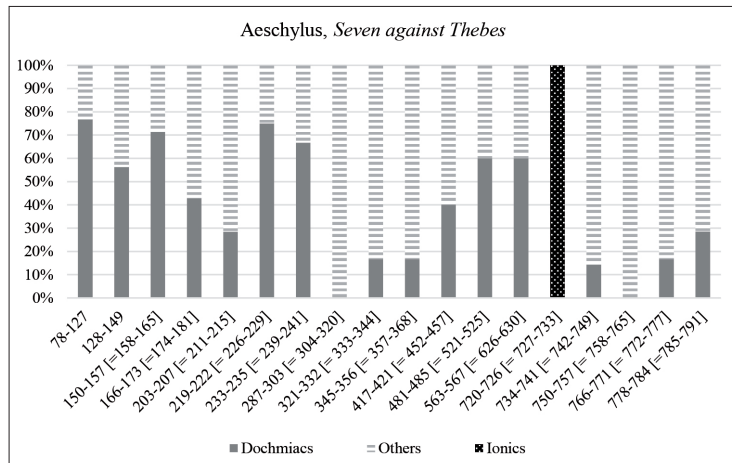
<sup>22</sup> It is probably in responson to an iambic penthemimer: 785 τέκνοις δ' ἀραίας. See FLEMING 1974, p. 65.

<sup>23</sup> Italics is due to me.

Success was just an illusion. Suspicion has finally become reality: now it is just time for pain and sorrow. The Chorus start singing a huge and complex lament (822-1004) until the end of the play<sup>24</sup>.

### 2.8. General considerations: metres, characters and emotions

All in all, we may properly consider the *Seven against Thebes* as a tragedy of passions, not only fear but finally also anger and grief. On the other hand, if the actor speaks and the Chorus sing, there is nothing surprising in itself, but Aeschylus in this play generally matches the contrast between speaking and singing with the difference between Eteocles and the Theban maidens as characters, i.e. male vs. female, rational vs. irrational, controlled vs. agitated.



As far as the choral songs are concerned, dochmiacs are the most distinguishing metres: while lyric iambs are those among the sung metres, which sounded most similar to the spoken iambic trimeters, dochmiacs usually express high emotions like panic in the parodos or sorrow in the final *kommos*. A sort of excitement is somehow expressed by dochmiacs even in the *amoibaion* after the shield scene, near the end of the second episode: the Chorus have just heard that Eteocles is going to fight against his brother Polyneices at the seventh gate of Thebes and the women try to persuade him to renounce that foolish action. Their anxiety is now opposite to his resoluteness. Although Aeschylus was not the creator of dochmiacs as a metre<sup>25</sup>, it is reasonable that

<sup>24</sup> On the authenticity of the last scene (1005-1077), see LUPAS, PETRE 1981, pp. 281-282.

<sup>25</sup> On the presence of dochmiacs in the lyric poetry of the archaic age, see PRETAGOSTINI 1979.

he was «the creator of dochmiac lyric»<sup>26</sup>, i.e. a poet who composed series of dochmiacs or even dochmiac stanzas in order to express «a definite emotional connotation»<sup>27</sup>. The resolution of the second and third elements is a particular feature of these highly pathetic dochmiacs. Examples from other tragedies by Aeschylus, Sophocles and Euripides can easily support such considerations, even when they eventually show any deliberate change of the ‘model’.

### Parodos

78-127: dochmiacs 76,75% (33/43); others 23,25% (10/43)

128-150: dochmiacs 56,25% (9/16); others 43,75% (7/16)

151-165: dochmiacs 71,4% (4/7); others 28,6% (3/7)

166-181: dochmiacs 42,9% (3/7); others 57,1% (4/7)<sup>28</sup>

	Unresolved Dochmiacs	Resolved Dochmiacs
78-150	k l l k l 18 [79a 81b 82a 85b 90(bis) 94 97b 101a 104 113/114b 121/2(bis) 125b 126(bis) 147(bis)] k l l l l 2 [123 136] k l l l l 1 [101b] l l l k l 2 [97a 116/117a] r l l k l 2 [108a 142/143] l l l r l 1 [120] r l r l l 1 [78] Tot.: 27	k r l k l 17 [79b 80b 82b 83/84(?) 86a 88b 92/93(bis) 95(bis) 96b 98 109 110/111a 128/129b 134/135(bis)] k r l l l 2 [89 113/114a] k r r k l 3 [86b 106 115] l r l k l 6 [81a 110/111b 125a 130/131b 132 146b] l r r k l 1 [80a] k l r k l 3 [88a 91 128/129a] Tot.: 32
151-157 = 158-165	None	k r l k l 8 [151a=159a 153a=161a 155a=163a 156a=164a] l r l k l 7 [151b=159b 153b=161b 155b=163b 156b] l l r k l 1 [164b] Tot.: 16
166-173 = 174-181	None	k r l k l 4 [171/172(bis)=180(bis)] l r l k l 2 [173=181] k l r k l 2 [169=177] Tot.: 8

<sup>26</sup> DALE 1968, p. 104.

<sup>27</sup> DALE 1968, p. 110.

<sup>28</sup> LOMIENTO 2004, p. 60, analyses 169 as an iambic dimeter and includes it among the “mixed” (or other than dochmiacs): the result is dochmiacs 28,6% (2/7); others 71,4 (5/7). Nevertheless, I prefer to scan 169 as a dochmiac compound (*dochm + cr*).

**1<sup>st</sup> Episode (lyric-epirrhematic amoibaion)**203-207 [= 211-215]: dochmiacs 28,5% (2/7); others 71,5% (5/7)<sup>29</sup>

219-222 [= 226-229]: dochmiacs 75% (3/4); others 25% (1/4)

233-235 [= 239-241]: dochmiacs 66,7% (2/3); others 33,3% (1/3)

	Unresolved Dochmiacs	Resolved Dochmiacs
203-207 = 211-215	None	k r   k   2 [203b=211b] k r r   k   2 [204b=212b] l r   k   2 [203a=211a] Tot.: 6
219-222 = 226-229	k     k   2 [221b=228b] Tot.: 2	l r   k   10 [219(bis)=226(bis) 220(bis)=227(bis) 221a=228a] Tot.: 10
233-235 = 239-241	k     k   1 [239a] Tot.: 1	k r   k   1 [233a] k r r   k   2 [233b=239b] l r   k   4 [234(bis)=240(bis)] Tot.: 7

**1<sup>st</sup> Stasimon**

287-303 [=304-320]: dochmiacs 0% (0/17); others 100% (17/17)

321-332 [=333-344]: dochmiacs 16,7% (2/12); others 83,3% (10/12)

345-356 [=357-368]: dochmiacs 16,7% (2/12); others 83,3% (10/12)

	Unresolved Dochmiacs	Resolved Dochmiacs
287-303 = 304-320	None	None
321-332 = 333-344	k     k   2 [330=342] Tot.: 2	l r   k   2 [329=341] Tot.: 2
345-356 = 357-368	k     k   2 [347=359] Tot.: 2	l r   k   2 [345(bis)=357(bis)] Tot.: 2

<sup>29</sup> This analysis bases on the colometry and almost the text of **M**, which are usually modified by modern editors: 203-207 ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος, ἔδεις' ἀκού- | -σασα τὸν ἀρματόκτυπον (*cho ia*) | ὄτοβον ὅτε τε σύ- | -ριγγες ἔκλαγξαν ἐλικότροχοι | ἱππικῶν τ' ἠάπνων† | πηδάλιον διά στόμα (i) | πυριγενετᾶν χαλινῶν; 211-215 ἀλλ' ἐπὶ δαμόνων πρόδρομος ἦλθον ἀρ- | χαῖα βρέτη πίσυνοσ θεοῖσ, (*cho ia*) | νίφαδοσ ὄτ' ὀλοᾶσ | νευφομένασ βρόμοσ ἐν πύλαισ: | δὴ τότε ἦρθην φόβωι | πρὸσ μακάρων λιτάσ, πόλεοσ (*cho ia*) | ἴν' ὑπερέχοιεν ἀλκάν.

*2<sup>nd</sup> Episode (lyric-epirrhematic amoibaion)*417-421 [=452-457]: dochmiacs 40% (2/5); others 60% (3/5)<sup>30</sup>481-485 [=521-525]: dochmiacs 60% (3/5); others 40% (2/5)<sup>31</sup>563-567 [=626-630]: dochmiacs 60% (3/5); others 40% (2/5)<sup>32</sup>

	Unresolved Dochmiacs	Resolved Dochmiacs
417-421 = 452-457	k     k   5 [417a=452a 418a=453a 418b]  Tot.: 5	k r   k   3 [417b=452b 453b]  Tot.: 3
481-485 = 521-525	None	k r   k   3 [481b 482a=522a] l r   k   5 [482b=522b 483a=523a 523b]  Tot.: 8
563-567 = 626-630	k     k   5 [563(bis)=626(bis) 564a] l     k   2 [566b=629b]  Tot.: 7	k r   k   l   1 [564b] l r   k   l   2 [627(bis)] k   r   k   l   1 [566a] l   l   r   k   l   1 [629a]  Tot.: 5

<sup>30</sup> This analysis bases on the colometry and almost the text of **M**, dividing πρόμαχος ὄρνυται. τρέμω (*lecyth*) | δ' αἰματηφόρους μόρους (*lecyth*) | ὑπὲρ φίλων ὀλομένων ιδέσθαι (*ia ithyph*) = πρὶν ἔμὸν ἐσθορεῖν δόμον | πωλικῶν θ' ἐδωλίων | ὑπερκόπῳ δορί ποτ' ἐκλαπάξει (419-421=455-457). Modern editors usually accept the colometry of **F** (αἰματη- [*2dochm*] | φίλων [*2ia*] | ιδέσθαι [*ithyph*]), adding one more dochmiac *colon*: see WEST 1990, p. 470; FLEMING 1974, pp. 55-56. As a consequence: dochmiacs 60% (3/5); others 40% (2/5), like in the two following strophic pairs.

<sup>31</sup> This analysis bases on the colometry and almost the text of **M**, dividing ἐπεύχομαι δὴ τάδε μὲν εὐτυχεῖν, (ἰώ), (*penth<sup>ia</sup> dochm ~ penth<sup>ia</sup> hypod*) | πρόμαχ' ἐμῶν δόμων, τοῖσι δὲ δυστυχεῖν. (*2dochm*) | ὡς δ' ὑπέραρχα βάζουσ' ἐπὶ πτόλει (*dochm hypod ~ 2dochm*) = πέποιθα τὸν Διὸς ἀντίτυπον ἔχοντ' {α} | ἄφιλον ἐν σάκει τοῦ χθονίου δέμας | δαίμονος, ἐχθρὸν εἴκασμα βροτοῖς {ι} τε καὶ (481-483=521-523). I consider ἰώ *extra metrum* and eventually scan Διὸς as a monosyllable with the consonantalization of iota in Διὸς. Modern editors usually adopt different emendations, but the colometry and the metrical analysis are quite the same.

<sup>32</sup> This analysis bases on the colometry and almost the text of **M**, dividing μεγάλα μεγαληγόρων (*2cr*) | κλύων ἀνοσίων ἀνδρῶν· εἰ θεοὶ (*2dochm*) | θεοὶ τούσδ' ὀλέσειαν ἐν γαί (*hippon*) = δορίτονα κάκ' ἐκτρέπον- | τες γὰς ἐπιμόλους· πύργων δ' ἔκτοθεν | βαλῶν Ζεὺς σφε κἀνοι κεραυνῶ (565-567=628-630). See FLEMING 1974, pp. 57-59. WEST 1990, pp. 93, 97, 470, introduces some changes in the text and colometry and consequently offers a different metrical analysis.



**2<sup>nd</sup> Stasimon**

720-726 [= 727-733]: dochmiacs 0% (0/7); others 100% (7/7) [ionics 85,7% (6/7)]<sup>33</sup>  
 734-741 [= 742-749]: dochmiacs 14,3% (1/7); others 85,7% (6/7)  
 750-757 [= 758-765]: dochmiacs 0% (0/8); others 100% (8/8)  
 766-771 [= 772-777]: dochmiacs 16,7% (1/6); others 83,3% (5/6)  
 778-784 [= 785-791]: dochmiacs 28,6% (2/7); others 71,4% (5/7)

	Unresolved Dochmiacs	Resolved Dochmiacs
720-726 = 727-733	None	None
734-741 = 742-749	k     k   2 [737=745] Tot.: 2	None
750-757 = 758-765	None	None
766-771 = 772-777	2 [770=776] Tot.: 2	None
778-784 = 785-791	k     k   1 [778] Tot.: 1	r r r k   2 [782=789] Tot.: 2

**3. Ionics as Metres of Fear: the Seven against Thebes and Other Examples**

A striking element in the metrical composition of the *Seven against Thebes*, which has gone almost unnoticed, is the presence of ionic metres in the first strophic pair of the second stasimon, a song that expresses «the high point of the chorus's fear»<sup>34</sup> in the play. Now I would suggest that Aeschylus was the creator of dochmiac lyric, as well as he was the 'creator' of ionics as metres of fear: ionic metres had been already used by earlier poets, e.g. Anacreon, but they do not usually express fear or horror, as far as we know<sup>35</sup>.

If so, Sophocles, Euripides and somehow Aristophanes are some 'followers' of him. Although this particular usage of ionic metres did not spread so extensively like the emotional dochmiacs, a chronological survey in Attic drama will point out some other passages<sup>36</sup> similar to the second stasimon of the *Seven against Thebes*.

<sup>33</sup> This analysis mostly bases on the colometry and the text of *M*. See FLEMING 1974, pp. 60-66.

<sup>34</sup> THALMANN 1978, pp. 98-104.

<sup>35</sup> On some possible examples of ionic metres in pre-tragic poetry connected with fear, see DE POLI 2013, pp. 139-140.

<sup>36</sup> My list will be not a complete survey of the ionic metres in Attic drama, but a selection of passages from both tragedy and comedy by different authors.

### 3.1. Aeschylus, *Persians*<sup>37</sup> (472 BC): 65-113, 694-696 = 700-702

There is no doubt about the presence of ionic metres in several passages of Aeschylus' *Persians*<sup>38</sup>, but the modern scholars usually consider them as the evidence of «an un-Greek culture and code of behaviour»<sup>39</sup>: so they are perfectly fit for the Chorus of Persian statesmen and the setting at Sousa. Nevertheless, I would suggest that here the emotive function is to be preferred to the referential function: I mean that sometimes Aeschylus used ionic metres in order to express a particular emotional condition of the singing Chorus<sup>40</sup> and some commentaries to this tragedy are along this line, although unwittingly.

65-113. The parodos consists of three parts: both the first (1-64, marching anapaests, matched with the entrance of the Chorus) and the third (140-154) are anapaestic, while the second (65-139) is pure lyric. Here ionic metres are to be found out in the first part of the song, particularly in three strophic pairs (65-72=73-80, 81-86=87-92, 102-107=108-113) and an epode (93-101).

The frame of this central section just contains some allusions to fear or its symptoms. The Persian statesmen initially focus on their own concerns: «the spirit within me, all too ready to foresee evil, is troubled about the return of the King and of his vast army of men» (8-11 ἀμφὶ δὲ νόστῳ τῷ βασιλείῳ καὶ πολυχρύσου στρατιᾶς ἤδη κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται θυμὸς ἔσωθεν); but the Chorus are not the only to be worried, since also the «parents and wives [of the soldiers] count the days and tremble as the time stretches out» (63-64 τοκέες τ' ἄλοχοί θ' ἡμερολεγδὸν τείνοντα χρόνον τρομέονται). Again at 115 the theme is the Chorus' fear: «my mind is clothed in black and torn with fear» (ταῦτά μου μελαγχίτων φρήν ἀμύσσειται φόβῳ): the adverbial ταῦτα («for that reason»), in emphatic position at the beginning of the line and of the fourth strophe, just refers to what is said in the previous ionic lines (65-113). The two questions and the following consideration in the epode are particularly disturbing: «But what mortal man can escape the guileful deception of a god? Who is so light of foot that he has the power to leap easily away? For (deception) begins by fawning on a man in a friendly way and leads him astray into her net, from which it is

<sup>37</sup> The following analysis of Aeschylus' *Persians* mostly bases on the text edited by WEST 1990: I will point out some changes in the footnotes and quote the English translation by SOMMERSTEIN 2008.

<sup>38</sup> Some ionic metres are probably to be found out also at 647-652=653-657, 658-664=665-671 and 949-954 = 962-966, as pointed out by HALL 1996, p. 113. On the analysis of 633-671, see FLEMING 1974, pp. 15-20. On the presence of ionic metres at 949-954 = 962-966, see DE POLI 2013, pp. 135-136.

<sup>39</sup> DALE 1968, p. 124. HALL 1996, p. 113: «Headlam (1900, p. 108) suggested that its predominance (scil. of ionic *a minore* metre) in the *Persians* helped to create its eastern atmosphere». See also GARVIE 2009, p. 46.

<sup>40</sup> See HARDIE 1887, pp. 158-160; BROADHEAD 1960, pp. 48-49, 292.

impossible for a mortal to escape and flee» (93-101 δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ τίς ἀνήρ θνατὸς ἀλύξει; τίς ὁ κραιπνῶι ποδι πηδήματος εὐπετέος ἀνάσσω; φιλόφρων γὰρ σαίνουσα τὸ πρῶτον παράγει βροτὸν εἰς ἀρκύστατα, τότεν οὐκ ἔστιν ὑπὲρ θνατὸν ἀλύξαντα φυγεῖν)<sup>41</sup>. This is the true core of the lyric part of the parodos: a «more emotional, imaginative, and pessimistic section», where «the chorus express their acute anxiety about the fate of the Persian forces»<sup>42</sup>.

From 114 onwards the tone of the iambo-trochaic song becomes mourning: it evokes laments and the *extra metrum* interjection ὄᾶ breaks off the fourth strophic pair twice, at 116 and 122. A different interpretation is offered by BROADHEAD (1960, pp. 48-49): according to him, the part in ionic metres «reflects in the main the Chorus' confident spirit, though the undertones of anxiety are somewhat more prominent, and rise to a climax in lines 115 ff. [i.e. 114 ff.], where there is a change to trochaic measures». Nevertheless, we must distinguish the petrifying, prophetic fear for a disaster that seems to be certain from the resulting sorrow.

The ionic strophes largely consist of dimeters and trimeters, both acatalectic and catalectic. There are also some anaclomena or anacreontics (e.g. 85=92). They are occasionally mixed with reiziana or prosodiacs, that can be analysed as ionic according to the context: «it seems necessary to admit the monochronon, or the protraction of the long, in the first syllable» of the sequence  $\Gamma \quad | \quad \Gamma$   $| \quad | \quad reiz$ <sup>43</sup> (e.g. 70=78, 71=79, 72=80 *reiz ion*), as well as in the second meter of the sequence  $\Gamma \quad | \quad | \quad | \quad reiz$  (97); the sequence  $\Gamma \quad | \quad a \quad | \quad k \quad u \quad pros$  can also be analysed as *ion tr<sub>λ</sub>* vel *anacr<sub>λ</sub>* (99, 107=113). The colometry of **M**<sup>44</sup> points out even some monometers (e.g. 69 -μὸν ἀμείψας = 77 τε θαλάσσας), even in the catalectic form (e.g. 107 τε κλόνους = 113 -μασι λα-), but I prefer join them with the previous or the following line in a trimeter, both acatalectic and catalectic, or in a sequence consisting of one ionised reizianum and one ionic metre, like 72=80.

694-696 = 700-702. In the middle of the play, the dead king Darius appears as a ghost, after being invoked by the Queen. «The sight of my wife close to my tomb causes me fear» (685 ταρβῶ), he asserts and asks the Chorus what is going on (681-693, 697-699). Standing in front of the past king, the Persian statesmen feel completely upset, nearly petrified: the apparition is disturbing and they speak to him just like to a god, in a way that is very respectful (694-695 σέβομαι

<sup>41</sup> On textual matters, see FLEMING 1974, pp. 3-4. Here, I have partially changed Sommerstein's translation.

<sup>42</sup> HALL 1996, p. 106. See also GARVIE 2009, p. 46.

<sup>43</sup> GENTILI, LOMIENTO 2008, p. 184; it is probably to understand “in the first metre”, as in the original Italian text. A similar phenomenon is probably to understand also in the following sequence.

<sup>44</sup> See FLEMING 1974, pp. 1-5.

μὲν ... σέβομαι δ' ... , "I am too awed ... , I am too awed ... "; 699 τὴν ἐμὴν αἰδῶ μεθείς, "setting your awe of me aside") but also deeply frightened (696 σέθεν ἀρχαίωι περὶ τάρβει, "because I feared you of old"; 700-701 δίομαι μὲν ... δίομαι δ' ..., "I am afraid ... , I am afraid ... "). They can hardly tell him something unpleasant, and Darius notices that fear is an obstacle to the communication (702 δέος παλαιόν σοι φρενῶν ἀνθίσταται, "your old fear is standing guard over your mind"), so he finally addresses the Queen.

Their fear is in a sharp contrast with that of the King, who guesses that something wrong has happened and presses the Chorus. The actor first speaks in iambic trimeters and then moves to trochaic tetrameters catalectic, a change that reflects the increasing anxiety of the character. On the other hand, the Persian statesmen sing two short strophes, each one consisting of two ionic dimeters and a paroemiac as clausula: the sentences are basic, full of repetitions and alliterations, as if they are stuttering.

### 3.2. *Aeschylus, Seven against Thebes (462 BC): 720-726 = 727-733*

In this tragedy the presence of ionic metres is limited to the first strophic pair of the second stasimon. The word κακόμαντις, "prophet of evil" (722), occurred also in Aeschylus' *Persians* (10 κακόμαντις ... θυμὸς, "the spirit ... ready to foresee evil"): although the syntax is different – the Persian statesmen were describing their own emotional condition, while in the song of the Theban women κακόμαντις refers to the Erinys – both these passages have a prophetic content<sup>45</sup>. The two tragic Choruses remember the past – the departure of the Asian army and Apollo's oracle to Laius – and foresee the 'future' events – the dramatic failure of Xerxes' military expedition and the fulfilment of the god's prophecy, that a Messenger will announce later on the stage. The ionic strophes are just an expression of fear, i.e. their present passion, as irrational consequence of knowledge and imagination.

The choral song of the *Seven against Thebes* consists of some metrical units, which are almost the same as in the two lyrics of the *Persians*: ionic dimeters (722=729, 724=731), anacreontics (721=738, 723=728)<sup>46</sup>, catalectic trimeters (725=732). The first line of each strophe is made of a reizianum or iambic penthemimeres (720=727 κ | κ | | ) and one ionic metre; the clausula is an Alcaic decasyllable (726=733).

<sup>45</sup> See THALMANN 1978, pp. 98-104.

<sup>46</sup> The scansion of 723 is uncertain (κ | | | κ | | or κ | κ | κ | | with *correptio in hyato*), but both are acceptable.

### 3.3. *Sophocles, Ajax*<sup>47</sup> (450?-440? BC)<sup>48</sup>: 227-232 = 251-256, 622-645

In Sophocles' *Ajax* the condition of the Chorus of Salaminian sailors depends on the fortune of their master, and they are already aware of it, as they claim in the parodos: «when you prosper I rejoice» (136 σὲ μὲν εὖ πράσσοντ' ἐπιχαίρω), but if the gods are hostile, the Greeks spread evil rumours and everything goes wrong, «I am greatly anxious and am fearful» (139 μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι). They do not actually know what has happened last night to Ajax, until Tecmessa arrives.

227-232 = 251-256. At the beginning of the first episode the amoibaion (201-262) between Tecmessa and the Chorus is mostly anapaestic. True lyric is limited to a couple of stanzas (221-232=245-256), sung by the Salaminian sailors. Tecmessa enters and tells the Chorus all that she knows about Ajax's madness: her speech is somewhere pathetic (233 ὦμοι), but she always speaks in anapaestic metres. The Chorus are alarmed as she is, and at first they answer in the same metres, but later the sailors sing their fear. According to the colometry of **L**, we may single out some ionic metres at the end of each strophe (227-232=251-256): 227=251 consist of an iambic penthemimeres and one ionic metre, just like 720=727 in Aeschylus' *Seven against Thebes*; 228=252 and 230=254 are reiziana  $\Gamma \quad | \quad \kappa \quad | \quad |$ , which can be analysed as *anacr<sub>AA</sub>* and are similar to the sequence  $\Gamma \quad | \quad \alpha \quad | \quad \kappa \quad | \quad \upsilon$  (*pros = ion tr<sub>A</sub>* vel *anacr<sub>A</sub>*) in Aeschylus' *Persians* 99 and 107=113. The analysis of 229=253  $\kappa \quad | \quad | \quad | \quad \kappa \quad \kappa \quad | \quad |$  as pherecrateans and 231=255  $\kappa \quad | \quad | \quad | \quad \kappa \quad \kappa \quad | \quad \kappa \quad \kappa \quad |$  as glyconics with anapaestic close<sup>49</sup> is more uncertain, but note the regular word end after the first 'baccheus'. Finally the clausula is an iambic dimeter catalectic (*ia ba*). Right in these lines the Chorus express their worries: "Alas, I fear the future" (227 ὦμοι, φοβοῦμαι τὸ προσέρπον) and "I am afraid of sharing the agony of the violence of stoning with him" (253-255 ... πεφόβημαι / λιθόλευστον Ἄρη / ξυναλγεῖν μετὰ τοῦδε τυπεῖς).

Later the Sailors suspect a god of being the origin of Ajax's fury (278-279 δέδοικα μὴ 'κ θεοῦ πληγὴ τις ἦκει), but the Choryphaios utters words of solace speaking to the hero in iambic trimeters. Anyway, Telamon's son seems to be resolute in his decision to kill himself and the Chorus are afraid of his eagerness (583 δέδοικ' ἀκούων τήνδε τὴν προθυμίαν). Finally Ajax exits, Tecmessa and Eurysaces follow him, and the Chorus, alone in the orchestra, start singing again.

<sup>47</sup> The following analysis of Sophocles' *Ajax* mostly bases on the text edited by LLOYD-JONES, WILSON 1990, but I also checked the colometry of **L**. I will point out some changes in the footnotes and quote the English translation by LLOYD-JONES 1994.

<sup>48</sup> On the date of Sophocles' *Ajax*, see AVEZZÙ 2003, p. 117. According to LLOYD-JONES 1994, p. 9, this play may belong «to the thirties or the twenties» of the fifth century. I quote his translation of *Ajax*.

<sup>49</sup> See GENTILI, LOMIENTO 2008, p. 164.

622-645. The first stasimon (596-645) consists of two strophic pairs. The first one (596-608=609-621) focuses on the sailors' situation at the present time in a foreign land, after Ajax went crazy: the tone is mourning and nostalgic, the metres are mostly glyconic according to the colometry of L. On the other hand, each stanza of the second couple is divided into two parts: 622-627=634-639 are mostly glyconic again, two long syllables opening the first three *cola*; 628-633=640-645 are ionic, three long syllables opening all the *cola* apart from the reizianum (= *anacr<sub>AA</sub>*) γ | κ | | at 630=642. So the second strophic pair has two ionic caudae: here the Chorus foresee the reaction of Ajax's mother (strophe) and father (antistrophe), when they will hear that their son died<sup>50</sup>.

Ionic metres never occur elsewhere further in this play.

### 3.4. Euripides, *Theseus* (455?-422? BC)<sup>51</sup>: *frr. 385-386 Kannicht*

Among the Euripidean plays two fragments from his *Theseus* seem to be relevant to the issue. The plot is almost uncertain; anyway, the scholars usually agree about the presence of a secondary Chorus made of Theseus' companions, i.e. the seven youths and seven maidens sent by the Athenians as an offering to the Minotaur<sup>52</sup>. They sing these two following fragments, which have been preserved to us by the text and the scholia of Aristophanes' *Wasps*.

*fr. 385.* It is literally quoted by Aristophanes in *Wasps* 312 τί με δῆτ', ὦ μελέα μᾶτερ, ἔτικτες; ("Why, then, o my poor mother, did you bear me ...?"). The scholium to 313 asserts that the speakers are the youths sent from Athens to Crete in order to be eaten by the Minotaur. Under the threat of a horrible death they wonder why they were born: the question expresses their anguish<sup>53</sup> like those of the Chorus in Aeschylus' *Persians* 93-101. This line is an ionic trimeter.

*fr. 386.* Aristophanes, *Wasps* 314 is a parody of these Euripidean words, as the scholium attests:

ἀνόνητον ἄγαλμα  
πάτερ, οἴκοισι τεκῶν.

"... begetting this ornament for your house in vain, o father". The fragment is usually written as a single line, but I prefer to rearrange it as two *cola* just like

<sup>50</sup> For further considerations on *Ajax* 622-645, see DE POLI 2013, pp. 145-147.

<sup>51</sup> On the date of this play, see COLLARD, CROPP 2008, p. 417; JOUAN, VAN LOOY 2000, pp. 146-147. I will quote the English translation by COLLARD, CROPP 2008.

<sup>52</sup> On the secondary chorus in this play, see COLLARD, CROPP 2008, p. 416; JOUAN, VAN LOOY 2000, p. 154.

<sup>53</sup> MASTROMARCO 2006, pp. 158-159: «i vv. 312-314 della parodo delle *Vespe* ... riprendono i fr. 385 ... e 386 Kn. ..., tratti da una patetica scena del *Teseo* di Euripide: i giovani ateniesi destinati ad essere dati in pasto al Minotauro esprimono tutta la loro angoscia per la orribile fine cui stanno andando incontro».

Aristophanes, *Wasps* 314a-b<sup>54</sup>, according to the colometry of V. All the modern editors emend the text and add the interjection ὦ (Bergk) after ἄγαλμα, i.e. ἄγαλμ' <ῶ>, but the transmitted text gives a sequence ρ | ρ | κ that actually makes no trouble as an ionised reizianum. The second *colon* is an ionic dimeter catalectic.

The attribution of these words to Hippolytus is a mistake of the scholium to *Wasps* 314: the speaker is the same of the previous fragment, i.e. the secondary Chorus of the play. Also this fragment contains an anguished reflection of the youths on their condition and life: the previous one was addressed to the mother and this one to the father, while the parents are both far away at home. We may compare these two fragments to the double focus of the second strophic pair in the first stasimon of Sophocles' *Ajax*.

### 3.5. Aristophanes, *Wasps*<sup>55</sup> (422 BC): 273 = 281, 291-316

The songs of Aristophanes' *Wasps* are almost uniform as far as the metres are concerned (mainly glyconic, trochaic and iambic), apart from the two strophic pairs of the parodos (273-280=281-289). The Chorus of old jurymen are going to a trial early in the morning, their sons help them along the way and they are in a hurry, but they are worried about Philocleon who is surprisingly in late. So they decide to sing something of Phrynichus, i.e. something in Phrynichus' manner, in order to call Philocleon out of his house.

273=281. Most of the first strophic pair consists of *kat'enoplion-epitrites* metres, but the clausula is an ionic dimeter catalectic (280=289) and – what is more important – the opening, too, is made of ionic metres. According to the colometry of V, 280=289 are both divided into three *cola*, but I prefer join the catalectic monometer at the very beginning with the following dimeter:

τί ποτ' οὐ πρὸ θυρῶν φαίνεται ἄρ' ἡμῖν  
ὁ γέρων οὐδ' ὑπακούει;

“Why ever does the old man not show himself to us outside his door, nor answer our call?”. So the first line is one ionised reizianum followed by one ionic metre, like Aeschylus' *Persians* 72=80 and 107-108=113-144; the second is a regular dimeter. These ionic metres express the anxiety of the Chorus who are wondering why Philocleon is not there yet<sup>56</sup>.

291-316. The second strophic pair (291-302=303-316), which includes the

<sup>54</sup> See SOMMERSTEIN 1983, p. 34; HENDERSON 1998, p. 260.

<sup>55</sup> The following analysis of Aristophanes' *Wasps* mostly bases on the text edited by WILSON 2008, but I also checked the colometry of V. I will point out some changes in the footnotes and quote the English translation by SOMMERSTEIN 1983.

<sup>56</sup> Also 283b seems to be an ionic *colon* (ρ | ρ | κ) in free responsion to *cr tr* (276a).

parody of Euripides' *Theseus* fr. 385-386, is an ionic lyric. It is an amoibaion between the Choryphaios and his son, one of the boys helping the old men, who is the authentic leader of this dialogue. His father's order at 290 (ὑπαγ', ὦ παῖ, ὑπάγε, "move on, boy, move on") is a single verse, again an ionic dimeter catalectic, that may be interpreted as an epode after the first strophic pair, but the following request of the son introduces a new theme: "Then will you give me something, father, if I ask you for it?" (291-292 ἐθελήσεις τί μοι οὖν, ὦ πάτερ, ἦν σοῦ τι δεηθῶ;). He is hungry and worried about his nourishment: he would like some dried figs, but his father claims that dried figs cost too much and he does not earn money enough. The boy protests that he will be not his father's guide any more. His anguish is particularly evident in the antistrophe, when he is worried about the lunch. He quotes some words from a Pindaric dithyramb (fr. 189 Maehler), but his interpretation of πόρος (308) as "resource" instead of "strait" gives no sense in the original context<sup>57</sup>. Finally, he asks the desperate question of the secondary Chorus of Euripides' *Theseus* (fr. 385 Kannicht). Time is again the origin of an emotional crisis, because the future – his lunch (305-306 πόθεν ὦνη- | σόμεθ' ἄριστον; "how shall we buy any lunch?") – will not fulfil the expectations of the past – his birth (312 τί με δῆτ' ... ἔτικτες; "ο why ... didst thou bear me?"). Now this boy looks like a crying child who protests his excessive requests in a pathetic way, but his fear is exaggerated and unjustified: nobody actually will deprive him of any food but the expansive dried figs. So these ionic metres are properly parodic as metres of fear.

Most of the song consists of dimeters acatalectic<sup>58</sup>, a couple of anacreontics, one trimeter acatalectic and one catalectic, a reizianum  $\Gamma$  |  $\Gamma$  | | as clausula. The free responsions between a dimeter *ion tr* (296) and an ionic dimeter catalectic (308), between a dimeter acatalectic (297a) and a monometer (309), and between a reizianum (301a) and a dimeter acatalectic (314a) may be a consequence of the change of singer: the father sings 296, 301a in the strophe and 309 in the antistrophe, while the son sings 297a in the strophe and 308,

<sup>57</sup> FABRO 2012, p. 153 note 78, suggests that the boy evokes the myth of Helle, because she was fleeing famine that her death and his brother's should stop.

<sup>58</sup> My analysis mostly bases on the colometry and the text of V: 291-302 Πα. ἐθελήσεις τί μοι οὖν, ὦ | πάτερ, ἦν σοῦ τι δεηθῶ; | Χο. Πάνυ γ', ὦ παιδίον. ἀλλ' εἰ- | πέ, τί βούλει με πρίασθαι | καλόν; οἶμαι δέ σ' ἔρεῖν ἄ- | στραγάλους δήπουθεν, ὦ παῖ. | Πα. μὰ Δί', ἀλλ' ἰσχάδας, ὦ παπ- | πία- ἦδιον γάρ – Χο. οὐκ ἂν | μὰ Δί', εἰ κρέμαισθέ γ' ὑμεῖς. | Πα. μὰ Δί' οὐ τᾶρα προπέμψω σε τὸ λοιπόν. | Χο. ἀπὸ γὰρ τοῦδέ με τοῦ μισθαρίου | τρίτον αὐτὸν ἔχειν ἄλ- | φιστα δεῖ καὶ ξύλα κώψον. | σὺ δὲ σὺκά μ' αἰτεῖς. ~ 303-316 Πα. ἄγε νυν, ὦ πάτερ, ἦν μὴ | τὸ δικαστήριον ἄρχων | καθίσση νῦν, πόθεν ὦνη- | σόμεθ' ἄριστον; ἔχεις ἐλ- | πίδα χρηστήν τινα νῶν ἢ | πόρον Ἑλλάς ἱερόν; | Χο. ἀπαπαῖ φεῦ, | μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε νῶν οἶδ' | ὀπόθεν γε δειπνον ἔσται. | Πα. τί με δῆτ', ὦ μελέα μήτερ, ἔτικτες; | Χο. ἴν' ἐμοὶ πράγματα βόσκειν παρέχης. | Πα. ἀνόνητον ἄρα σ', ὦ θυ- | λάκιόν, σ' εἶχον ἀγαλμα. ἔ ἔ. | πᾶρα νῶν στενάζειν. On metrical and textual matters, see ZIMMERMANN 1984, pp. 100-103; ROMANO 1992, pp. 131-135.



314a in the antistrophe. Moreover, the son at 308 and 314a in the antistrophe is rearranging some words from Pindar and Euripides. The son's cry ἔἔ (315), only in the antistrophe, is *extra metrum*.

### 3.6. *Sophocles, Oedipus the King*<sup>59</sup> (413?-411? BC)<sup>60</sup>: 483-512

Fear affects even the Chorus of Sophocles' *Oedipus the King*. At the beginning of the play, the Theban old men enter the orchestra, worried about the present situation of their city: "I lie prostrate, shaking my fearful mind with terror"<sup>61</sup> (153 ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων). In the following episode Oedipus asks Tiresias about the origin of the plague, but he suspects the prophet and Creon of conspiring against his kingdom. After a violent quarrel, they exit; then the Chorus sing the first stasimon and wonder who the oracle from Delphi is about. They trust in Tiresias, as they claim in the first strophic pair (466 ff.), which is a couple of polymetric stanzas.

Anyway, his words were not clear and they feel confused: "grievously now, grievously is the wise interpreter of birds throwing me into confusion, as I can neither believe nor reject his words; I am at a loss as to what to say" (483-486 δεινά με οὔν, δεινὰ ταράσσει | σοφὸς οἰωνοθέτας, οὔ- | τε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ', | ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ). They do not know what they should expect (487 πέτομαι δ' ἐλπίσιν, "I am in flight in my expectations"), their bodies fluctuating in the air without any vigour: the future is nebulous, just like the present and the past (487-488 οὔτ' ἐνθάδ' ὄρων οὔτ' ὀπίσω, "seeing neither the present nor the past"<sup>62</sup>). This is the condition they express in the second strophic pair (483-496=497-512), which mostly consists of ionic dimeters, both acatalectic and catalectic<sup>63</sup>, and ionised reiziana.

<sup>59</sup> The following analysis of Sophocles' *Oedipus the King* mostly bases on the text edited by LLOYD-JONES, WILSON 2000, but I also checked the colometry of L. I will point out some changes in the footnotes and quote the English translation by FINGLASS 2018 (commentary).

<sup>60</sup> On the date of this play, see LONGO 2007, pp. XXVI-XXVIII. Otherwise FINGLASS 2018, pp. 1-6: «if forced to name a specific decade, this (*scil.* 430s) is the one I would go for, but a date in the 440s or 420s would not surprise».

<sup>61</sup> Translation by FINGLASS 2018, p. 212.

<sup>62</sup> Translation by LLOYD-JONES 1994. FINGLASS 2018, p. 330, translates ὀπίσω as the future, but I believe that here this meaning is less probable.

<sup>63</sup> The colometry of V is often wrong in these lines, as also GIANNACHI 2009 shows. Among other reconstructions I would suggest this one: 483-496 δεινά με οὔν, δεινὰ ταράσσει | σοφὸς οἰωνοθέτας, οὔ- | τε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ', | ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ. | πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐν- | θὰδ' ὄρων οὔτ' ὀπίσω. | τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις | ἢ τῷ Πολύβου νεῖ- | κοσ ἔκειτ' οὔτε πάροθεν | ποτ' ἔγωγ' οὔτε τανῦν πω | ἔμαθον, πρὸς ὅτου δὴ | βασάνω | ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον | φάτιν εἴμ' Οἰδιπόδα Λαβ- | δακίδαις ἐπικουρος | ἀδήλων θανάτων = 497-512 ἀλλ' ὁ μὲν οὔν Ζεὺς ὁ τ' Ἀπόλλων | ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν εἰ- | δότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάντις | πλέον ἢ ἴγω φέρεται, | κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· | σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν | παραμείψειεν ἀνὴρ. | ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἂν, | πρὶν ἴδοιμ'

### 3.7. General considerations

We may conclude that Attic tragedy actually exploited ionic metres with an expressive function and several examples show that they were particularly used as metres of fear. Often time has a role as origin of this kind of fear, when the present situation is nebulous or when the future seems to deny what the past promised. They were neither gendered, because both male and female choruses sang ionic stanzas, nor closely related to old rather than young people. Probably this usage was so common to Attic tragedy that Aristophanes turned to them with a parodic purpose.

*3ion* (r | l | r | l | r | l |): A. *Pers.* 65=73, 68/69=76/77; Ar. *Ve.* 300=312.

*3ion* (l | l | r | l | r | l |): S. *Aj.* 628=640.

*ion anacr* (r | l | r | k | l | k | l |): S. *Aj.* 633=645.

*3ion<sub>λ</sub>* (r | l | r | l | r | l |): A. *Pers.* 106=112; A. *Se.* 725=732; E. fr. 385.1 ; Ar. *Ve.* 301=313.

*reiz<sup>ion</sup>* (r | r | l | r | l |): A. *Pers.* 72=80; Ar. *Ve.* 273a=281a.

*2ion* (r | l | r | l |): A. *Pers.* 66=74, 67=75, 81=87, 82=88, 83=89, 84=90, 85=91, 93, 94, 95, 100, 104=110, 105=111, 694=700, 695=701; A. *Se.* 722=729, 730\*<sup>1</sup>, 724=731; Ar. *Ve.* 273b=281b, 291=303, 292=304, 293=305, 294=306, 295=307, 297\*<sup>2</sup>, 302b=315; S. *OT* 484=498, 485=499, 487=501, 491=505, 492=506, 499=510.

*2ion* (r | k | r | l |): Ar. *Ve.* 314\*<sup>4</sup>.

*2ion* (l | l | r | l |): S. *Aj.* 629=641, 631=643, 632=644.

*ion tr* (r | l | l | k | l |): A. *Se.* 723\*<sup>1</sup>; Ar. *Ve.* 296\*<sup>3</sup>.

*anacr* (r | k | k | l |): A. *Pers.* 85=92, 96; A. *Se.* 721=728; Ar. *Ve.* 298=310, 299=311.

*2ion<sub>λ</sub>* (r | l | r | l |): A. *Pers.* 98, 101, 102=108, 103=109; E. fr. 386.2; Ar. *Ve.* 308\*<sup>3</sup>; S. *OT* 486=500, 488=502, 489=503, 508\*<sup>5</sup>.

*ion tr<sub>λ</sub>* (r | l | l | k | l |): A. *Pers.* 99.

*anacr<sub>λ</sub>* (r | k | k | l |): A. *Pers.* 107=113.

*reiz<sup>ion</sup>* (r | r | l | l |): A. *Pers.* 70=78, 71=79; E. fr. 386.1 ; Ar. *Ve.* 302a\*<sup>4</sup>; S. *OT* 493=507, 494a=509, 496a=511.

*reiz<sup>ion</sup>* (r | l | l | l |): A. *Pers.* 97.

*reiz<sup>ion</sup>* (l | l | r | l |): S. *OT* 490=504.

*reiz<sup>ion</sup>* (r | k | l | l |): S. *Aj.* 228=252, 230=254, 630=642; Ar. *Ve.* 302c=316.

*ion* (r | l | l |): Ar. *Ve.* 309\*<sup>2</sup>.

*ion<sub>λ</sub>* (r | l |): S. *OT* 494a\*<sup>5</sup>.

ὀρθὸν ἔπος, μεμ- | φομένων ἄν καταφαίην. | φανερά γὰρ ἐπ' αὐτῷ | πτερόεσσ' ἦλθε κόρα | ποτέ,  
καὶ σοφὸς ὤφθη | βασιάνω θ' ἠδύπολις· τῶν | ἀπ' ἑμᾶς φρενὸς οὔποτ' | ὀφλήσει κακίαν.

*glyc<sup>ion?</sup>* (k | l | | r | r | l): S. Aj. 231=255.

*pher<sup>ion?</sup>* (k | l | | r | l | l): S. Aj. 229=253.

other openings:

*reiz<sup>ia</sup> ion* (k | k | l | r | l | l): A. Se. 720=727.

*reiz<sup>ia</sup> ion* (l | l | k | l | r | l | l): S. Aj. 227=251.

*cho adon* (l | r | l | l | r | l | l): S. OT 483=497.

other clausulae:

*par* (r | l | l | r | l | l): A. Pers. 696=702.

*decasyll. alc.* (l | r | l | r | l | k | l | l): A. Se. 726=733.

*zia<sub>λ</sub> vel ia ba* (k | k | k | l | l): S. Aj. 232=256.

*hemiascl. I* (k | l | l | r | l): S. OT 496b=512.

## **Bibliography**

AVEZZÙ 2003

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

BROADHEAD 1960

Broadhead Henry Dan, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge 1960

CAMERON 1971

Cameron Howard Don, *Studies on the Seven against Thebes of Aeschylus*, Mouton 1971

COLLARD, CROPP 2008

Collard Christopher, Cropp Martin, *Euripides, VII: Fragments. Aegeus – Meleager*, Cambridge (MA)-London 2008

DALE 1968

Dale Amy Marjorie, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968

DE POLI 2013

De Poli Mattia, *Fra metro e parola. Considerazioni sulla poesia drammatica greca*, Padova 2013

FABBRO 2012

Fabbro Elena, *Aristofane. Le Vespe*, Milano 2012

FINGLASS 2018

Finglass Patrick, *Sophocles. Oedipus the King*, Cambridge 2018

FLEMING 1973

Fleming Ian, *The Colometry of Aeschylus*, Ann Arbor 1973 (diss.)

GARVIE 2009

Garvie Alexander F., *Aeschylus. Persae*, Oxford 2009

- GENTILI, LOMIENTO 2008  
Gentili Bruno, Lomiento Liana, *Metrics and Rhythmics. History of Poetic Forms in Ancient Greece*, Pisa-Roma 2008
- GIANNACHI 2009  
Giannachi Francesco, *Sofocle. Edipo re: i canti*, Pisa-Roma 2009
- HALL 1996  
Hall Edith, *Aeschylus. Persians*, Warminster 1996
- HARDIE 1887  
Hardie William Ross, *Res metrica*, Oxford 1887
- HECHT, BACON 1973  
Hecht Antony, Bacon Helen H., *Aeschylus. Seven Against Thebes*, New York-Oxford 1973
- HENDERSON 1998  
Henderson Jeffrey, *Aristophanes, II: Clouds, Wasps, Peace*, Cambridge (MA)-London 1998
- HENDERSON 2002  
Henderson Jeffrey, *Aristophanes, IV: Frogs, Assemblywomen, Wealth*, Cambridge (MA)-London 2002
- HUTCHINSON 1985  
Hutchinson Gregory Owen, *Aeschylus. Septem contra Thebas*, Oxford 1985
- IERANÒ 1999  
Ieranò Giorgio, "La musica del caos: il lessico dei suoni nei *Sette contro Tebe* di Eschilo", in Belloni Luigi, Citti Vittorio, De Finis Lia (a cura di), *Dalla lirica al teatro nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, Atti del Convegno internazionale di studio (Trento-Rovereto, febbraio 1999), Trento 1999, pp. 323-353
- JOUAN, VAN LOOY 2000  
Jouan François, van Looy Herman, *Euripide. Tragédies, VIII.2 : Bellérophon-Protésilas*, Paris 2000
- KONSTAN 2006  
Konstan David, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto 2006
- KRAUS 1957  
Kraus Walther, *Strophengestaltung in der griechischen Tragödie*, Wien 1957
- LLOYD-JONES 1994  
Lloyd-Jones Hugh, *Sophocles, I: Ajax, Electra, Oedipus Tyrannus*, Cambridge (MA)-London 1994

LOMIENTO 2004

Lomiento Liana, "L'antica colometria di Aesch. *Sept.* 78-150. Con alcune considerazioni di semantica metrica", *Lexis* 22, 2004, pp. 43-60

LONGO 2007

Longo Oddone, *Sofocle. Edipo re*, Venezia 2007

LUPAS, PETRE 1981

Lupas Liana, Petre Zoe, *Commentaire aux Sept contre Thèbes d'Eschyle*, Bucarest-Paris 1981

MASTROMARCO 2006

Mastromarco Giuseppe, "La paratragodia, il libro, la memoria", in Medda Enrico, Mirto Maria Serena, Pattoni Maria Pia (a cura di), ΚΩΜΩΔΙΟΤΡΑΓΩΔΙΑ. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C., Pisa 2006, pp. 137-191

MAZON 1921

Mazon Paul, *Eschyle, I: Les suppliantes, Les Perses, Les Sept contre Thèbes, Prométhée enchainé*, Paris 1921

NOVELLI 2005

Novelli Stefano, *Studi sul testo dei Sette contro Tebe*, Amsterdam 2005

PRETAGOSTINI 1979

Pretagostini Roberto, "Il docmio nella lirica corale", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 2, 1979, pp. 101-117 (= Pretagostini Roberto, *Scritti di metrica*, Roma 2011, pp. 97-111)

ROMANO 1992

Romano Cecilia, *Responsioni libere nei canti di Aristofane*, Roma 1992

SCOTT 1984

Scott William Clyde, *Musical Design in Aeschylean Theatre*, Hanover-London 1984

SOMMERSTEIN 1983

Sommerstein Alan H., *The Comedies of Aristophanes, 4: Wasps*, Warminster 1983

SOMMERSTEIN 2008

Sommerstein Alan H., *Aeschylus, 1: Persians, Seven against Thebes, Suppliants, Prometheus bound*, Cambridge (MA)-London 2008

TAPLIN 1977

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

THALMANN 1978

Thalman William G., *Dramatic Art in Aeschylus' Seven against Thebes*, New Haven-London 1978

WEST 1990

West Martin L., *Aeschyli tragoediae cum incerti poeti Prometheo*, Stuttgart 1990

ZIMMERMANN 1984

Zimmermann Bernhard, *Untersuchungen zur Form und Dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien, 1: Parodos und Amoibaion*, Königstein/Ts. 1984



## Paura, paranoia e panico nell'*Andromaca* di Euripide\*

Lidia Di Giuseppe

ABSTRACT: The interpretation of Euripides' *Andromache* can be improved by studying the role played by fear at critical points of the plot, as well as the terms employed by the playwright to express it. An atmosphere of fear pervades the play, linked with the weakness of several characters: the female ones who are enslaved (Andromache, the Servant, the women of the Chorus), Hermione and finally the attackers of Neoptolemus (who nevertheless remains untouched by fear): Euripides chooses to shape his characters showing as well their way to react to fear.

Come è ben noto, nella cultura greca dell'età classica quello teatrale è, con l'epica e l'oratoria, il genere deputato *par excellence* a suscitare le emozioni del pubblico: su di esse, infatti, fanno leva i drammaturghi per veicolare il loro messaggio e ottenere il consenso degli Ateniesi<sup>1</sup>. Del resto, che le emozioni siano un elemento fondamentale nel processo di apprendimento degli esseri umani è ampiamente dimostrato dalle neuroscienze e dalla psicologia e viene oggi sempre più approfondito lo studio della risposta emotiva innescata nei destinatari delle opere letterarie, che si tratti di semplici lettori, o del pubblico delle *performances* epiche o teatrali<sup>2</sup>. Come sappiamo, il fondamento di un tale approccio alla ricezione del prodotto letterario risale già alla riflessione teorica di V-IV sec. a.C. sulla tragedia, sebbene la fase più antica di tale riflessione sia per noi perlopiù

---

\* Desidero ringraziare il Professor Massimo Di Marco e il Dottor Luca Bruzzese per i preziosi suggerimenti che mi hanno voluto offrire in occasione della stesura di questo scritto.

<sup>1</sup> Sulla dimensione 'politica' della tragedia, vd. GOLDHILL 1997 e DI MARCO 2009<sup>2</sup>, pp. 67-77 (soprattutto pp. 71-77); su quella del teatro in generale, PICKARD CAMBRIDGE 1968<sup>2</sup>, pp. 274-278; TAPLIN 1978, pp. 166-171.

<sup>2</sup> Infatti, i processi di apprendimento nell'uomo sono collegati a quelli relativi all'empatia, cioè alla capacità di comprendere le emozioni dei nostri simili ricreandole nella nostra mente grazie all'attività dei cosiddetti 'neuroni - specchio'; vd. CAIRNS, NELIS 2017; CAIRNS 2017 (con ampia bibliografia sull'apporto delle neuroscienze allo studio delle emozioni); HALLIWELL 2017, p. 122.



perduta<sup>3</sup>. La questione è ben sintetizzata dalle parole di Douglas Cairns: «... ancient aesthetics – both explicit and implicit, and especially the aesthetics of epic and tragic poetry – can be regarded as early contributions to current debate on a range of related issues: the central position of imagination among the cognitive capacities to which verbal and visual narratives appeal; the continuity between the cognitive and affective capacities enlisted by narratives and those that serve us in our quotidian lives as social creatures; the similarity between verbal and visual narratives in the way that they exploit these capacities; and on the role of the body in the imaginative and affective responses of audiences»<sup>4</sup>. Riferimenti imprescindibili da questo punto di vista sono naturalmente Gorgia (fr. 11.9 e 23 Diels-Kranz) e Aristotele, soprattutto nella *Poetica* (*loci* particolarmente significativi 1449b 24 ss., 1453a 5-6, 1453b 2-6 e 1455a)<sup>5</sup>; entrambi, nel ragionare sulla tragedia, ancorché da posizioni diverse (Gorgia da oratore interessato agli effetti della parola, Aristotele dalla prospettiva del filosofo che fruisce i drammi per iscritto), notano come sia fondamentale che essa coinvolga emotivamente il pubblico, suscitando in esso fenomeni di *sympatheia*. Gli spettatori – che, per Gorgia, se sono realmente *sophoi*, devono essere disposti a lasciarsi coinvolgere in un atto di immedesimazione tanto profondo da potere essere definito *apate* (“inganno”)<sup>6</sup> – dovrebbero provare secondo Aristotele *eleos* e *phobos* dinanzi alle vicende degli eroi del mito<sup>7</sup>: dunque, sono fondamentali la paura e le reazioni che essa sollecita.

È chiaro allora che, per comprendere meglio come tali effetti potessero essere ottenuti, è utile riflettere sul modo in cui le emozioni venivano veicolate dal drammaturgo, che a volte evoca anche le sensazioni fisiche a cui esse si associano. Eschilo, per esempio, ricorre ampiamente alla descrizione di sintomi

<sup>3</sup> Vd. NICOLAI 2003-2005, p. 6 e nn. 8 e 9. A proposito del collegamento fermamente stabilito, già prima di Aristotele, tra pietà e paura «as the core emotions in the experience of tragedy», vd. HALLIWELL 2002, pp. 218-219 (che cita a conferma Gorgia, *Encomio di Elena* fr. 11.8-9 Diels-Kranz, e Platone, *Ione* 535b-e).

<sup>4</sup> CAIRNS 2017, p. 64.

<sup>5</sup> Per ragioni di sintesi lasciamo qui da parte i celebri passi della *Repubblica* e dello *Ione* di Platone, a proposito del quale rimandiamo a HALLIWELL 2002, pp. 37-147; LACOURSE MUNTEANU 2012, pp. 54-56 e 61-66; TULLI 2013 e 2016.

<sup>6</sup> Nel fr. 23 Diels-Kranz, Gorgia definisce l'azione della tragedia una *ἀπάτη* perpetrata attraverso i *μῦθοι* e i *πάθη*, concetto approfondito nel fr. 11.9 Diels-Kranz, dove il sofista afferma a proposito della poesia che “chi la ascolta viene assalito da un tremito di paura, da una pietà che induce al pianto dirotto, da una struggente brama di dolore, e l'anima per effetto delle parole soffre per le fortune e le sfortune altrui – si tratti di persone o di fatti – come se fosse una sofferenza propria” (trad. DI MARCO 2009<sup>2</sup>, p. 79). Nel suscitare *pathos*, Gorgia attribuisce un ruolo preponderante alla *ᾠψις*, a differenza di Aristotele, *Poetica* 1453b 1-7, dove lo Stagirita privilegia rispetto alla vista la *σύστασις τῶν πραγμάτων*; vd. DI MARCO 1989; BONANNO 2000; CAIRNS 2017, pp. 61-63.

<sup>7</sup> A proposito del controverso problema della catarsi tragica e del collegamento tra pietà e paura di cui si tratta in *Poetica* 1449b 24 ss., vd. HALLIWELL 2002, pp. 206 n. 70 e 216-230; DI MARCO 2009<sup>2</sup>, pp. 78-82; LACOURSE MUNTEANU 2012, pp. 238-250.

fisici, realizzandola anche attraverso l'uso della terminologia medico-scientifica, soprattutto quando i personaggi sono preda dell'emozione più forte tra quelle rappresentate sulla scena greca, cioè, appunto, la paura con tutte le sue sfaccettature<sup>8</sup>. Lasciando tuttavia da parte, per ragioni di economia del discorso, Eschilo e Sofocle, ci concentreremo in questa sede su Euripide, su una tragedia che non viene di solito associata in modo particolarmente stretto al sentimento della paura, ma che di paura, come vedremo, è intrisa da cima a fondo: l'*Andromaca*.

L'*Andromaca*, rappresentata negli anni intorno al 425<sup>9</sup>, è tragedia di controverta organicità, la cui interpretazione si lega con la complessità dell'articolazione della vicenda, realizzata in tre fasi, cioè, come le definisce Anne P. Burnett<sup>10</sup>: «Suppliant tragedy» (Andromaca, minacciata da Ermione e Menelao, si rifugia supplice all'altare di Teti e viene salvata dall'intervento di Peleo) – «Escape plot» (Ermione, per sottrarsi alla punizione del marito, fugge da Ftia con Oreste) – «Tragedy of divine punishment» (un messaggero riporta l'agguato mortale ai danni di Neottolema, che, portato in scena, viene pianto da Peleo, il quale sarà infine consolato da Teti *ex machina*)<sup>11</sup>. Indubbiamente, una valutazione complessiva della tragedia è stata resa più ardua da questa scansione in passaggi apparentemente bruschi, che comporta anche la precoce scomparsa (al v. 765) dell'eroina che dà il titolo al dramma<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Sulle manifestazioni della paura in Eschilo, vd. DE ROMILLY 1958, in particolare pp. 10 ss.: il poeta dà voce a questa emozione soprattutto negli interventi del coro, attribuendole molti nomi, collegandola a altre emozioni (sofferenza, pietà, sorpresa, speranza) e descrivendone sintomi e effetti fisici, a differenza degli altri due grandi tragici.

<sup>9</sup> Questa data si ottiene incrociando le informazioni fornite dallo scolio *ad v.* 445, pp. 284-285 Schwartz (da cui sappiamo che l'*Andromaca* fu portata in scena all'inizio della Guerra del Peloponneso, in concomitanza con la rottura di una tregua da parte degli Spartani) e dall'esame metrico condotto sul testo, per cui vd. STEVENS 1971, pp. 18-19 (la tragedia si collocherebbe tra *Ippolito* e *Troiane*, con l'*Ecuba*, sicuramente del 424, e le *Supplici*). Lo scolio parla anche di una rappresentazione al di fuori di Atene, che però non è riscontrabile per altra via; vd. STEVENS 1971, pp. 15-21.

<sup>10</sup> BURNETT 1971, p. 150.

<sup>11</sup> Sulla trama dell'*Andromaca*, vd. BURNETT 1971, pp. 130-132, e LLOYD 1994, pp. 3-6. Secondo molti, il dramma sarebbe bipartito: per esempio, NORWOOD 1954, p. 46, ritiene che le due metà mostrino rispettivamente la persecuzione e il salvataggio di Andromaca e Ermione, per insegnare agli Ateniesi come gestire le mogli; KOVACS 1980 legge la trama come una sequenza di due *ménages à trois* (Andromaca/Ermione/Neottolema – Oreste/Neottolema/Ermione), con l'arrivo di Oreste a fare da cerniera; BARONE 2000<sup>2</sup>, p. 7, invece, rimarca semplicemente lo stacco determinato dalla conclusione della vicenda di Andromaca a v. 765, quando la donna esce di scena (così anche GRUBE 1941, p. 81, e MASTRONARDE 2010, pp. 74 ss.).

<sup>12</sup> È difficile che Andromaca rientri poi come personaggio muto, come pure è stato ipotizzato, sebbene con qualche dubbio, da STEVENS 1971, p. 219 *ad vv.* 1047-1288, sulla base di σοί a v. 1041 (Stevens ritiene che la presenza silenziosa dell'eroina sulla scena contribuisca a dare un'unità, ancorché formale, al dramma; di diversa opinione BARONE 2000<sup>2</sup>, p. 108). Del resto, sappiamo bene che l'assenza del personaggio 'eponimo' non è un *unicum*, né nella produzione euripidea superstita, né in tragedia in generale – basti pensare all'*Alceste* e all'*Eracle*, o all'*Aiace* sofocleo; la struttura dell'*Eracle* ha suscitato perplessità per la comparsa tardiva dell'eroe, venendo accostata

Tra le varie interpretazioni, appare più condivisibile quella che, pur declinata con sfaccettature diverse, annovera le disavventure di Andromaca, Ermione, Peleo e Neottolemo tra le tante conseguenze della guerra di Troia, che hanno investito, sul piano sia individuale che dinastico, i membri delle case reali di Troia, Ftia e Sparta<sup>13</sup>. Possiamo infatti riconoscere nell'*Andromaca* una forma di collegamento tra gli eventi, per cui «da contesa nasce contesa, secondo una concatenazione progressiva per la quale l'azione di salvezza risolve la crisi precedente e causa quella seguente»<sup>14</sup>: il focus si sposta progressivamente da un personaggio all'altro (Andromaca, Ermione, Peleo) e da dolore nasce dolore, in un crescendo scandito da successive azioni di salvazione, che giunge fino all'epifania di Teti<sup>15</sup>. Peraltro, in quest'ottica si inquadra bene anche l'azione di Oreste (che porta via Ermione), in quanto intervento di uno *xenos soter*, che segnala la presenza di un'innovazione mitica, fa da spartiacque per l'ulteriore sviluppo della vicenda e contemporaneamente costituisce il secondo livello di salvazione umana, che precede il terzo, divino<sup>16</sup>. Mi spingerei anche a condividere l'opinione di Conacher per cui l'obiettivo principale dell'*Andromaca* non è tanto il destino dei singoli personaggi, quanto quello di un gruppo socio-familiare variegato al suo interno, il che non impedisce che Euripide si compiaccia di presentare, pur in porzioni di testo limitate, caratteri ben delineati, situandoli in scene ad effetto che colpiscono gli spettatori, mentre annoda i fili della rete di sventure in cui sono catturati del pari vinti e vincitori: il dramma rappresenta questo, le conseguenze della guerra su chi ha combattuto e chi è rimasto a casa, sugli individui, sui *gene* e sui rapporti tra i vincitori stessi<sup>17</sup>. Vedremo come la paura si inserisce in questo contesto.

---

a quella dell'*Andromaca* da STEVENS 1971, p. 8.

<sup>13</sup> Così, per esempio, CONACHER 1967, pp. 172-173, 175 e 179; STEVENS 1971, pp. 13-15; LLOYD 1994, p. 6; BARONE 2000<sup>2</sup>, pp. 7-28. FRIEDLÄNDER 1925, pp. 99-102, ALLAN 2000, p. 47 e HOSE 2008, p. 85, sono dell'avviso che la tragedia sia incardinata sul *pattern* del ritorno dell'eroe, cioè Neottolemo, ricalcato sul modello di Odisseo. MASTRONARDE 2010, pp. 74 ss., dal canto suo, pone l'accento sul motivo unificante della supplica, che si ripete per tre volte nel corso della vicenda, mentre MORENILLAS, BAÑULS 2012, p. 246, vedono come filo conduttore, oltre al desiderio di legare Atene alla dinastia dei Molossi, il tema del matrimonio con la persona sbagliata, che causa disastri nell'*oikos* e nella *polis*.

<sup>14</sup> BARONE 2000<sup>2</sup>, p. 8.

<sup>15</sup> Vd. BARONE 2000<sup>2</sup>, p. 8, e HOSE 2008, p. 85 (che ravvisa, a ogni snodo degli avvenimenti, l'intervento di un *deus ex machina*).

<sup>16</sup> Il *pattern* euripideo dello *xenos soter* (uno straniero che interviene per risolvere una situazione critica) è stato da me esaminato in un lavoro di prossima pubblicazione; cfr. in proposito DI GIUSEPPE 2009, dove viene esaminato il modulo del 'salvatore di passaggio', di cui l'altro è una specificazione ulteriore. A proposito del trattamento del mito nell'*Andromaca*, vd. STEVENS 1971, pp. 5-15.

<sup>17</sup> Vd. CONACHER 1967, pp. 172-173 e 175.

### La paura nel dramma di Andromaca

La paura è un'emozione dalle molte sfaccettature, che in greco viene chiamata perlopiù δέος/δειμα, oppure φόβος (con i termini derivati dalle stesse radici, rispettivamente δείδω, δεινός, δειμαίνω, φοβέομαι, ecc.). Si ritiene che δέος/δειμα indichi una forma di timore più generale, che può comportare l'anticipazione di un male imminente, mentre φόβος si riferisca a uno spavento repentino che spinge alla fuga; tuttavia, tale distinzione, presente a partire da Omero, va man mano affievolendosi negli autori successivi, per lasciare sempre più spazio a φόβος/φοβέομαι, intesi in senso generico<sup>18</sup>. Numerose occorrenze di una serie di termini legati a questo sentimento si rintracciano proprio nell'*Andromaca*.

Un'atmosfera di paura si crea infatti subito al principio del dramma: Andromaca recita la *rhesis* prologica aggrappata all'altare di Teti, dove si è rifugiata per sfuggire alla persecuzione di Ermione, gelosa dell'antico legame della donna con suo marito Neottolemo, di cui era la concubina (l'eroe intanto si trova a Delfi, a fare ammenda col dio per avergli in precedenza chiesto ragione della morte di Achille). La principessa troiana esprime il suo terrore per sé e per il bambino avuto dal padrone (v. 42 δειματομένη δ' ἐγώ), che ha nascosto (v. 48 μὴ θάνη φοβουμένη) per sottrarlo alle grinfie di Ermione e del padre Menelao, accorso in suo aiuto (vv. 39-48):

ἀλλ' οὐ σφε πείθω, βούλεται δέ με κτανεῖν,  
 πατήρ τε θυγατρὶ Μενέλεως συνδρᾶ τάδε. 40  
 καὶ νῦν κατ' οἴκους ἔστ', ἀπὸ Σπάρτης μολῶν  
 ἐπ' αὐτὸ τοῦτο· **δειματομένη δ' ἐγώ**  
 δόμων πάροικον Θέτιδος εἰς ἀνάκτορον  
 θάσσω τόδ' ἔλθοῦσ', ἦν με κωλύση θανεῖν.  
 Πηλεὺς τε γάρ νιν ἔκγονοί τε Πηλέως 45  
 σέβουσιν, ἐρμήνευμα Νηρηΐδος γάμων.  
 ὃς δ' ἔστι παῖς μοι μόνος, ὑπεκπέμπω λάθρα  
 ἄλλους ἐς οἴκους, **μὴ θάνη φοβουμένη.**

Tuttavia non riesco a persuaderla: vuole uccidermi, e il padre, Menelao, è suo complice. Ora egli è a Ftia, è venuto da Sparta a questo scopo. E io, in preda al terrore, mi sono rifugiata presso questo santuario di Tetide, vicino alla reggia, e sto qui, nella speranza di trovare riparo alla morte. Peleo e i suoi discendenti venerano questo luogo, a ricordo delle sacre nozze con la Nereide. Mio figlio, il solo che ho, l'ho mandato di nascosto in un'altra casa, per timore che l'uccidessero<sup>19</sup>.

Padre e figlia appaiono già come cattivi della peggior fatta, tanto che, poco più avanti (vv. 74-75), la donna li paragona a due avvoltoi pronti a prendere e

<sup>18</sup> Vd. CHANTRAINE 1968, pp. 255-257, s.v. δείδω; DE ROMILLY 1986, pp. 4-6; COIN-LONGERAY 2015.

<sup>19</sup> La traduzione dei brani dell'*Andromaca* citati per esteso è di BARONE 2000<sup>2</sup>.

uccidere il bambino, ricorrendo a una metafora che deriva ovviamente dai numerosi paragoni omerici dove i rapaci aggrediscono altri volatili (cf., più oltre, ai vv. 1140-1141, l'immagine delle colombe che fuggono dal falco)<sup>20</sup>.

Al terrore della protagonista fanno eco dapprima la Serva, che teme di essere scoperta mentre avverte la ex padrona del fatto che Menelao si è mosso alla ricerca del bambino (vv. 60-61 καὶ νῦν φέρουσά σοι νέους ἤκω λόγους, / φόβῳ μὲν, εἴ τις δεσποτῶν αἰσθήσεται, “Ora vengo per riferirti quanto c'è di nuovo. Temo che qualcuno dei padroni se ne accorga, ma provo pietà per te”), quindi le donne del coro, che, durante la parodo, ammettono di aver sinora celato la loro simpatia per Andromaca per paura di Ermione, restando in silenzio (vv. 142-143 φόβῳ δ' / ἤσυχίαν ἄγομεν, “taccio per il timore”). Le parole e le emozioni della Serva (che ne determinano l'azione in sostegno di Andromaca) e quelle del Coro fungono da *trait d'union* tra le emozioni – vale a dire, la paura – dell'eroina e la stessa emozione del pubblico (quello che Gorgia, fr. 11.9 Diels-Kranz, indica come “una sofferenza propria”, ἴδιόν τι πάθημα, degli spettatori<sup>21</sup>): le reazioni emotive degli spettatori interni innescano, indirizzano o rafforzano quelle degli spettatori esterni<sup>22</sup>.

Il I episodio vede lo scontro tra l'eroina e Ermione e ancora una volta la paura incide sull'atteggiamento di Andromaca, che teme che la sua condizione servile le impedisca, pur in presenza di giuste ragioni, di rispondere a tono a Ermione, o che la danneggi, se prevarrà nello scontro verbale (v. 186 ἐγὼ δὲ ταρβῶ μὴ τὸ δουλεύειν μέ σοι / λόγων ἀπώσῃ πόλλ' ἔχουσιν ἐνδικα, / ἦν δ' αὖ κρατήσω, μὴ 'πὶ τῶδ' ὄφλω βλάβην, “Io temo che la mia condizione di schiava mi impedisca di dirti le mie ragioni, benché siano molte; e se poi a parole ho la meglio, tempo di pagarla cara per questo”)<sup>23</sup>: la paura di Andromaca è aumentata, come quella della Serva, dalla sua condizione servile, che potrebbe forse accomunarla anche alle coreute (queste, a v. 142, parlano dei sovrani di Ftia come dei loro δεσπόται, “padroni” o “signori”)<sup>24</sup>. Gli schiavi sono sottoposti all'arbi-

<sup>20</sup> Il problema è di natura sia sentimentale, che legale: la donna teme per la propria vita, ma soprattutto per quella del figlio, sia, *in primis*, in quanto madre che protegge la sua creatura (il che doveva essere il fattore di maggior presa emotiva sul pubblico), sia anche perché egli costituisce naturalmente una difesa per lei stessa, come è chiaramente detto ai vv. 27-28; vd. BARONE 2000<sup>2</sup>, p. 13. Sul monologo di Andromaca e le emozioni che vi si trovano espresse, vd. ALLAN 2000, pp. 95-96.

<sup>21</sup> Ma, secondo CAIRNS 2017, pp. 68-69, lo spettatore (e il lettore) greco sperimentava effettivamente la sofferenza non in prima, bensì in terza persona: non si tratta di quella che noi definiremmo propriamente empatia, ma piuttosto di *sympatheia*.

<sup>22</sup> Come sottolinea ancora CAIRNS 2017, p. 71.

<sup>23</sup> STEVENS 1971 *ad loc.* osserva che, sebbene gli spettatori ateniesi potessero pensare, in linea generale, che a una schiava non spettasse la *parrhesia*, probabilmente questa idea non si applicava nel caso di Andromaca. Del resto, l'eroina sa che, anche se si è *sophoi* e ci si trova nel giusto, niente giova davanti alla forza; vd. DI BENEDETTO 1971, pp. 89-91 e 97-99.

<sup>24</sup> Il termine non pare comunque un'indicazione sufficiente per ritenere che le donne del coro

trio dei padroni e questi personaggi danno voce al timore che si prova di fronte a una violenza virtualmente non soggetta a restrizioni. La protagonista, tuttavia, come non aveva rinunciato ad agire per salvare il figlio, così non si tira indietro neanche stavolta, esprimendosi con dura fierezza dinanzi alla regina, che giunge a rimproverare di essere troppo gelosa, perché anch'essa, irrazionalmente, teme (δειμαίνουσα) persino la rugiada che si avvicina al marito (vv. 227-228 σὺ δ' οὐδὲ ῥάνιδ' ὑπαιθρίας δρόσου / τῷ σῷ προσίζειν ἀνδρὶ δειμαίνουσ' ἔῤῃς, "Tu, invece, per paura, non permetti che su tuo marito si posi neppure una goccia di rugiada del cielo"): siamo di fronte alle prime avvisaglie del carattere paranoico di Ermione, che si dispiegherà pienamente più avanti<sup>25</sup>.

### ***La paranoia e il panico di Ermione***

Andromaca, scontratasi con Menelao e ormai sul punto di consegnarsi a lui, insieme con il figlio, viene salvata dall'intervento di Peleo, che costringe il re di Sparta a abbandonare il campo (episodi II e III, vv. 309-765). Così, nel IV episodio (vv. 802-1008), Ermione si ritrova in una posizione svantaggiosa e comincia a temere il ritorno di Neottolemo, perché si aspetta di essere da lui punita, o addirittura uccisa, per il suo comportamento nei riguardi di Andromaca. Assistiamo a un crescendo di ansia non pienamente giustificata<sup>26</sup>. Dapprima, abbiamo la descrizione dello stato d'animo (con tanto di propositi suicidi) dell'eroina in casa, effettuata dalla Nutrice (vv. 802-816); quindi, l'uscita in scena di Ermione stessa, fuori di sé per la disperazione e sorda alle parole di conforto della Nutrice, espresse attraverso uno scambio epirrematico (vv. 825-865), a cui segue un'ultima esortazione della donna (vv. 866-875):

ὦ παῖ, τὸ λίαν οὐτ' ἐκεῖν' ἐπήνεσα,  
 ὅτ' εἰς γυναῖκα Τρωάδ' ἐξημάρτανες,  
 οὐτ' αὖ τὸ νῦν σου δεῖμ' ὁ δειμαίνεις ἄγαν.  
 οὐχ ὥδε κῆδος σὸν διώσεται πόσις

siano schiave; a v. 1047 esse vengono apostrofate da Peleo semplicemente come "donne di Ftia"; vd. STEVENS 1971, p. 110, e ALLAN 2000, p. 204.

<sup>25</sup> Vd. ALLAN 2000, p.54.

<sup>26</sup> Indubbiamente, la posizione di Ermione, una donna sterile all'interno di un *oikos* regale che necessita di eredi legittimi, è relativamente precaria e Peleo, ai vv. 709-710, afferma che il nipote scaccerà la moglie; tuttavia, mi sembra che le paure di quest'ultima non possano che essere considerate eccessive, quantomeno rispetto alla punizione paventata (la morte), che è senza dubbio spropositata (di «panic and hysteria» parla ALLAN 2000, p. 68). Circa il personaggio di Ermione e i suoi sentimenti in questo episodio, si vedano le analisi di GARZYA 1963<sup>2</sup>, pp. XXVII ss., e, più di recente, ALLAN 2000, pp. 67-72 (che richiama l'attenzione sull'impostazione a tratti semi-comica della scena), BARONE 2000<sup>2</sup>, pp. 23-25 (che osserva, a ragione, come la figlia di Elena sia ben delineata come una ragazzina viziata che pensa – e teme, si può aggiungere – solo per sé), e MORENILLAS, BAÑULS 2012.

φάυλοις γυναικὸς βαρβάρου πεισθεὶς λόγοις. 870  
 οὐ γάρ τί σ' αἰχμάλωτον ἐκ Τροίας ἔχει,  
 ἀλλ' ἀνδρὸς ἐσθλοῦ παῖδα σὺν πολλοῖς λαβῶν  
 ἔδνοισι, πόλεώς τ' οὐ μέσῳ εὐδαίμονος.  
 πατὴρ δέ σ' οὐχ ᾧδ' ὡς σὺ δειμαίνεις, τέκνον,  
 προδοῦς ἔασει δωμάτων τῶνδ' ἐκπεσεῖν. 875

Non approvavo, figlia, i tuoi eccessi di prima, quando facevi torto alla donna troiana, e non approvo ora la tua paura, che è esagerata. Il tuo sposo non rinnegherà il legame che ti stringe a lui, così, persuaso dalle parole senza importanza di una barbara. Non ti ha avuto come prigioniera di guerra da Troia, ma ti ha preso in moglie come figlia di un nobile, con una ricca dote, da una città molto prospera. Tuo padre non ti tradirà facilmente, come temi, cara, non permetterà che ti caccino di casa.

Infine, arriva Oreste e Ermione lo supplica di salvarla, per poi fuggire con lui (vv. 881-1008). La giovane cade preda di un accesso di paranoia, preparato dalla descrizione della Nutrice, rappresentato al v. 825 con la sua uscita in scena scomposta (si strappa le vesti) e scandita, passo dopo passo, attraverso l'uso ossessivo, da parte di tutti i personaggi presenti (la Nutrice, Ermione, poi Oreste), dei termini della paura: *τρέμω* (v. 808), *δειμα*, *δειμαίνω* (vv. 868 e 874), *ταρβῶ* (v. 919) e (*ἐκ*)*φοβέομαι* (vv. 962 e 994). Ricorrono parole già utilizzate da Andromaca (*ταρβῶ*, *φοβέομαι*, derivati di *δειμα*), di modo che lo spettatore è automaticamente indotto a comparare la coraggiosa schiava troiana con la debole e pavida principessa spartana<sup>27</sup>. Dopo che Ermione e Oreste sono usciti di scena, si apprende che Neottolema è stato assassinato a Delfi (vv. 1070 ss.): l'esplosione della paranoia della regina ha segnato la seconda svolta della tragedia.

### ***Il panico dei Delfi, il coraggio di Neottolema***

A Peleo e al Coro è rivolta la *rhexis* del Messaggero, che ha accompagnato Neottolema a Delfi ed è stato testimone della sua uccisione, organizzata da Oreste all'interno del recinto sacro del tempio di Apollo. La descrizione dell'agguato è particolareggiata e complessa: l'eroe, colto di sorpresa durante il sacrificio, in un primo momento indietreggia verso il fondo del tempio, quindi, afferrate le armi li appese come ex voto, tiene coraggiosamente testa agli assalitori, *γοργὸς ὀπλίτης ἰδεῖν*, "guerriero terribile a vedersi" (vv. 1117-1136); infine, si avventa sui nemici e li disperde (vv. 1136-1145):

... ὡς δέ νιν περισταδὸν  
 κύκλῳ κατεῖχον οὐ διδόντες ἀμπνοάς,  
 βωμοῦ κενώσας δεξιμηλον ἐσχάραν,

<sup>27</sup> Vd. anche ALLAN 2000, p. 70.

τὸ Τρωϊκὸν πῆδημα πηδήσας ποδοῖν  
 χωρεῖ πρὸς αὐτοῦς· οἱ δ' ὅπως πελειάδες 1140  
 ἰέρακ' ἰδοῦσαι πρὸς φυγὴν ἐνώτισαν.  
 πολλοὶ δ' ἐπιπτον μιγάδες ἐκ τε τραυμάτων  
 αὐτοὶ θ' ὑπ' αὐτῶν στενοπόρους κατ' ἐξόδους.  
 κραυγὴ δ' ἐν εὐφήμοισι δύσφημος δόμοις  
 πέτραισιν ἀντέκλαγξ' ... 1145

Come lo strinsero in cerchio tutt'intorno, senza dargli respiro, Neottolema lasciò l'altare, dove si bruciano le vittime, e con un salto alla maniera di Achille balzò in mezzo a loro. Quelli volsero le spalle e fuggirono, come fanno le colombe alla vista di un falco. Molti caddero disordinatamente sotto i suoi colpi o ferendosi da se stessi nella calca attraverso le strettoie delle uscite. Ma contro le rupi rimbalzò un urlo sinistro nel pio silenzio del santuario.

Neottolema, con il suo aspetto spaventoso e il suo impeto, terrorizza i Delfi, il cui panico è espresso non con singoli termini specifici, bensì attraverso il paragone omerico delle colombe e del falco, la fuga scomposta a cui si abbandonano e l'elemento sonoro delle grida che emettono – la κραυγή che riecheggia nel tempio (vv. 1144-1145) e che, empia, ne profana la silenziosa santità<sup>28</sup>.

L'eroe sembra salvo, quando dall'interno del tempio si leva la voce di Apollo, che incita gli abitanti di Delfi a rinnovare l'attacco, finché Neottolema non cade trafitto a un fianco (vv. 1145-1150):

... ἐν εὐδίᾳ δέ πως 1145  
 ἔσθη φαεννοῖς δεσπότης στίλβων ὄπλοις,  
 πρὶν δὴ τις ἀδύτων ἐκ μέσων ἐφθέγγατο  
 δεινόν τι καὶ φρικῶδες, ᾧρσε δὲ στρατὸν  
 στρέψας πρὸς ἀλκὴν. ἐνθ' Ἀχιλλέως πίτνει  
 παῖς ὀξυθήκτω πλευρᾷ φασγάνῳ τυπεῖς 1150  
 ...

Il padrone si ergeva immobile, in una sorta di calma, splendente nelle sue armi scintillanti, finché dai recessi del santuario risuonò una voce terribile, agghiacciante, che eccitò quel manipolo e lo spinse a combattere. Cade allora il figlio di Achille, colpito al fianco con una spada affilata ...

La voce che risuona ai vv. 1147-1148, δεινόν τι καὶ φρικῶδες, ci sposta dal registro del panico a quello del sacro terrore: questi versi sono permeati da un'aura sacrale di mistero («a touch of mystery», per usare le parole di Stevens), creata sia dalle parole, “qualcosa” (di indefinito, τι) “di terribile che dà

<sup>28</sup> Sui rapaci che spaventano e/o ghermiscono altri uccelli, spesso colombe, animali paurosi per antonomasia, cf. Omero, *Iliade* 17.755-757, 21.493-496, 22.139-142, *Odissea* 22.302-306. Similitudini e immagini analoghe ricorrono anche nelle *Supplici* di Eschilo (vv. 223-228 e 734-735), non a caso il dramma di un gruppo di donne minacciate da una violenza cieca e inesorabile; per un'analisi dell'uso della metafora del «vol de colombes fuyant devant l'épervier», vd. DUMORTIER 1935, pp. 1-11.



i brividi”, sia dal fatto che il Messaggero si riferisce al dio che le pronuncia senza farne il nome, bensì utilizzando ancora τις<sup>29</sup>. Anche δεινός, “terribile”<sup>30</sup>, concorre a evocare l’orrore che spinge ad agire per evitare di sperimentare l’ira del dio. L’aggettivo è collegato alla sfera del sacro e al sostantivo φορική anche in Sofocle, *Edipo re* 1297-1306, dove il Coro se ne serve per esprimere il proprio stato d’animo di fronte a Edipo che si è appena accecato, a causa della follia che i Tebani ritengono suscitata da un δαίμων<sup>31</sup>. Φρικῶδες, inoltre, si dice spesso di suoni con connotazioni ominose e i brividi costituiscono di frequente risposte immediate e automatiche a stimoli visivi o auditivi improvvisi che suscitano paura: ciò accade, per esempio, in Euripide, *Ippolito* 1201 ss. (dove il boato sollevatosi dal suolo sulla riva del mare, “dava i brividi a udirsi”) e 1215-1216 (la terra riecheggia orribilmente dei muggiti del toro inviato da Posidone)<sup>32</sup>, nonché in Plutarco, *Crasso* 23.8-9 (dove a dare i brividi è il suono dei tamburi dei Parti in battaglia)<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Come nota STEVENS 1971, p. 233 *ad v.* 1147, si tratta di un uso non a caso attestato in tragedia anche nel racconto di altre epifanie divine, altrettanto impressionanti, dove è impiegato τις perché non è possibile identificare la divinità coinvolta o per conferire un alone di mistero a una scena: in Sofocle, *Edipo a Colono* 1623, e in Euripide, *Ifigenia fra i Tauri* 1385 e *Baccanti* 1078. Il τι del v. 1148 è frutto di una correzione di Lenting del τε dei manoscritti, intervento a parere di Stevens *ad loc.* non necessario.

<sup>30</sup> Dalla stessa radice di δειδω/δειμα, ecc.; vd. CHANTRAINE 1968, p. 256, s.v. δειδω.

<sup>31</sup> Sofocle, *Edipo re* 1297-1306 ὦ δεινὸν ἰδεῖν πάθος ἀνθρώποις, / ὦ δεινότατον πάντων ὄσ’ ἐγὼ / προσέκυρσ’ ἦδη. τίς σ’, ὦ τλήμων, / προσέβη μανία; τίς ὁ πηδήσας / μείζονα δαίμων τῶν μηκίστων / πρὸς σῆ δυσδαίμονι μοίρᾳ; / φεῦ φεῦ, δύστην’, ἀλλ’ οὐδ’ ἐσιδεῖν / δύναμαί σ’, ἐθέλων πόλλ’ ἀνερέσθαι, / πολλὰ πυθέσθαι, πολλὰ δ’ ἀθρήσαι. / τοίαν φορικήν παρέχεις μοι, “O sofferenza terribile a vedersi per gli uomini, la più terribile di tutte quelle che io abbia mai incontrato! Quale accesso di follia, infelice, ti ha investito? Quale dio si è avventato, con impeto maggiore di ogni altro, addosso al tuo miserabile destino? Ahi ahì, disgraziato, non riesco neppure a guardarti, pur volendo molto chiedere, molto apprendere, molto indagare: tale brivido di raccapriccio suscitato in me”.

<sup>32</sup> Euripide, *Ippolito* 1201 ss. ἔνθεν τις ἠχώ χθόνιος ὡς βροντή Διὸς / βαρὺν βρόμον μεθήκε, φορικῶδη κλύειν· / ὀρθὸν δὲ κρᾶτ’ ἔστησαν οὓς τ’ ἐς οὐρανὸν / ἵπποι· παρ’ ἡμῖν δ’ ἦν φόβος νεανικὸς / πόθεν ποτ’ εἶη φθόγγος ..., “... allora, un rombo dalla terra, come il tuono di Zeus, emise un cupo rimbombo, tremendo a udirsi”, e 1213-1216 αὐτῷ δὲ σὺν κλύδωνι καὶ τρικυμῖα / κῦμ’ ἐξέθηκε ταῦρον, ἄγριον τέρας· / οὗ πᾶσα μὲν χθὼν φθέγματος πληρουμένη / φορικῶδες ἀντεφθέγγετ’..., “proprio con la terza ondata, il flutto fece uscire un toro, belva selvaggia; pervasa tutta dal suo muggito, la terra riecheggì orribilmente”.

<sup>33</sup> Vd. CAIRNS 2017, pp. 58-59 (che segnala tutti i passi sopra riportati), secondo il quale i brividi, collegati con stimoli visivi, risultano un «especially appropriate response to epiphany [...] or other presumed signs of divine presence». Lo studioso, ai passi citati *supra* e all’*Andromaca* aggiunge la testimonianza di Aristotele *Problemi* 886b 9-11, 887a 1-3 e 964b 34-37, dove i brividi sono spiegati come una reazione a suoni sgradevoli e segnali di un pericolo imminente.

## Conclusioni

L'*Andromaca* si fonda su una situazione analoga a quella di altri drammi che rappresentano le disastrose conseguenze della guerra di Troia (Eschilo, *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*; Sofocle, *Elettra*; Euripide, *Elettra*, *Ifigenia fra i Tauri*, *Elena*, *Oreste*), nonché, più precisamente, il ritorno dell'eroe che riporta in patria una concubina, la cui presenza minaccia l'equilibrio dell'*oikos*: per quest'ultimo aspetto vengono naturalmente alla mente sia l'*Agamennone*, che le *Trachinie* sofoclee<sup>34</sup>. Quando si pensa alla più antica di queste tragedie, l'*Agamennone* appunto (ma anche all'*Orestea* in generale), viene subito in mente l'importanza del tema della paura, che qui è fondamentale<sup>35</sup>. Ora, nel dramma di Eschilo, la paura si configura perlopiù come orrore o presentimento di esso e arriva, con le Erinni, a prendere addirittura corpo sulla scena<sup>36</sup>. Nell'*Andromaca*, invece, questa emozione non è personificata, né si colora di sovranaturale; è bensì tutta umana: nel caso dell'eroina, è espressa lucidamente e fondata su basi razionali (nonché condivisa con persone in analoga situazione di debolezza, come la Serva e le donne del coro), nel caso di Ermione è una forma di paranoia (ancorché fondata su elementi concreti), nel caso dei Delfi è panico di fronte alla veemenza e al coraggio di Neottolema, subito sopravanzato dall'orrore del divino. In tutti i casi, è determinata dai rapporti di forza, è, in parole povere, la paura del debole di fronte al forte e alla sua prepotenza. Aleggia nel dramma un'atmosfera di paura legata alla debolezza, uno dei tanti strascichi della guerra di Troia, che, inevitabilmente, si manifesta in principio nei personaggi femminili – prima in quelli di condizione servile –, per poi estendersi a Ermione. La forza, d'altro canto, assume sembianze collegate alla tradizione epica e, diciamo, 'giuste', quando Neottolema si difende secondo le modalità dell'eroe omerico (coerentemente con il modo in cui era delineata la sua figura – ma anche, non dimentichiamolo, quella del padre Achille – nell'epica). Tuttavia, questa rappresentazione della violenza come risorsa a cui attingere per fini legittimi risulta da ultimo inficiata dall'intervento di Apollo, che riconduce la paura sui binari della pura sopraffazione. Euripide, infatti, si dà molta pena per sottolineare che, dal punto di vista religioso, Neottolema è animato da buone intenzioni, non è cioè il giovane gonfio di *hybris* che, in altre versioni del mito, chiede soddisfazione

<sup>34</sup> Proprio con queste ultime BARONE 2000<sup>2</sup>, pp.10 ss., stabilisce uno stretto paragone, relativamente all'atteggiamento della moglie legittima (Deianira) nei confronti della concubina (Iole).

<sup>35</sup> Circa l'occorrenza di questo tema nella *rhesis* prologica delle *Trachinie*, recitata da Deianira, si rinvia alla trattazione di Daniela Milo nel presente volume.

<sup>36</sup> Anche se non così estreme, in Eschilo ricorrono altre personificazioni della paura: cf. i passi in GARVIE 1986, p. 57, in nota a Eschilo, *Coefore* 32-36. In generale, come osserva DE ROMILLY 1958, p. 10, in Eschilo la paura è sempre frammista all'apprensione per l'avvenire del personaggio che la prova o dei suoi cari.

ad Apollo per la morte del padre: questo episodio viene confinato da Euripide nel passato e, per permettere al personaggio di fare ammenda, il drammaturgo ha inventato un secondo viaggio a Delfi<sup>37</sup>. L'eroe non è dunque solo vittima innocente della violenza altrui, ma, si badi, nel gioco di corrispondenze e rovesciamenti su cui si fonda la tragedia, è l'unica vittima innocente che incontra un destino di morte e l'unica che compare in scena esclusivamente come cadavere (pur essendo egli sempre presente nei pensieri e nei discorsi degli altri personaggi). Paradossalmente, è anche il solo perseguitato (laddove, giova ricordarlo, sono tali anche Andromaca e il figlio, ma non Ermione, che non corre alcun pericolo, né concreto né immediato, per opera di alcuno) che non ha paura dei suoi aggressori.

Se torniamo alla distinzione a cui si accennava tra paura di un pericolo imminente, che spinge alla fuga, e paura di un accadimento futuro, che stimola invece alla ricerca ponderata di possibili vie di salvezza, possiamo osservare che, perlopiù (per Andromaca, per Ermione e per gli assalitori di Neottolema, in un primo momento), nella nostra tragedia siamo di fronte a un timore che spinge alla fuga (in cui riesce effettivamente solo Ermione, mentre Andromaca da ultimo non ne ha bisogno), che è espresso sia con i termini che in Omero indicano questa reazione, φόβος/φοβέομαι, sia con termini come δειμα/δειμαίνω/δειματέομαι/ταρβέω/τρέμω, che, con il tempo, sono in pratica divenuti sinonimi dei primi. Malgrado utilizzi τρέμω e φρίσσω/φρικῶδες, afferenti al campo semantico del "tremare"/"rabbrividire", Euripide non è particolarmente interessato a descrivere le manifestazioni fisiche della paura, tant'è vero che non insiste su φρικῶδες del v. 1148, come fa, per esempio, Sofocle con φρίκην in *Edipo re* 1306 (τοῖαν φρίκην παρέχεις μοι). Ma, quando la voce divina riecheggia nel tempio di Apollo, δεινόν τι καὶ φρικῶδες, il sentimento che essa suscita è provato, se non dallo stesso Neottolema (a proposito del quale non si ricavano indicazioni a questo punto), sia dai membri del seguito dell'eroe, tra cui il Messo (a cui si deve il resoconto stesso del fenomeno), sia – come si deduce chiaramente dal testo – dai Delfi, che ne vengono incitati a intensificare l'impeto dell'attacco (vv. 1148-1149).

A coronamento di questa dialettica di emozioni, arriviamo nell'*Andromaca* all'orrore del sacro, qualcosa che trascende l'essere umano, si esprime con δεινόν e φρικῶδες e non produce più (tentativi di) fuga, bensì azione: si chiama inoltre espressamente in causa il ruolo degli dèi nella vicenda, finché una dea, Teti, si mostra effettivamente sulla scena. La paura procede in senso inverso alla simpatia del pubblico, che decresce man mano che la tragedia avanza, perché, dopo aver toccato il vertice con Andromaca e il bambino, essa si riduce consi-

<sup>37</sup> Su Neottolema, il mito che lo connette a Delfi e le modifiche probabilmente apportatevi da Euripide, vd. STEVENS 1971, pp. 1-6.

derevolmente nei confronti di Ermione (che finisce per scappare con Oreste, indifferente al destino del marito), fino a diventare nulla nel caso degli assalitori di Neottolema; parallelamente, è quest'ultimo, che non prova nessuna paura, a catalizzare la nostra simpatia nel finale. A questo punto, il tema della paura viene abbandonato definitivamente: subentra il cordoglio di Peleo, a cui pone fine l'intervento di Teti *ex machina*, che risolve la vicenda confortando brevemente il marito e enunciando la consueta profezia finale, sul futuro di Andromaca e suo figlio (vv. 1231 ss.).

In conclusione, possiamo affermare che, nell'*Andromaca* di Euripide, la paura, di cui pure non è offerta una sintomatologia fisica attraverso un linguaggio preciso e quasi 'tecnico' (tant'è vero che i diversi termini utilizzati per indicarla finiscono, nella maggior parte dei casi, per equivalersi), è determinata dalla sopraffazione (del padrone sullo schiavo, del vincitore sul vinto, dell'uomo sulla donna, del forte sul debole, del divino sull'umano) e espressa in situazioni sempre meno soggette al controllo umano, il che conduce al finale 'artificioso' del dramma, sancito dalla *dea ex machina*: insomma, "la paura è un po' ... la miseria stessa dell'uomo"<sup>38</sup>.

### **Bibliografia**

ALLAN 2000

Allan William, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford–New York 2000

BARONE 2000<sup>2</sup>

Barone Caterina, *Euripide. Andromaca*, Milano 2000<sup>2</sup>

BONANNO 2000

Bonanno Maria Grazia, "La ὄψις e le ὀψεις nella Poetica di Aristotele", in Arrighetti Graziano (a cura di), con la collaborazione di Mauro Tulli, *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica. Atti del Convegno, Pisa, 7-9 giugno 1999*, Pisa 2000, pp. 401-411

BURNETT 1971

Burnett Anne Pippin, *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of mixed Reversal*, Oxford 1971

CAIRNS 2017

Cairns Douglas, "Horror, Pity and the visual in Ancient Greek Aesthetics", in Cairns Douglas, Nelis Damien (eds.), *Emotions in the Classical World*, Stuttgart 2017, pp. 53-77

CAIRNS, NELIS 2017

Cairns Douglas, Nelis Damien, "Introduction", in Cairns Douglas, Nelis Damien (eds.), *Emotions in the Classical World*, Stuttgart 2017, pp. 7-30

<sup>38</sup> DE ROMILLY 1958, p. 15: «la crainte est un peu, chez Eschyle, la misère même de l'homme».

CHANTRAINE 1968

Chantraine Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, I, Paris 1968

CONACHER 1967

Conacher Desmond J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967

COIN-LONGERAY 2015

Coin-Longeray Sandrine, "La peur dans la lyrique corale: δέος, φόβος, τάρβος", in Coin-Longeray Sandrine, Vallat Daniel (eds.), *Peurs antiques*, Saint Etienne 2015, pp. 41-49

DE ROMILLY 1958

De Romilly Jacqueline, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1958

DE ROMILLY 1986

De Romilly Jacqueline, "Les manies de Prodicos et la rigueur de la langue grecque", *Museum Helveticum* 43.1, 1986, pp. 1-18

DI BENEDETTO 1971

Di Benedetto Vincenzo, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971

DI GIUSEPPE 2009

Di Giuseppe Lidia, "L'episodio di Egeo nella Medea e il pattern del 'salvatore di passaggio' nelle tragedie di Euripide", in Di Marco Massimo, Tagliaferro Eleonora (a cura di), *Σημεῖον Φιλίας. Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma 2009, pp. 91-117

DI MARCO 1989

Di Marco Massimo, "Ὀψις nella Poetica di Aristotele e nel Tractatus Coislinianus", in De Finis Lia (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Trento, 28-30 marzo 1988*, Firenze 1989, pp. 129-148

DI MARCO 2009<sup>2</sup>

Di Marco Massimo, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2009<sup>2</sup>

DUMORTIER 1935

Dumortier Jean, *Les images dans la poésie d'Eschyle*, Paris 1935

FRIEDLÄNDER 1925

Friedländer Paul, *Die Griechische Tragödie und das Tragische. Die Antike*, II, Berlin 1926

GARVIE 1986

Garvie Alexander F., *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford 1986

GARZYA 1963<sup>2</sup>

Garzya Antonio, *Euripide. Andromaca*, Napoli 1963<sup>2</sup>

- GOLDHILL 1997  
Goldhill Simon, "The Audience of Athenian Tragedy", in Easterling Patricia Elizabeth (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, pp. 54-68
- GRUBE 1941  
Grube George Maximilian Anthony, *The Drama of Euripides*, London 1941
- HALLIWELL 2002  
Halliwell Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton 2002
- HALLIWELL 2017  
Halliwell Stephen, "The Poetics of Emotional Expression: Some Problems of Ancient Theory", in Cairns Douglas, Nelis Damien (eds.), *Emotions in the Classical World*, Stuttgart 2017, pp. 105-123
- HOSE 2008  
Hose Martin, *Euripides der Dichter der Leidenschaften*, München 2008
- KOVACS 1980  
Kovacs Paul David, *The Andromache of Euripides. An Interpretation*, Ann Arbor 1980
- LACOURSE MUNTEANU 2012  
Lacourse Munteanu Dana, *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge 2012
- LLOYD 1994  
Lloyd Michael, *Euripides. Andromache*, Warminster 1994
- MASTRONARDE 2010  
Mastronarde Donald J., *The Art of Euripides: Dramatic Technique and social Context*, Cambridge-New York, 2010
- MORENILLA, BAÑULS 2012  
Morenilla Carmen, Bañuls Oller José Vicente, "Los excesos de Hermíone: el antimodelo femenino en Eurípides", in De Martino Francesco, Morenilla Carmen (eds.), *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica: el logos femenino en el teatro*, Bari 2012, pp. 237-272
- NICOLAI 2003-2005  
Nicolai Roberto, "L'emozione che insegna: parola persuasiva e paradigmi mitici in tragedia", *Sandalion* 26-28, 2003-2005, pp. 61-103
- NORWOOD 1954  
Norwood Gilbert, *Essays on Euripidean Drama*, Berkeley-Los Angeles-London-Toronto 1954
- PICKARD CAMBRIDGE 1968<sup>2</sup>  
Pickard Cambridge Arthur Wallace, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968<sup>2</sup>

STEVENS 1971

Stevens Philip Theodore, *Euripides. Andromache*, Oxford 1971

TAPLIN 1978

Taplin Oliver, *Greek Tragedy in Action*, London 1978

TULLI 2013

Tulli Mauro, “La μίμησις nel III libro della Repubblica: il rapporto di Platone con la tradizione”, in Notomi Noburu, Brisson Luc (eds.), *Dialogues on Plato’s Politeia (Republic). Selected Papers from the Ninth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin, 2013, pp. 314-318

TULLI 2016

Tulli Mauro, “Mimesis und neue Dichtung: Platon als Maler”, in Koch Dietmar, Männlein-Robert Irmgard, Weidtmann Niels (eds.), *Platon und die Bilder*, Tübingen 2016, pp. 149-165

## Il colore della paura e un tassiarco dal bianco volto (Aristofane, *Pace* 1172-1178)\*

Stefano Ceccarelli

ABSTRACT: In the second parabasis of Aristophanes' *Peace* (1172-1178), based on the opposition between idealized countryside and war (§ 1), Aristophanes makes an enigmatic joke referring to an anonymous taxiarch, a coward who "dyes his face with a dye from Cyzicus" (§ 2). After a complete analysis of the other scholars' proposals (§ 3), the paper aims to demonstrate that Aristophanes' joke refers to an epic-iambic and then comic literary tradition regarding a figure that could be called *miles effeminatus*, a caricature of the manly Homeric hero (§ 4). In doing so, Aristophanes portrays the taxiarch as a womanly soldier who runs away at the first occasion: the "dye from Cyzicus" refers to his pale face, which is a comic degradation of the bright white face, a typical feature of ideal feminine beauty. Of course, the shining whiteness of a man's face was also regarded by the Greeks as a sign of his homosexuality (§ 5).

### **1. Introduzione. Guerra e pace nella seconda parabasi della Pace di Aristofane**

La seconda parabasi della *Pace* di Aristofane (vv. 1127-1196) costituisce un dittico pittorico dove il poeta espande le opposte tematiche di pace e guerra, che

\* Vorrei iniziare ringraziando di cuore il mio maestro Albio Cesare Cassio, che mi ha introdotto allo studio della *Pace* di Aristofane (e non solo). Queste pagine hanno tratto giovamento dalla sua lettura e dai suoi consigli: a lui intendo dedicare questo lavoro, come dono tardivo, per i suoi settant'anni e per il coronamento della sua carriera. Sono grato ai professori Anna Maria Belardinelli, Luigi Bravi e Michele Napolitano per i loro utilissimi suggerimenti, nonché agli amici Loredana Di Virgilio, Krešimir Vuković e, in particolare, Ugo Mondini per i loro consigli e il loro aiuto in fase redazionale. Un caloroso ringraziamento anche agli organizzatori del convegno, in particolare Mattia De Poli e Davide Susanetti, per la loro affettuosa accoglienza e il proficuo ambiente di lavoro dei giorni padovani. Sviste, omissioni o errori qui presenti, naturalmente, vanno imputati a me solo.



costituiscono l'ossatura dell'intera commedia<sup>1</sup>. Buona parte di questa seconda parabasi ha per tema un idillico bozzetto di vita agreste<sup>2</sup>; nella poetica aristofanea la vita campestre è impregnata di una forte idealizzazione, un'operazione squisitamente letteraria che serve al poeta per far risaltare in chiave negativa i mali e le fatiche della guerra<sup>3</sup>.

Il primo blocco poetico, costituito da ode – epirrema – antode, serve ad Aristofane per espandere il tradizionale tema delle *laudes vitae rusticae* e quasi per immergere lo spettatore in una dimensione estetica di piacevole godimento del-

<sup>1</sup> Sul tema pace vs. guerra in Aristofane vd. EHRENBERG 1957, pp. 421-449; DOVER 1972, pp. 84-85; NEWIGER 1996; TRITTE 2007, pp. 183-185; e ZIMMERMANN 2010, pp. 63-79. A livello di tessitura di trame comiche, in effetti, Aristofane era «poeta ossessionato dall'idea della pace» (BONANNO 1979, p. 342). Bisogna stare attenti, però, a non assolutizzare il 'pacifismo' di Aristofane, che va calato nei suoi tempi: «Aristophanes and his audience were perfectly aware that on the whole peace is more enjoyable than war, but there is no sign that anyone, except some right-wing extremists who would have accepted alien rule if it maintained their own class in power within Athens, would have been willing to sacrifice for the sake of peace the wealth and dominant position which Athens derived from her rule over the Aegean islands and the coastal cities of Asia Minor» (DOVER 1972, pp. 84-85).

<sup>2</sup> Sui temi e la struttura della seconda parabasi della *Pace* vd. HEBERLEIN 1980, pp. 96-106; MOULTON 1981, pp. 95-100; CASSIO 1985, pp. 139-140; e TOTARO 1999, pp. 103-112.

<sup>3</sup> Sull'idealizzazione della campagna e dei contadini attici nell'opera di Aristofane ancora insuperate sono le pagine di CASSIO 1985, pp. 31-33 e 144-145, che descrive il fenomeno come un «ἀδύνατον positivo». Vd. anche KIER 1933, pp. 43-46; TURATO 1979, pp. 101-104; MOULTON 1981, pp. 92-101 (in relazione alla *Pace*); TOTARO 1999, pp. 106-107; SAÏD 2000; l'ampia discussione di WILKINS 2000, pp. 103-155; e CORBEL-MORANA 2012, pp. 28-33. Vorrei qui puntualizzare che non concordo con talune analisi che vedono uno stretto legame fra commedie 'utopiche' (che attestano scenari da paese di Cuccagna: per esempio i *Pluti* di Cratino, le *Bestie* di Cratete o i *Minatori* e i *Persiani* di Ferecrate) e commedie in cui è dispiegato il tema dell'idealizzazione della campagna attica (in particolare *Acarnesi* e *Pace*). I due fenomeni, al contrario, vanno studiati e classificati separatamente. L'idealizzazione della campagna e dei contadini attici presenta un solo elemento 'utopico': quello temporale, che si realizza scenicamente in un ritorno a un passato prebellico dai forti tratti irreali. Per il resto, sarebbe improprio parlare di utopia: se si toglie il filtro della poesia, la campagna attica era tale e quale la descrive Aristofane. Inoltre – e questo è l'argomento più forte – in *Acarnesi* e *Pace* non viene mai eliminato il lavoro della terra: il cibo viene prodotto, infatti, dalle vive mani dei contadini (cf. *Pace* 588-589). Semmai, è la fatica ad essere edulcorata: ma è proprio qui che sta l'idealizzazione, non l'utopia (vd. *infra*, n. 5). Nella grande abbuffata del finale della *Pace*, Aristofane si può essere certamente ispirato alla tradizione degli utopici cataloghi di cibi: ma si tratta pur sempre di un luculliano banchetto, che prelude al ritorno dei contadini ai loro campi e al loro lavoro. L'agricoltura, invece, nell'ottica dell'abbondanza spontanea dell'età di Crono, è naturalmente considerata una fatica inutile (cf. Ferecrate, fr. 137.1-3 Kassel-Austin, dai *Persiani*), che può essere evitata, giacché la terra, appunto, produce spontaneamente di che nutrirsi in abbondanza. Il tema dell'utopia della Cuccagna, dunque, va tenuto ben separato da quello dell'idealizzazione della campagna. I fiumi di vino, le focacce che si offrono spontaneamente al palato degli uomini, i pesci che si cuociono da soli (Teleclide, fr. 1 Kassel-Austin, dagli *Anfizioni*); i fiumi di brodo e polenta con pezzi di salsicce come conchiglie (Ferecrate, fr. 113 Kassel-Austin, dai *Minatori*): tutte queste immagini non appartengono né agli *Acarnesi* né alla *Pace*. Sul tema dell'utopia (anche gastronomica) nell'*archaia* rimando ai classici studi di BALDRY 1953 e CECCARELLI 1996, come pure ai più recenti PELLEGRINO 2000; RUFFELL 2000, pp. 474-486; e FARIOLI 2001.

la campagna<sup>4</sup>; è questo il senso dell'operazione letteraria di recuperare le immagini tradizionali delle *Opere e giorni* di Esiodo e della lirica, cioè ammantare di una dimensione ideale la vita dei contadini attici, dov'è attentamente eliminata la fatica del lavoro<sup>5</sup>. Questa declinazione del *topos* letterario dell'idealizzazione della campagna ha, però, un fine drammatico ben preciso: serve a preparare lo ψόγος, lo scomma presente nell'antepirrema (vv. 1172-1190). Non mi pare sia in genere sottolineato quest'accumulo progressivo di tensione poetica 'positiva' interna alla struttura della seconda parabasi della *Pace*: due terzi della sizigia epirrematica costituiscono, infatti, un blocco omogeneo di immagini positive<sup>6</sup> che preparano la sferzata antibellicistica presente nell'antepirrema, dove il corifeo avrà sfruttato, a livello mimico e recitativo, il ritmo incalzante del tetrametro trocaico catalettico per accentuare ancor di più il disprezzo dei coreuti contadini nei riguardi della guerra.

Il passaggio dall'antode all'antepirrema (vv. 1171-1172) non presenta cesura sintattica. Con un evidente *coup de théâtre*, Aristofane fa confluire, quasi senza soluzione di continuità nell'esecuzione, i trochei con cui termina l'antode nei trochei in recitativo dell'antepirrema<sup>7</sup>, spezzando l'atmosfera idilliaca per riportare il pubblico ad una dimensione reale (sottolineata proprio dal passaggio dal canto al recitativo) e rompendo l'incantesimo poetico delle immagini campestri. Aristofane, recuperando così il senso aggressivo tipico delle sezioni paraboliche, dopo aver tratteggiato la viltà di un tassiarco (la cui interpretazione sarà l'oggetto del presente lavoro), passa a elencare le malefatte di quella categoria in fatto di reclutamento dei soldati: l'indiscriminata inserzione e cancellazione dei contadini dalle liste di leva appese alle statue degli eroi eponimi (vv. 1179-1183), con tutti i conseguenti disagi, che per i contadini sono ben più fastidiosi di quelli degli abitanti di città (vv. 1185-1186 ταῦτα δ' ἡμᾶς τοὺς ἀγροίκους δρῶσι, τοὺς δ' ἐξ ἄστεως / ἦτρον). Nella seconda parabasi, quindi, il coro, nel pieno della sua identità drammatica, ribadisce un motivo che pervade tutta la commedia, cioè l'odio atavico dei γεωργοί per la guerra: i contadini, infatti, sono il simbolo della vita attiva spesa in occupazioni sane e produttive, tutto il contrario della guerra, distruttrice e improduttiva. Nella *Pace* Aristofane, grazie alla maschera

<sup>4</sup> Sul tema generale delle *laudes vitae rusticae* rimando alla classica monografia di KIER 1933.

<sup>5</sup> Aristofane pone molto l'accento sull'assenza di sforzo alcuno nel godimento dei beni e dei piaceri dei campi: è questo uno dei tratti di più marcata idealizzazione, che il commediografo condivide con la raffigurazione poetica composta da Virgilio in *Georgiche* 2.458-540 (vd. MARCHETTA 2013, pp. 85-104). Sul tema vd. CASSIO 1985, pp. 31-32 e 139; e anche TOTARO 1999, pp. 106-107.

<sup>6</sup> Non più che un cenno in MOULTON 1981, p. 98.

<sup>7</sup> Come mi fa notare Luigi Bravi, se il passaggio fra ode ed epirrema è metricamente uguale a quello fra antode e antepirrema, lo scarto tematico fra questi ultimi due blocchi, che determina la transizione da una dimensione positiva a una negativa, rende il passaggio antode - antepirrema marcatamente più forte, come una sorta di ἀπροσδόκητον, pur non determinando tecnicamente uno scarto metrico/ritmico.

del contadino, può sviluppare in una trama comica l'*imagerie* tradizionale della pace come portatrice di abbondanza, soprattutto agricola, e di piaceri preclusi in tempo di guerra, come le danze e l'amore – che diviene, in chiave comica, piacere marcatamente sessuale<sup>8</sup>.

## 2. Un exemplum di codardia: il tassiario di Pace 1172-1178

Quello delineato nel § 1 è il quadro in cui Aristofane inserisce un'immagine sul cui significato la critica discute ancora. Proprio all'inizio dell'antepirrema della seconda parabasi, Aristofane pone in bocca al corifeo una descrizione satirica di un tassiario ateniese (*Pace* 1172-1178):

μᾶλλον ἢ θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον προσβλέπων  
 τρεῖς λόφους ἔχοντα καὶ φοινικίδ' ὀξειαν πάνυ,  
 ἦν ἐκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα Σαρδιανικόν·  
 ἦν δέ που δέη μάχεσθ' ἔχοντα τὴν φοινικίδα,  
 τηνικαῦτ' αὐτὸς βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν·  
 κᾶτα φεύγει πρῶτος ὥσπερ ξουθὸς ἰππαλεκτρῶν  
 τοὺς λόφους σείων

più che se guardo un tassiario nemico agli dèi,  
 che indossa tre pennacchi e una veste di porpora assai brillante,  
 che – lui dice – è una tintura di Sardi:  
 ma se per caso deve combattere con quella veste porporina addosso,  
 allora ecco che quello si tinge della tintura...di Cizico:  
 e poi è il primo a fuggire come il veloce ippogallo<sup>9</sup>  
 scuotendo i pennacchi.

Un tassiario anonimo è accusato di codardia militare, un insulto abbastanza comune nell'opera di Aristofane. Qui, in particolare, ad essere oggetto di scomma è l'abbigliamento appariscente del tassiario (vd. TOTARO 1999, pp. 129-130): il poeta, rovesciando il modello tradizionale della *καλοκαγαθία*, si riallaccia a passi come *Iliade* 3.43-45 ἦ που καγχαλόωσι κάρη κομόωντες Ἄχαιοι / φάντες

<sup>8</sup> Le placide immagini dei piaceri del tempo di pace sono già stereotipe in *Iliade* 18.490-496: vd. poi, in particolare, Pindaro, *Olimpiche* 13.6-8; Bacchilide, fr. 22+4.61-80 Maeler; Eschilo, *Supplici* 668-698, e fr. 451n Radt; Sofocle, *Aiace* 1199-1210; Euripide, fr. 453 Kannicht, dal *Cresfonte* (questo passo è parodiato da Aristofane nel fr. 111 Kassel-Austin dei *Contadini*), e *Baccanti* 417-420; Aristofane, *Acarnesi* 989-999 e *Pace* 520-538a. Su queste immagini 'formulari' dei piaceri della pace vd. in generale MARTINS DE JESUS 2010; sul tema delle immagini della pace nell'*archaia* e in Aristofane rimando al recentissimo RUFFEL 2017.

<sup>9</sup> L'ippogallo è un animale fantastico, un cavallo alato con la coda di un gallo. Qui Aristofane si serve di una «roboante *iunctura* eschilea» (TOTARO 1999, p. 132) per rimarcare ancor più comicamente la poco onorevole fuga del comandante ateniese: ξουθὸς ἰππαλεκτρῶν, infatti, è una divertente citazione da Eschilo, fr. 134 Radt (*Mirmidoni*). Vd. TOTARO 1999, pp. 132-133, e ZOGG 2014, pp. 48-51.

ἀριστῆα πρόμον ἔμμεναι, οὐνεκα καλὸν / εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν  
οὐδέ τις ἀλκή, «Oh, che risate si faranno i chiomati Achei / pensando che il  
nostro campione è un principe di aitante aspetto / dentro il cui animo non c'è  
né coraggio né forza» (trad. di FERRARI 2018, p. 87)<sup>10</sup>, ben presenti alla mente de-  
gli spettatori, per dipingere il tassiarco come un azzimato imbelle<sup>11</sup>. Aristofane  
coglie il destro di questa ampia descrizione di un anonimo tassiarco, vile e ben  
vestito, per scagliare la medesima accusa contro l'intera categoria: i tassiarci,  
infatti, sono dei ῥιψάσπιδες (v. 1186), dei vigliacchi che gettano via lo scudo,  
e sono pure "leoni in casa e volpi in battaglia" (vv. 1189-1190 ὄντες οἴκοι μὲν  
λέοντες, ἐν μάχῃ δ' ἀλώπεκες).

Il problema esegetico che affligge questi versi non è tanto il senso generale,  
che è chiarissimo, ma il modo in cui si declina lo scomma: si trova, cioè, nei  
particolari. Aristofane, nella descrizione, indulge sull'abbigliamento militare  
del comandante: il cimiero a tre pennacchi (v. 1173 τρεῖς λόφους) e il mantello  
color porpora (v. 1173 φοινικίδ' ὀξεῖαν πάνυ)<sup>12</sup>, della cui bellezza il tassiarco si  
vanta affermando che è stato tinto a Sardi (v. 1174 ἦν ἐκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα  
Σαρδιανικόν). L'innesto del *Witz* nella scena avviene immediatamente dopo; il  
corifeo descrive il tassiarco che, se mai si trovi a combattere avvolto in quel bel  
mantello costoso e sgargiante, si tinge della "tintura di Cizico" (v. 1176 αὐτὸς  
βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν). Il problema esegetico riguarda proprio questo  
verso: cosa intendeva Aristofane con l'espressione βάμμα Κυζικηνικόν e in che  
senso il tassiarco si tingeva di questa ignota tintura (αὐτὸς βέβαπται)? È chiaro,  
osservando il passo, che l'espressione βάμμα Σαρδιανικόν ha attratto il succes-  
sivo βάμμα Κυζικηνικόν, che fa da *pendant* al primo. Il pubblico doveva coglie-  
re immediatamente un'analogia fra Sardi e Cizico<sup>13</sup>: Sardi richiama la porpora,  
cioè, come Cizico richiama un ignoto colore di tintura.

<sup>10</sup> Di questo passo iliadico parlerò diffusamente nel § 4.

<sup>11</sup> In tal senso, il tassiarco della *Pace* presenta diversi tratti in comune con il personaggio comico di Lamaco negli *Acarnesi*, l'archetipo teatrale della successiva maschera del *miles gloriosus* (vd. MASTROMARCO 2009, pp. 23-32, e KONSTANTAKOS 2016).

<sup>12</sup> Il mantello color porpora era quello tipicamente indossato dagli ufficiali militari (vd. KONSTANTAKOS 2016, p. 116 e n. 11). Fin dall'ingresso del coro, la φοινικίς è presa a simbolo dell'odio dei contadini contro gli ufficiali militari (cf. *Pace* 303 τάξεων ἀπαλλαγέντες καὶ κακῶν φοινικίδων), rei di voler continuare a *outrance* la guerra (cf. *Pace* 444-445).

<sup>13</sup> Cizico, colonia milesia affacciata su un istmo di terra (l'attuale Kapu Daği) che si protende sull'antica Propontide, l'odierno Mar di Marmara, era una fiorente *polis* che faceva parte all'epoca della Lega Delio-Attica: era, quindi, assoggettata ad Atene e un'eccellente contribuente al tesoro della Lega, proprio grazie agli introiti dei ricchi commerci (vd. CASSIO 1985, p. 111). La città doveva essere, all'epoca di Aristofane, assai bella e piacevole: così inferisce acutamente ROSTOVCEV 1941, p. 588, in base allo splendore che certamente Cizico aveva in epoca ellenistica. Su Cizico rimando in generale a AVRAM 2004, pp. 983-986 n. 747.

### 3. L'enigma della "tintura di Cizico" (Pace 1176 βάμμα Κυζικηνικόν)

Per tentare di capire esattamente cosa ci fosse da ridere nell'espressione βάμμα Κυζικηνικόν è bene iniziare leggendo quello che gli antichi esegeti di Aristofane scrissero al riguardo: gli scoli al passo (*Schol. vet. et rec. ad Pax* 1176a Holwerda) riportano come il tassiarco εἰς κιναιδίαν διαβάλλεται, ὥστε μηδὲ τῶν ἀναγκαιῶν διὰ τὴν εὐρύτητα κρατεῖν δύνασθαι, "viene deriso per la sua omosessualità passiva – κιναιδία –; ed è a tal punto un omosessuale passivo da non essere in grado di controllare i suoi bisogni a causa dell'ampiezza del suo ano". Gli *Schol. vet. et rec. ad Pax* 1176b Holwerda aggiungono un dato interessante: τουτέστι κατασχημονεῖ. οἱ γὰρ Κυζικηνοὶ ἐπὶ δειλίᾳ καὶ θηλότητι ἔκωμωδοῦντο, "[il tassiarco] cioè si comporta in maniera sconveniente. I Ciziceni, infatti, venivano derisi in commedia per la loro viltà ed effeminatezza". Gli scoli forniscono una coerente spiegazione: il tassiarco è accusato di "omosessualità passiva", κιναιδία, e di "effeminatezza", θηλότης, cioè di comportarsi come farebbe un omosessuale effeminato, incline nell'immaginario comune antico alla codardia. Con questa caratterizzazione satirica sta bene il riferimento a Cizico nell'espressione βάμμα Κυζικηνικόν – aggiungono gli scoli – perché i Ciziceni erano fatti oggetto di riso in teatro, appunto, per la loro viltà ed effeminatezza. Un particolare interessante, che concorre al ritratto del comandante effeminato e vile, è la notazione secondo cui costui non sia in grado di controllare il suo ano e, conseguentemente, la defecazione. La spiegazione è semplice: l'omosessuale passivo, schiavo del πόθος ἐρωτικός a tal punto da non potersi controllare, cede senza misura al piacere sessuale e il risultato è l'incontrollabilità dei suoi muscoli anali, che causano una altrettanto incontrollabile defecazione, che non a caso è la più visibile conseguenza comica della δειλία (il topico 'farsela addosso')<sup>14</sup>.

La tradizione scoliastica attesta evidentemente che gli Ateniesi nutrivano un pregiudizio negativo nei riguardi della città di Cizico, pregiudizio che Aristofane ha sfruttato nella *pointe* contro il tassiarco della *Pace*. Proprio per elucidare i lettori della *Pace* sull'implicazione di Cizico, una parte della tradizione

<sup>14</sup> L'eccesso erotico era condannato dai Greci: anche l'*eros*, infatti, era sottoposto a rigide regole di σωφροσύνη, di giusta e costumata misura (cf. Platone, *Simposio* 196c: vd. BARRETT 1964, p. 172 ad Eur. *Hipp.* 79-81, e CAIRNS 1993, pp. 314-315). Tali regole erano trasgredite, appunto, dalle donne e da quegli omosessuali passivi che, abbandonandosi (proprio come le donne) ai loro istinti erotici, non erano in grado di essere σώφρονες (vd. DOVER 1985, pp. 108-109). Sul particolare della defecazione incontrollata dovuta all'eccesso di attività sessuale, CASSIO 1985, p. 107, così si esprime: «doveva essere molto diffuso un collegamento, a noi tutto sommato estraneo, tra mollezza di costumi, che implicava coito anale, e facilità all'evacuazione». In Aristofane, del resto, il collegamento fra la defecazione e la paura è un gioco standardizzato: cf. *Nuvole* 295, *Vespe* 625-627, *Pace* 176 e 241, *Uccelli* 65-68 *Rane* 307-308 (su questo passo vd. *infra*) e 479. Del collegamento fra viltà e omosessualità passiva (κιναιδία) parlerò nel § 4.

manoscritta degli scolii (*Schol. vet.* [codd. VLh] *ad Pax* 1176a Holwerda) ha tramandato, inoltre, un interessante passo dalle *Città* di Eupoli, che è l'unico altro luogo trådito da una commedia dell'epoca in cui si parli di questa città della costa ionica (fr. 247 Kassel-Austin)<sup>15</sup>, il che lo rende preziosissimo proprio per interpretare correttamente il passo della *Pace*:

(A) ἢ δ' ὑστάτη ποῦ 'σθ'; (B) ἦδε Κύζικος πλέα στατήρων.  
 (A) ἐν τῆδε τοίνυν τῇ πόλει φρουρῶν <ἐγώ> ποτ' αὐτὸς  
 γυναῖκ' ἐκίνουν κολλύβου καὶ παῖδα καὶ γέροντα,  
 κάξην ὄλην τὴν ἡμέραν τὸν κύσθον ἐκκορίζειν.

(A) Ma l'ultima dov'è? (B) Eccola! Questa è Cizico, piena di stateri.  
 (A) Eccome! In questa città, una volta, mentre ero di guardia, io stesso mi trombavo una donna, un ragazzo e un vecchio per uno spicciolo, e potevo passare tutto il giorno a scopare la fica.

Questi pochi versi delle *Città*, pur essendo estremamente interessanti, non hanno goduto – a mio parere – dell'attenzione che avrebbero meritato<sup>16</sup>. Si tratta certamente di un dialogo fra due personaggi: è una tipica scena in cui una maschera commenta ad un'altra l'ingresso del coro, notandone le caratteristiche o l'aspetto fisico, in questo caso l'abbigliamento<sup>17</sup>. Naturalmente, questa tecnica drammatica serve al poeta per introdurre e caratterizzare il coro prima che questo incominci a cantare e danzare. Nel presente contesto, ad essere citata nel gruppo dei coreuti (personificazioni delle città dell'impero ateniese)<sup>18</sup> è Cizico, di cui viene immediatamente notata la ricchezza: Cizico è πλέα στατήρων, “piena di stateri”, giacché proprio il suo statere era una moneta assai diffusa e di eccellente valuta nell'Egeo orientale<sup>19</sup>. Ma, soprattutto, Cizico è piena di piaceri. Il personaggio A, infatti, che dev'essere identificato in un Ateniese, si ricorda di quando, inviato a presidiare Cizico, si era potuto pagare, per uno spicciolo, una donna, un ragazzo e persino un vecchio. Eupoli – è chiaro – gioca qui con il pre-

<sup>15</sup> Diversamente dall'edizione di KASSEL, AUSTIN 1986, p. 438, riporto qui il testo con la divisione in battute fra due personaggi, come proposto da COBET 1840, p. 189: così anche stampano STOREY 2011, p. 190, e, di recente, OLSON 2016, p. 296. Vd. anche STOREY 2003, pp. 228-229.

<sup>16</sup> Sul fr. 247 Kassel-Austin vd. ROSEN 1997, pp. 160-163, e, da ultimo, OLSON 2016, p. 296-299, con la bibliografia ivi citata.

<sup>17</sup> Sempre dalla parodo delle *Città* proviene anche il fr. 246 Kassel-Austin, dove viene descritta Chio. Fra le commedie conservate integre di Aristofane, l'unica a presentare questa caratteristica drammatica sono gli *Uccelli* (vv. 263-309), dove Pisetero, Euelpide e Upupa commentano l'ingresso di alcuni determinati uccelli, su cui di volta in volta ricamano diversi giochi comici. Su questo tipo di parodo vd. in generale DUNBAR 1995, pp. 227-228 *ad* Aristoph. *Av.* 267-326.

<sup>18</sup> Sul problema dell'individualità dei coreuti all'interno di un coro comico, cioè sulla possibilità che in talune occasioni i commediografi sfruttassero una caratterizzazione individuale dei coreuti al posto della compattezza di un coro uniforme, rimando a WILSON 1977.

<sup>19</sup> Sullo statere di Cizico vd. in generale FIGUEIRA 1998, pp. 98-99; AVRAM 2004, pp. 985-986; e la bibliografia citata da OLSON 2016, p. 298.

giudizio per cui una città ricca sia anche corrotta; vuol dare, cioè, l'impressione che tutti i Ciziceni siano rotti alla lussuria e che a Cizico abbondino luoghi di piacere, dov'è possibile divertirsi per uno spiccio. Nella deformazione comica, il commediografo dipinge la città come corrotta e degradata da un alto e raffinato tenore di vita (τρυφή), tipico di una ricca πόλις ionica: sono i suoi stessi abitanti – a quanto pare – a far commercio del loro corpo<sup>20</sup>. Proprio l'ampia scelta e il buon prezzo che offrono i bordelli locali sono assai apprezzati dall'Ateniese, che contribuisce, in un certo senso, alla τρυφή della città. In tal senso, sembra quasi che Eupoli voglia sottintendere un cortocircuito di denaro per cui Atene, che beneficia dei proventi dei ricchi commerci di Cizico tassandola, ne alimenti però anche i vizi, metafora degradata, appunto, della ricchezza della città. Tutto questo non stona nel contesto della parodo delle Πόλεις di Eupoli, in sostanza una sfilata delle città alleate sottomesse a Atene. Dal fr. 247 Kassel-Austin, infatti, ben traspare proprio l'ideologia 'colonialistica' e imperialistica di cui il popolo ateniese certamente andava fiero, un popolo che a causa delle numerose conquiste raggiunte in termini di territori e influenza si era chiuso a riccio in posizioni conservatrici e xenofobe<sup>21</sup>. Pur essendo ignota la data di rappresentazione delle Πόλεις, per una serie di indizi si propende a collocarla in un periodo vicino alla *Pace* di Aristofane (vd. OLSON 2016, p. 229): Cizico, quindi, apparirebbe citata in due commedie cronologicamente contigue e in ambedue i casi in chiave negativa (come testimoniano gli scoli)<sup>22</sup>. Grazie al paradosso ricchezza/economicità delle prestazioni sessuali (vd. ROSEN 1997, p. 162), la rappresentazione di Cizico nelle *Città*, dunque, serviva a Eupoli a evocare un'atmosfera moralmente corrotta, per rimarcare la molle ricchezza di quella città e lo *status* di *polis* inferiore, quasi 'biologicamente' assoggettata al dominio ateniese<sup>23</sup>: l'oplita di stanza a

<sup>20</sup> La prostituzione, naturalmente, non era ammissibile, né per gli uomini né per le donne libere greche (vd. ad esempio DOVER 1974, pp. 210 e 215-216). Non so se Eupoli avesse in mente nel v. 3 una comica massiccia prostituzione degli stessi cittadini a pieno diritto di Cizico o pensasse esclusivamente a schiavi e schiave nei bordelli: certo, l'*aprosdoketon* καὶ γέροντα mi induce a pensare che si tratti proprio dei cittadini (vd. CASSIO 1985, p. 118). Così sarebbe anche più divertente la battuta sul bassissimo prezzo richiesto per la prestazione, prezzo giustificato dall'ampia concorrenza. Chiaramente, a Cizico non c'erano più bordelli che al Pireo: il gioco è tutta un'esagerazione comica.

<sup>21</sup> Vd. le acute osservazioni di CASSIO 1981, pp. 87-88.

<sup>22</sup> In tal senso, si deve escludere un'allusione alla breve defezione di Cizico dalla Lega Delio-Attica nel 411 a.C. (cf. Tucideide, *La guerra del Peloponneso* 8.107.1): le citazioni della *Pace* e delle *Città* hanno piuttosto a che fare con pregiudizi sul modo di vivere della ricca Cizico.

<sup>23</sup> Il fenomeno della propaganda colonialistica di Atene nei riguardi delle città dell'impero è stato ben studiato da CASSIO 1985, pp. 115-118: «è chiaro che l'attenzione per gli Ioni in commedia riflette l'atteggiamento politico generale di Atene, che proprio in un momento di grande pressione economica sugli alleati rivaluta il suo ruolo di madrepatria di quel gruppo fondamentale tra gli alleati che era costituito dagli abitanti della Ionia: com'è noto l'insieme delle storie riguardanti la colonizzazione delle città della Ionia da parte degli Ateniesi autoctoni costituisce una delle costruzioni mitiche a sfondo politico più impressionanti della civiltà greca» (p. 115).

Cizico che si gode i suoi piaceri non è molto diverso, in effetti, dai soldati di stanza nelle colonie o dai viaggiatori occidentali che nell'800 si godevano i piaceri di un oriente assai più compiacente e libero, a livello sessuale, della loro madrepatria<sup>24</sup>.

Dal fr. 247 Kassel-Austin di Eupoli si comprende agevolmente perché Cizico fu posta sullo stesso piano della persiana Sardi da Aristofane in *Pace* 1174-1176: Cizico, infatti, sia per la sua posizione geografica (uno strategico affaccio sul Mar di Marmara), che per la sua ricchezza portava con sé, nella mentalità ateniese, la caratteristica *imagerie* ionica di molle ed effeminata τρυφή. Il pregiudizio secondo cui l'eccessivo benessere economico e la rilassatezza dei costumi rendesse tutti gli Ioni (in particolare d'Asia) imbelli e, conseguentemente, effeminati è un *topos* della retorica comica di V sec. a.C.<sup>25</sup>. Qui Aristofane se ne serve chiaramente con il richiamo congiunto al mantello tinto in porpora di Sardi, un bene di lusso importato, e all'ignota tintura di Cizico, nella quale il tassiarco deve 'tingersi': insomma, questo tassiarco è presentato come uno Ione più attento all'aspetto estetico che alla sostanza del suo ruolo. Proprio l'attenzione all'estetica del vestire è un altro tratto tipico di un omosessuale passivo (vd. DOVER 1985, p. 77), che concorre assieme alla rocambolesca fuga e al richiamo al mondo ionico-orientale a dar piena ragione di quanto riportato dalla tradizione scolastica al passo, per cui il tassiarco è accusato di omosessualità passiva. Questa raffigurazione de-virilizzata di opliti, cariche militari e politiche era abbastanza comune nel repertorio scommatico della commedia greca arcaica: si trattava di tipiche accuse di ἀστρατεία, di renitenza alla leva militare o di abbandono dei ranghi per fuga, declinate in immagini di soldati degradati allo *status* di imbelli omosessuali passivi<sup>26</sup>. In definitiva, accusare qualcuno di ἀστρατεία significava

<sup>24</sup> Vd. ROSEN 1997, pp. 161-162. Si pensi all'Oriente letterario, per esempio, di Flaubert. Il fenomeno è stato ben evidenziato da SAID 2001<sup>4</sup>, pp. 191-192: «bisogna riconoscere che nell'Europa del secolo XIX, caratterizzata da un crescente *embourgeoisement*, i comportamenti sessuali avevano subito un cospicuo grado di istituzionalizzazione. Per un verso, non esisteva alcuna 'libertà sessuale', per un altro, i rapporti sessuali comportavano una serie di obblighi legali, morali, economici e talora persino politici, il cui peso non era affatto trascurabile. Allora, come i vari possedimenti coloniali – oltre a costituire un vantaggio economico per le città europee – erano luoghi adatti per spedirvi figli irrequieti e insubordinati, così l'Oriente era il luogo adatto per la ricerca di esperienze sessuali impossibili in Europa» (p. 191).

<sup>25</sup> Sulla rappresentazione comica della molle effeminatezza degli Ioni (in particolare d'Asia) vd. ad esempio GÖBEL 1915, pp. 105-107; CASSIO 1981, pp. 90-92; e CASSIO 1985, pp. 113-115.

<sup>26</sup> Sul tema comico dell'ἀστρατεία rimando a DOVER 1985, pp. 150-151, e di recente a TORELLO 2012, in particolare pp. 195-198. Fra i titoli di commedie andate perdute dell'ingente produzione dell'*archaia*, se ne leggono alcuni che suggeriscono chiaramente un notevole impiego di questo tema comico: gli Ἀστράτευτοι/Ἀνδρόγυνοι di Eupoli, gli Στρατιῶται/Στρατιώτιδες di Ermippo, le Δραπέτιδες di Cratino (forse, però, potrebbero anche essere semplicemente schiave fuggitive: vd. BIANCHI 2016, pp. 309-311) e le Στρατιώτιδες di Teopompo. Vd. § 4.



ricorrere a un bagaglio uniforme di insulti comici, molto apprezzati dal pubblico specialmente quando andavano a colpire cittadini eminenti di Atene<sup>27</sup>.

Se si considerano attentamente tutte le proposte esegetiche finora avanzate per spiegare la criptica espressione βάμμα Κυζικηνικόν, balza subito agli occhi che (salvo qualche sparuta eccezione) gli studiosi hanno tenuto in pochissimo conto le informazioni degli scolii e l'evidente insistere di Aristofane su una raffigurazione omosessuale ed effeminata del tassiarco<sup>28</sup>. Proprio per questo, tali interpretazioni sono – a mio avviso – insufficienti, se non addirittura fuorvianti, per spiegare il vero senso del *Witz* di *Pace* 1176. Eccole in dettaglio<sup>29</sup>.

3.1. La “tintura di Cizico” sarebbe il colore delle feci<sup>30</sup> e, dunque, qui Aristofane giocherebbe con il consueto effetto comico della paura: farsela addosso (vd. *supra*, n. 14). La battuta sarebbe da spiegarsi in senso paronomastico: MARKLAND 1811, p. 217 *ad Eur. Suppl.* 1181, come esempio di confusione manoscritta fra K e X, citava proprio Κυζικηνικόν, da correggersi a suo dire nel paronomastico χεζικηνικόν<sup>31</sup>, “merdoso”, derivato dal verbo χέζειν, “defecare”. Il toponimo di Cizico, quindi, alluderebbe, secondo questa interpretazione, al colore delle feci, dai Greci immaginato come cromaticamente tendente a una sfumatura di rosso: cf. Aristofane, *Rane* 307-308 Δι. οἶμοι τάλας, ὡς ὠχρίασ' αὐτήν ιδών. / Ξα. ὄδι δὲ δείσας ὑπερεπυρρίασέ σου, «Di. Povero me: quando l'ho vista, sono impallidito. Sa. [indicando la parte posteriore della veste di Dioniso] E questa per la paura ti si è fatta marrone» (trad. di MASTROMARCO 2006, p. 595; vd. pure la n. 53 di P. Totaro a p. 594). Su questa linea scatologica si muovono anche MAZON 1904, p. 101, e CASSIO 1985, p. 111, che collegano l'incontrollabilità dei muscoli anali, data dalla paura, con la facilità alla defecazione degli omosessuali passivi: hanno, dunque, il merito di valorizzare la tradizione scoliastica. In tal senso, non

<sup>27</sup> Fra i numerosi esempi possibili citerei almeno il caso esemplare di Aminia, dipinto come una donna in Aristofane, *Nuvole* 690-691. DOVER 1968, p. 185, specifica che qui l'accusa di effeminatezza rivolta a Aminia ha un chiaro valore politico, come del resto tutte quelle di questo tipo: è assai probabile, infatti, che Aminia fosse ἀστράτευτος per motivi esclusivamente ideologici (GUIDORIZZI 2007<sup>3</sup>, p. 278). Sullo stesso piano va considerata anche l'effeminatezza di Clistene, che è un *cliché* nella produzione di Aristofane: in *Uccelli* 829-831, in particolare, Clistene viene immaginato al telaio, a tessere come una donna, mentre la dea Atena è in armi pronta al combattimento.

<sup>28</sup> ROSEN 1997, p. 163, è uno dei pochi studiosi a parlare di «explicit homosexual innuendo» per quanto riguarda *Pace* 1176.

<sup>29</sup> Una sintesi si legge in TOTARO 1999, p. 132.

<sup>30</sup> Accolgono questa ipotesi: BEKKER 1829, IV, p. 98; MERRY 1900, p. 75; SHARPLEY 1905, p. 161; VAN LEEUWEN 1906, p. 175; PLATNAUER 1964, p. 163. La tradizione scoliastica, come si è già visto, e quella lessicografica sono sostanzialmente allineate su questa interpretazione: il tassiarco se la farebbe addosso per la paura e la defecazione sarebbe agevolata dal suo abuso del sesso anale, in quanto κίναδος e perciò vile. Cf. Fozio, *Lessico* β 48 Theodoridis (= *Et.Gen.* β 28 Lasserre-Livadaras; Apost. 4. 73 Leutsch = *EM.* p. 187. 25 Gaisford = Zonar. p. 376. 10 Tittmann): βάμμα Κυζικηνικόν· τὴν ἀκάθαρτον ἀσχημοσύνην οἱ Ἀττικοὶ λέγουσιν. Cf. anche la più articolata e fantasiosa spiegazione di *Suda* β 89 Adler.

<sup>31</sup> L'emendamento, che banalizza non poco il dettato del testo, ha conosciuto anche una certa fortuna editoriale: vd. ad esempio la prima edizione di BRUNCK (1783), p. 195, e BEKKER 1829, I, p. 284.

escludo che Aristofane possa aver pensato anche a una defecazione ‘emotiva’ del tassiarco; ma, certamente, in *Pace* 1176 non voleva indicare la veste porporina insozzata di feci, com’è il caso invece di *Rane* 308 (ὄδι si riferisce alla veste color croco di Dioniso: vd. DOVER 1993, p. 231). La frase αὐτὸς βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν non può che leggersi come “quello [*scil.* il tassiarco] si tinge della tintura di Cizico”: è il volto del tassiarco, insomma, non la veste a tingersi del colore ciziceno, qualunque esso sia<sup>32</sup>. Questo fatto era perfettamente avvertito dai sostenitori della tesi scatologica, tanto che BRUNCK 1823, p. 452, scelse di emendare il dettato unanime della tradizione manoscritta stampando αὐτὴ βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν, “quella [*scil.* la veste porporina: αὐτή = φοινικίς] si tinge della tintura di Cizico”, cioè si insozza di escrementi. Non mi pare, però, opportuno modificare un testo solo per giustificare un’ipotesi: bisogna, al contrario, sforzarsi di capire dov’è il senso della battuta. Non c’è nessuna prova interna al testo, dunque, che Aristofane abbia alluso al colore escrementizio con βάμμα Κυζικηνικόν<sup>33</sup>.

3.2. Con l’espressione ‘tintura di Cizico’ si alluderebbe al colore dell’elettro degli stateri ciziceni<sup>34</sup>. Gli studiosi, pensando alla notevole circolazione che aveva quel conio nel mar Egeo (vd. *supra*), hanno ipotizzato che βάμμα Κυζικηνικόν richiamasse per antonomasia il colore giallo pallido dell’elettro con cui sono fatti gli stateri di Cizico. Naturalmente, il pallore dell’elettro deve richiamare l’impallidire in viso del tassiarco per la paura: l’effetto dello sbiancare in volto, infatti, è classico nella cultura greca (e non solo) in relazione alla paura: cf. *Rane*. 307 e vd. *infra*, § 4. L’aggettivo comunemente utilizzato per descrivere questo pallore è ὠχρός<sup>35</sup>, che sarebbe qui alluso mediante la perifrasi βάμμα Κυζικηνικόν. Questa spiegazione ha sicuramente un pregio: quello di spostare l’attenzione sul colore del volto del tassiarco, cioè sull’effetto cromatico della paura sul volto di chi la prova. La debolezza intrinseca della tesi ὠχρός = colore dell’elettro di Cizico, però, risiede in due semplici motivazioni: innanzitutto, su un piano meramente linguistico, il colore di una moneta non si può definire βάμμα, che è naturalmente il risultato di una tintura (vd. *ThLG*,

<sup>32</sup> Come conferma *Cavalieri* 523 [Μάγνης] βαπτόμενος βατραχείοις, “[Magnet] tingendosi del colore delle rane”, quando si usa βάπτειν in riferimento a una persona si intende che questa “si tinge il viso” di un certo colore: vd. LORENZONI 1994, p. 151 e n. 31.

<sup>33</sup> OLSON 1998, p. 292, pur riconoscendo che qui il *pun* dev’essere sulla defecazione, afferma che le difficoltà linguistiche rendono assai ardua questa prima ipotesi; proprio per questo, si allinea alla seconda (§ 3.2), non senza un margine di ambiguità (vd. *infra*, n. 34).

<sup>34</sup> BLAYDES 1883, p. 293, riteneva che questa seconda ipotesi fosse del tutto inconsistente: «nulla allusio est ad aureum Cyzicenicum». Al contrario, SOMMERSTEIN 1985, p. 189, e LORENZONI 1994, p. 152, la considerano perfettamente possibile. Sommerstein, in particolare, non esclude anche il citato gioco su χέζειν, cosa che mi sembra davvero improbabile (vd. § 3.1). OLSON 1998, p. 292, sembra propenso a questa seconda ipotesi (sulla scorta di Sommerstein, mi pare, benché non lo citi direttamente), anche se ritiene che alla base di tutta la battuta ci sia comunque un gioco sulla poco onorevole defecazione del tassiarco (vd. *supra*, n. 33).

<sup>35</sup> Cf. due celebri passi: *Iliade* 3.35 (ampiamente discusso al § 4), ed Euripide, *Baccanti* 438, dove il Servo riferisce a Penteo il fatto che Dioniso non è impallidito (οὐδ’ ὠχρός) alla vista degli sgherri del tiranno mandati per catturarlo, ma anzi si è offerto placidamente a loro (vd. DI BENEDETTO 2004, p. 361).

vol. III, col. 102 s.v.); poi, su un piano più generale, questa spiegazione non giustifica i chiari riferimenti all'omosessualità del tassiarco, causa prima della sua codardia. In ogni caso, la sensibilità cromatica antica conosce una certa sovrapposizione semantica fra il colore dell'oro e il pallore (ὠχρότης)<sup>36</sup>. Catullo 81.3-4, infatti, così descrive l'*hospes* di cui si è invaghito il bel Giovenzio: *iste tuus moribunda ab sede Pisauri / hospes inaurata pallidior statua*<sup>37</sup>. Con tono scoptico, Catullo mira a screditare, agli occhi del desiderato *puer*, l'aspetto dell'ignoto *hospes*, attribuendogli un antiestetico pallore, un colorito identico a quello di una statua dorata<sup>38</sup>; mi chiedo, però, se l'insistere proprio sul *pallor* dell'anonimo pesarese non sia una voluta allusione catulliana non solo alla bruttezza del rivale (ZICÀRI 1955, p. 68), magari dovuta alla salute malferma di una vita di eccessi, ma anche alla sua omosessualità passiva, ove il *pallor* sarebbe una degradazione, eroticamente poco desiderabile, del classico biancore del viso del *pathicus*<sup>39</sup> (vd. § 5). Se la mia lettura coglie nel giusto (*pallor* del viso = segno di omosessualità passiva), allora il gioco catulliano si spiegherebbe come il tentativo di un ἐραστής (Catullo) di screditare un ἀντεραστής (l'*hospes* rivale) minandone la virilità agli occhi del loro comune ἐρώμενος (Giovenzio), che farebbe meglio a scegliere un più degno *bellus homo* (Catullo 81.2): l'*hospes* sarebbe, insomma, declassato anch'egli al ruolo di ἐρώμενος. Come che sia, ritornerò più avanti sul rapporto fra ὠχρότης e λευκότης del viso in relazione a un omosessuale passivo (vd. § 5).

3.3. Il βάμμα Κυζικηνικόν potrebbe indicare effettivamente il colore di una tintura o, meglio, di un cosmetico, come un unguento o un profumo<sup>40</sup>. Si avrebbe, cioè,

<sup>36</sup> Vd. in generale LORENZONI 1994.

<sup>37</sup> «Il tuo ospite, che, provenendo dalla spopolata contrada / di Pesaro, è più pallido di una statua dorata» (trad. di DELLA CORTE 2010<sup>12</sup>, p. 197). Devo l'utile segnalazione del passo a Albio Cesare Cassio.

<sup>38</sup> Il collegamento fra l'*inaurata statua*, l'*hospes* e la *moribunda* Pesaro è stato lungamente discusso dalla critica. Se inizialmente si riteneva che Catullo si riferisse a una generica decadenza di Pesaro (vd. ZICÀRI 1955, p. 63), più di recente si è pensato che nell'*inaurata statua* vi sia un'allusione alla leggenda dell'oro maledetto dei Galli (vd. BRACCESI 2007, pp. 71-77), causa per la città di Pesaro di una serie di infausti prodigi, per cui Catullo l'avrebbe a buon diritto definita *moribunda*, ovvero "destinata a perire"; se così fosse, l'*hospes* pesarese avrebbe su di sé la medesima maledizione della sua città e sarebbe pallido perché, come Pesaro, *moribundus*. Quale che sia, comunque, il collegamento fra il pesarese e la statua dorata (una statua lignea dipinta in oro: ELLIS 1889<sup>2</sup>, p. 457 *ad loc.*), non si è posta adeguata attenzione al suo *pallor* (vd. FORDYCE 1961, p. 371 *ad loc.*), a mio parere da interpretarsi anche in chiave erotica, considerato che in Catullo 80.1-2, un componimento per molti versi paragonabile all'81, il poeta gioca ancor più maliziosamente sul biancore, questa volta delle labbra, dell'ἐρώμενος Gellio: *Quid dicam, Gelli, quare rosea ista labella / hiberna fiant candidiora nive* (vd. CURRAN 1966). Nei carmi 80 e 81 del *Liber*, dunque, Catullo gioca sul rapporto fra due tonalità cromatiche leggermente differenti, il bianco pallido e il bianco acceso, ambedue connesse all'immaginario erotico omosessuale: la prima, il pallore, come degradazione inestetica della seconda, il biancore eroticamente appetibile e tipico attributo di bellezza dell'ἐρώμενος (vd. § 5).

<sup>39</sup> ARKINS 1982, pp. 112-113, collega il *pallor* del viso del pesarese alla sua omosessualità: «the man himself has a sallow complexion caused by excessive homosexual activity».

<sup>40</sup> Sono di questa opinione: REISKE 1754, p. 208; van Daele in COULON 1958<sup>4</sup>, p. 148, n. 1; e LORENZONI 1994, p. 152, che ritiene possibile anche questa terza ipotesi in alternativa alla seconda, quella che

una situazione simile a denominazioni del tipo giallo ‘di Napoli’, bordeaux o magenta, dove un colore prende il nome di una città. Pausania (4.35.8) ricorda, in effetti, un μύρον prodotto a Cizico: ὕδωρ ἐν φρέατι κεκραμένον πίσση, Κυζικηνῶ μύρω μάλιστα ἰδεῖν ἔμφερές, “in un pozzo acqua mescolata a pece, molto simile a vedersi all’unguento di Cizico”<sup>41</sup>. Si doveva trattare di un unguento profumato di un colore alquanto scuro e trasparente: sono note, inoltre, altre varietà di unguenti ciziceni, di cui uno all’iris particolarmente rinomato (vd. LORENZONI 1994, p. 152). Naturalmente, il βάμμα Κυζικηνικόν non ha nulla a che fare con un μύρον Κυζικηνόν: una tintura non può essere un unguento o un profumo. Certo, però, le testimonianze su questi prodotti di cosmetica suggeriscono che la città fosse un’importante produttrice e esportatrice di prodotti di bellezza (vd. ROSTOVCEV 1941, p. 589), magari famosi sul mercato ateniese. Se, poi, Cizico fosse anche nota per delle tinture di tessuti è impossibile da dimostrare con certezza<sup>42</sup>, ma non lo escluderei a priori; in tal senso, certo, la battuta di Aristofane acquisirebbe ancor più solidità, soprattutto nel chiaro richiamarsi della ‘tintura di Sardi’ con la ‘tintura di Cizico’. Come che sia, la tintura, se ve n’era una effettivamente famosa, doveva essere chiara, a suggerire il pallore del volto del tassiarco (pena l’incomprensibilità della *pointe*). I sostenitori di questa tesi secondo cui Aristofane allude al colore dell’unguento di Cizico non tengono conto che, a stare alle testimonianze, di unguenti o profumi ciziceni ce n’erano diversi: non è possibile, di conseguenza, che avessero tutti lo stesso colore. La battuta dev’essere più immediata e meno cerebrale.

Queste sono le proposte esegetiche finora avanzate per tentare di spiegare *Pace* 1176. La seconda e la terza ipotesi – a mio avviso – contengono *in nuce* la lettura giusta della battuta: la prima, invece, è da cassare, non tanto perché non

vede il referente nell’elettro (vd. *infra*, §3.2 e n. 34), da lei evidentemente prediletta.

<sup>41</sup> Trad. di D. Musti in MUSTI, TORELLI 1991, p. 193. L’acqua del pozzo del tempio di Artemide a Motone è inserita in un elenco di acque chiaramente termali (vd. MUSTI, TORELLI 1991, p. 269), ma probabilmente non lo è. La ragione dell’accostamento a acque termali risiede nelle sue particolari caratteristiche cromatiche: Pausania, infatti, afferma che tali acque erano di colori e odori cangianti (παράσχοιτο δ’ ἂν πᾶσαν καὶ χροῖαν ὕδωρ καὶ ὀσμὴν). Con ogni probabilità la ragione risiede nel fatto che v’erano infiltrazioni di pece dal sottosuolo, che lascia un tipico strato oleoso sulla superficie, che alla luce può assumere colori cangianti e, a seconda delle giornate, certamente essere di diversi odori. Un fenomeno simile accade ancor oggi, per esempio, vicino alla costa antistante il lago Kerí, nel golfo di Laganá, sull’isola di Zacinto: qui sull’acqua marina è possibile vedere delle tracce oleose, giacché il lago vicino produce bitume naturale (vd. CORCELLA 2007<sup>4</sup>, p. 385). A prescindere dalla natura dell’origine del fenomeno delle acque del pozzo a Motone, il loro colore doveva essere di base scuro e traslucido, con screziature policrome a seconda della luce del giorno: per questo, se si crede a Pausania, il μύρον Κυζικηνόν doveva avere di base un colore scuro, non una tonalità del giallo come afferma arbitrariamente il van Daele (vd. *supra*, n. 40). Per questo motivo non può essere il referente di *Pace* 1176.

<sup>42</sup> ROGERS 1866, p. 122, commenta opportunamente: «nothing is known of any Cyzicene dye». REISKE 1754, p. 208, arrivava a chiedersi: «ergo apud Cyzicum tingebant galbeum bene? Vult enim dicere fit flavus, et ochraceus prae pavore». Reiske aveva perfettamente centrato il problema: l’effetto cromatico della battuta su *Pace* 1176 è giocato certamente sul pallore ocraceo del viso del tassiarco (vd. § 5). Se Cizico producesse anche rinomate tinture di consimili tonalità di colore è ipotesi destinata a rimanere indimostrabile. PALEY 1873, p. 124, pensava a una tintura di bassa qualità, per giustificare il tono irrisorio di Aristofane: ma, semmai, c’è da pensare tutto l’opposto.

si possa immaginare l'effetto 'scatologico' della paura sul tassiarco, quanto piuttosto perché le parole del testo e, soprattutto, il contesto creato da Aristofane suggeriscono una battuta più 'raffinata'. Nessuna delle tre, in ogni caso, valorizza un elemento che è centrale nella figura dell'anonimo tassiarco della *Pace*: la sua effeminatezza (θηλύτης), acutamente notata dagli scolii<sup>43</sup>, che si traduce nell'inadeguatezza alla guerra. Prima di proporre la mia soluzione all'enigma esegetico del βάμμα Κυζικηνικόν, è bene recuperare la tradizione letteraria che fa da sfondo al senso della battuta e che gli spettatori assisi a teatro durante le festose Dionisie del 421 a. C. avranno certamente colto, con notevole divertimento.

#### 4. Epica, giambo e commedia: la figura del miles effeminatus

Con l'immagine del vile tassiarco della *Pace* Aristofane si è volutamente richiamato a una ben chiara tradizione: la figura, dall'enorme potenziale satirico, che definirei *miles effeminatus* e che è il prototipo di tutte le rappresentazioni comiche dell'ἀστρατεία (vd. *supra*, § 3). Il *miles effeminatus*, proprio come il *miles gloriosus*<sup>44</sup>, con cui condivide diverse caratteristiche costitutive, trae le sue origini dal mondo dell'epica: la figura di un soldato bello ma imbelite, del resto, è del tutto topica nella cultura e nella letteratura greca. Il modello letterario non può che essere individuato nel Paride dell'*Iliade*. Nel III libro del poema, infatti, si narra di come Paride, inizialmente baldanzoso verso i Greci (*Iliade* 3.16-20), alla vista di Menelao che salta giù dal carro verso di lui, come un leone bramoso di sbranare una carcassa di animale (vv. 21-29), viene colto da subito timore, sbiancando in volto e indietreggiando fra i compagni Troiani. Questo suo vile e riprovevole atteggiamento viene aspramente rimbrottato da Ettore (vv. 30-45):

<sup>43</sup> LORENZONI 1994, p. 152 e n. 32, considera la lettura in chiave omosessuale di *Pace* 1176 da parte degli scolii *ad loc.* e della tradizione lessicografica come «un'interpretazione meramente autoschediastica» e aggiunge alla n. 32 che tale omosessualità dei Ciziceni è «proverbiale, quanto inesatta». La studiosa, che pur commenta acutamente *Pace* 1176 e coglie perfettamente il gioco coloristico che c'è dietro al passo (vd. *infra*, § 5), non tiene tuttavia conto dei pregiudizi ateniesi sul mondo ionico, considerato molle e femminile, che emergono pienamente nel commentato Eupoli, fr. 247 Kassel-Austin (vd. *supra*), dove guarda caso Cizico è descritta come una città-bordello, in cui persino i vecchi si prostituiscono (assumendo – si sottintende – un ruolo passivo). Inoltre – e questo è l'argomento più forte – il carattere omosessuale del tassiarco di *Pace* 1176 non ha affatto immediato carattere autoschediastico, ma anzi è richiamato da due elementi la cui simbologia era ben chiara al pubblico: 1) l'attenzione del comandante all'aspetto estetico della sua figura e il fatto di indossare un abito di foggia persiana, in porpora di Sardi (sulla caratterizzazione omosessuale del mondo persiano vd. ad esempio NAPOLITANO 2012, pp. 23-25); 2) la fuga rocambolesca, simbolo icastico di ἀστρατεία e, in chiave comica, di omosessualità.

<sup>44</sup> Vd. MASTROMARCO 2009, pp. 34-40. Sulla figura e l'evoluzione della maschera del *miles gloriosus* vd. ora KONSTANTAKOS 2015 e KONSTANTAKOS 2016 (devo la segnalazione di questi lavori a Michele Napolitano).

τὸν δ' ὡς οὖν ἐνόησεν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς  
 ἐν προμάχοισι φανέντα, κατεπλήγη φίλον ἦτορ,  
 ἄψ δ' ἐτάρων εἰς ἔθνος ἐχάζετο κῆρ' ἀλεείνων.  
 ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνορσος ἀπέστη  
 οὖρεος ἐν βήσσης, ὑπὸ τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα,  
 ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὄχρος τέ μιν εἶλε παρειάς,  
 ὡς αὐτίς καθ' ὄμιλον ἔδν Τρώων ἀγερώχων  
 δείσας Ἀτρείος υἱὸν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς.  
 τὸν δ' Ἔκτωρ νείκεσεν ἰδὼν αἰσχροῖς ἐπέεσσιν·  
 'Δύσπαρι εἶδος ἄριστε γυναιμανὲς ἠπεροπευτὰ  
 αἶθ' ὄφελος ἀγόνος τ' ἔμμεναι ἀγαμὸς τ' ἀπολέσθαι·  
 καί κε τὸ βουλοίμην, καὶ κεν πολὺ κέρδιον ἦεν  
 ἢ οὕτω λάβην τ' ἔμμεναι καὶ ὑπόψιον ἄλλων.  
 ἦ που καγχαλόωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοὶ  
 φάντες ἀριστήα πρόμον ἔμμεναι, οὐνεκα καλὸν  
 εἶδος ἔπ', ἀλλ' οὐκ ἔστι βίη φρεσὶν οὐδέ τις ἀλκή.

Ma quando Alessandro pari a un dio lo [*scil.* Menelao] scorse  
 apparire in prima fila subito trasali  
 e arretrava fra lo stuolo dei compagni per scansare la morte.  
 Come quando qualcuno avvista un serpente  
 e arretra fra gole montane e lo spavento lo paralizza  
 e indietreggia mentre il pallore gli sbianca la faccia  
 così retrocesse tra la folla dei Troiani superbi,  
 temendo l'Atride, Alessandro pari a un dio.  
 Ettore lo aggredì, vedendolo, con parole umilianti:  
 «Paride maledetto primo in bellezza, libertino e seduttore,  
 oh tu non fossi mai nato o fossi morto senza sposarti!  
 Così vorrei e sarebbe stato meglio che vederti  
 ridotto a universale bersaglio di insulti e di disprezzo.  
 Oh, che risate si faranno i chiomati Achei  
 pensando che il nostro campione è un principe aitante d'aspetto  
 dentro il cui animo non c'è né coraggio né forza!<sup>45</sup>

Paride-Alessandro viene colto dalla paura: il guerriero, bello come un dio e vestito di una pelle di leopardo (vv. 16-17 Ἀλέξανδρος θεοειδῆς / παρδαλέην ὁμοισιν ἔχων), trasalisce (v. 31 κατεπλήγη φίλον ἦτορ) alla vista di Menelao che, inferocito (v. 23 ὡς τε λέων), si dirige verso di lui. La reazione incontrollata è quella di nascondersi fra i compagni Troiani (v. 32) e qui si inserisce una bella similitudine con un uomo che si imbatte, fra gole montane, in un serpente e, paralizzato dalla paura, indietreggia e sbianca in volto (vv. 33-35 ὡς δ' ὅτε τίς τε δράκοντα ἰδὼν παλίνορσος ἀπέστη / οὖρεος ἐν βήσσης, ὑπὸ τε τρόμος ἔλλαβε γυῖα, / ἄψ δ' ἀνεχώρησεν, ὄχρος τέ μιν εἶλε παρειάς: vd. KIRK 1985, p. 270). I punti di contatto fra il Paride di *Iliade* 3.30-37 e l'anonimo tassiarco di *Pace* 1172-

<sup>45</sup> Trad. di FERRARI 2018, p. 87.

1178 sono molti e tutt'altro che casuali. Ambedue sono belli, ben armati e vestiti: cf. *Iliade* 3.16-20 Τρωσὶν μὲν προμάχιζεν Ἀλέξανδρος θεοειδῆς / παρδαλέην ὤμοισιν ἔχων καὶ καμπύλα τόξα / καὶ ξίφος· αὐτὰρ δοῦρε δὺω κεκορυθμένα χαλκῷ / πάλλων Ἀργείων προκαλίζετο πάντας ἀρίστους / ἀντίβιον μαχέσασθαι ἐν αἰνῇ δηϊότητι, «fra i Troiani si metteva in testa Alessandro pari a un dio / con pelle di leopardo sulle spalle e arco ricurvo / e una spada: brandendo una coppia di aste dalla cuspidi / bronzea sfidava tutti i più valenti fra gli Argivi / a battersi faccia a faccia con lui nella mischia feroce» (trad. di FERRARI 2018, p. 85), ~ *Pace* 1172-1174 μᾶλλον ἢ θεοῖσιν ἐχθρὸν ταξίαρχον προσβλέπων / τρεῖς λόφους ἔχοντα καὶ φοινικίδ' ὄξειαν πάνυ, / ἦν ἐκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα Σαρδιανικόν, “più che se guardo un tassiarco nemico agli dèi, / che indossa tre pennacchi e una veste di porpora assai brillante, / che – lui dice – è una tintura di Sardi”. Ambedue, appena devono dimostrare il loro valore militare, che dovrebbe essere pari alla loro bellezza, sono colti dalla paura e fuggono lo scontro: cf. *Iliade* 3.30-37 ~ *Pace* 1175-1178. In particolare, Paride sbianca in volto (*Iliade* 3.35 ὄχρὸς τέ μιν εἶλε παρειάς), mentre il tassiarco “si tinge della tintura di Cizico” (*Pace* 1176 βέβαπται βάμμα Κυζικηνικόν), che sono convinto alluda al pallore di quest'ultimo (vd. § 5).

La fortuna della figura di un soldato azzimato e vigliacco ha una tradizione viva nella letteratura giambica arcaica: un *ethos* giambico, del resto, hanno già i rimproveri di Ettore rivolti al vile fratello Paride (cf. *Iliade* 3.42-45). Celebre è, in tal senso, un passo di Archiloco (fr. 114 West<sup>2</sup>):

Οὐ φιλέω μέγαν στρατηγὸν οὐδὲ διαπεπλιγμένον  
οὐδὲ βοστρύχοισι γαῦρον οὐδ' ὑπεξυρημένον,  
ἀλλὰ μοι σμικρὸς τις εἶη καὶ περὶ κνήμας ἰδεῖν  
ρόικός, ἀσφαλεῶς βεβηκῶς ποσσὶ, καρδίης πλέως.

Non amo un generale imponente, che posa a gambe divaricate,  
tronfio per i suoi boccoli, senza un'ombra di barba:  
possa io averne uno mingherlino e a vedersi storto  
di gambe, ma ben saldo sui piedi e pieno di ardimento<sup>46</sup>.

In questi versi<sup>47</sup>, Archiloco contrappone simmetricamente uno στρατηγός bello d'aspetto, ben rasato e fiero dei suoi riccioli (v. 2 βοστρύχοισι γαῦρον) a uno che, pur essendo sgradevole d'aspetto, è però καρδίης πλέως (v. 4), pieno di coraggio. L'elemento del vanto per la bellezza esteriore (v. 2), assente esplicitamente nella connotazione del Paride omerico del III libro dell'*Iliade*<sup>48</sup>, ri-

<sup>46</sup> Trad. di RUSSELLO 1993, p. 117.

<sup>47</sup> Sul fr. 114 West<sup>2</sup> vd. BURNETT 1983, pp. 42-44, e ora KONSTANTAKOS 2015, pp. 48-51.

<sup>48</sup> Paride, piuttosto, mostra una certa qual baldanza militare, sfidando gli Achei a combattere con lui (cf. *Iliade* 3.18-20); una baldanza, però, puramente esteriore, giacché indietreggia appena comprende l'appressarsi di un pericolo reale. In un certo senso, questa vuota baldanza potrebbe

torna proprio nella caratterizzazione del tassiarco aristofaneo (*Pace* 1173-1174 τρεῖς λόφους ἔχοντα καὶ φοινικίδ' ὀξειᾶν πάνυ, / ἦν ἐκεῖνός φησιν εἶναι βάμμα Σαρδιανικόν). Ciò che, però, è assente dal ritratto omerico di Paride e da quello archilocheo dell'anonimo στρατηγός (che è, in ultima analisi, una delle più antiche attestazioni letterarie di un *miles gloriosus*: vd. MASTROMARCO 2009, p. 34) è quello della θηλύτης, della κιναιδία, insomma, dell'effeminatezza, che invece (notata persino degli scolii) è chiaramente presente nel tassiarco della *Pace* di Aristofane. L'epica, in ogni caso, ben conosce l'accusa di effeminatezza per atteggiamenti improntati a viltà: Tersite, infatti, appella ingiuriosamente i soldati greci "Achee" in *Iliade* 2.235 (ὦ πέπονες κάκ' ἐλέγγχε' Ἀχαιοὶ οὐκέτ' Ἀχαιοί, "rammolliti, vigliacchi, Achee invece che Achei")<sup>49</sup> e l'insulto prende vita proprio perché la δειλία, la viltà, è assimilata all'effeminatezza. L'insulto era particolarmente sprezzante; Ettore, al contrario, non appella in maniera così diretta il fratello Paride, ma in ogni caso ne mette in evidenza la minor virilità rispetto a Menelao, di cui pure ha insidiato il letto (*Iliade* 3.52-55): gli adulteri – come si vedrà (vd. *infra*, § 5) – erano assimilati nel mondo greco proprio a delle donne. Tutto suggerisce che la categoria di effeminatezza, intesa latamente nel senso di avere comportamenti simili a quelli di una donna, può essere in parte applicata anche al Paride omerico e all'anonimo stratego odiato da Archiloco: la cura e il vanto dell'aspetto esteriore, assieme alla contemporanea assenza di un saldo coraggio interiore, sono elementi di quella effeminatezza che caratterizza, a mio avviso, la figura del *miles effeminatus*. In questi due casi, però, effeminatezza e omosessualità vanno considerate separatamente: Paride – è chiaro – non è affatto omosessuale.

La figura letteraria, giambica e comica, del *miles effeminatus* emerge ben definita nella letteratura classica. Un'impressionante e mai notata consonanza con la raffigurazione del tassiarco aristofaneo, infatti, ha uno stratego presente in una perduta composizione del commediografo Ermippo, che era attivo anche come poeta giambico (fr. 5 West<sup>2</sup>):

ὑστερον δ' αὐτὸν στρατηγὸν ὡς ἀνειλωτημένην<sup>50</sup>  
καὶ κασαλβάζουσιν εἶδον καὶ σεσαλακωνισμένην.

rientrare nella categoria della vanteria, topica nell'immagine stereotipata del *miles gloriosus* (vd. MASTROMARCO 2009, pp. 18-20); ma non è lo stesso che fregiarsi del proprio aspetto esteriore, che è invece essenziale nella caratterizzazione del *miles effeminatus* (vd. *infra*).

<sup>49</sup> Trad. di FERRARI 2018, p. 49. I tratti eminentemente comici della figura di Tersite sono stati ben messi in evidenza da MASTROMARCO 2009, pp. 38-39.

<sup>50</sup> WEST 1998<sup>2</sup>, p. 69, considera il v. 1 quasi interamente corrotto. A me pare invece che, con un minimo aggiustamento, si possa restituire un testo accettabile: nel v. 1 propongo, quindi, di leggere ὡς ἀνειλωτημένην al posto del tràdito οὗς ἀνειλωτημένην. Già KOSTER 1978, p. 185, aveva proposto ὡς ἄν εἰλωτισμένην, alterando a mio avviso troppo il dettato della tradizione: la sostituzione di ὡς in οὗς è banale e assolutamente perspicua, mentre l'*hapax* ἀνειλωτημένην dev'essere lasciato così com'è.



e poi quello stratego, giacché lo vidi diventare una schiava di Sparta,  
farsi sbattere come una puttana e montar su un sacco di arie.

L'ignoto stratego viene appellato ingiuriosamente con una serie di verbi appartenenti a un linguaggio spiccatamente volgare e colorito, che restituiscono uno spaccato della lingua attica viva dell'epoca. Ermippo dice che il comandante è "diventato una schiava ilota" (ἀνειλωτημένην)<sup>51</sup>, cioè una schiava di Sparta; che si fa "sbattere come una prostituta" (κασαλβάζουσσαν); e che "ha messo su delle arie, si vanta" (σεσαλακωνισμένην)<sup>52</sup>. Ciò che differenzia questo passo di Ermippo da quello di Archiloco è che lo stratego in Ermippo viene paragonato a una donna, subendo un processo di degradata de-virilizzazione che ne inficia, nel profondo, le prerogative militari. Ermippo, poi, gioca con l'attualità politica: l'essere "una serva di Sparta" fa sì che lo stratego parteggi per la *polis* allora nemica di Atene nella Guerra del Peloponneso, con implicita accusa di filolaconismo<sup>53</sup>. Il fatto di prostituirsi, inoltre, concorre a degradare ancor più lo stratego, raffigurandolo come un πόρνος, un prostituto omosessuale cui dovrebbero essere tolti i diritti civili, primo fra tutti quello di parola in pubblico (παρρησία)<sup>54</sup>. Ermippo chiude il distico con l'immagine dello stratego che si dà delle arie.

Il fr. 5 West<sup>2</sup> di Ermippo è essenziale per comprendere il *Witz* presente nel passo della *Pace* e, inoltre, condensa nella sua icastica brevità tutte le caratteristiche di un *miles effeminatus*, che sintetizzerei così: 1) la bellezza e la cura dell'aspetto esteriore; 2) l'autocompiacimento del proprio gradevole aspetto; 3) la codardia; 4) l'effeminatezza, che è la conseguenza dei tre atteggiamenti precedenti: proprio l'effeminatezza porta alla caratteristica 5), cioè l'omosessualità. Lo stratego di Ermippo è bello (c'è da immaginare); è anche codardo perché è "una serva di Sparta" (3); ma, soprattutto, è effeminato (il paragone a una donna è evidente) e si comporta come un omosessuale passivo (4 + 5). Talune di queste caratteristiche il *miles effeminatus* le condivide con il *miles gloriosus*<sup>55</sup>: certamente l'autocompiacimento personale (2), che nel *gloriosus* è anche millanteria

<sup>51</sup> La forma verbale è un *hapax* e può derivare da ἀνειλωτᾶν o anche ἀνειλωτεῖν: altrove è attestato il solo εἰλωτεύειν, "essere un ilota".

<sup>52</sup> La forma deriva da σαλακωνίζειν, che indica proprio il darsi delle arie, l'ostentare (cf. Aristofane, *Vespe* 1169, e vd. BILES, OLSON 2015, p. 426).

<sup>53</sup> Il filolaconismo era sovente distorto in chiave comica come una propensione a eccessi sessuali, a forme non 'convenzionali' di *eros*, come l'incesto e la pederastia (ZACCARINI 2011, pp. 296-297). Naturalmente, il filolaconismo dello stratego di Ermippo è chiaramente da intendersi in chiave omosessuale: la commedia presentava diverse attestazioni di quest'uso (vd. GÖBEL 1915, pp. 49-51; e AMADO RODRÍGUEZ 1995, pp. 86-87), anche se DOVER 1985, pp. 195-196 invita a prudenza nella generalizzazione indiscriminata di λακωνίζειν = pederastia.

<sup>54</sup> L'accusa di πόρνεια, se comprovata legalmente, conseguiva per l'uomo che la praticasse l'ἀτιμία, cioè la perdita dei diritti civili, primo fra tutti la παρρησία (vd. CASSIO 1977, p. 27; e COHEN 2015, pp. 77-78).

<sup>55</sup> Vd. MASTROMARCO 2009, pp. 17-20; e KONSTANTAKOS 2015, pp. 43-47.

di imprese militari, e la codardia (3). Ciò che distingue nettamente il *gloriosus* dall'*effeminatus* è che il primo è d'aspetto sgradevole e donnaiolo, mentre il secondo è di bell'aspetto e effeminato, dunque simile a una donna e, conseguentemente, omosessuale. Ambedue i *milites* derivano da una degradazione del modello eroico omerico (vd. ancora MASTROMARCO 2009, pp. 27-28): l'*effeminatus*, in tal senso, sviluppa il tema della totale assenza di virilità in un uomo d'armi<sup>56</sup>. Tutti i bersagli comici aristofanei (e non) accusati di ἀστρατεία si rifanno in sostanza al modello del *miles effeminatus*: il naufragio totale delle *pièce* comiche basate su questo tema (come, ad esempio, gli Ἀστράτευτοι/Ἀνδρόγυνοι di Eupoli: vd. *supra*, n. 26) non permette di individuare le caratteristiche della declinazione scenica della figura dell'*effeminatus*, che rimane confinato a bozzetti comico-giambici senza avere la profondità di un personaggio sul palcoscenico. Ma tutto porta a pensare che, se mai si dovesse ritrovare una commedia intera, o una sua parte, di quelle basate sul tema dell'ἀστρατεία, si potrà vedere una versione scenica del *miles effeminatus*.

Le categorie della figura del *miles effeminatus* sono ben presenti nel tassiarco della *Pace*, attestando inequivocabilmente che Aristofane si è basato su quella figura per modellare il suo imbelles comandante<sup>57</sup>; il tassiarco infatti: è ben vestito e si autocompiace del suo aspetto (1+2: vv. 1172-1173); fugge appena si presenta il pericolo, dando prova di codardia (3: vv. 1177-1178); è caratterizzato in senso ionico-orientale (la menzione di Sardi e Cizico), il che è sinonimo di molle effeminatezza (4); rimane l'enigma dell'espressione βάμμα Κυζικηνικόν, che a mio avviso contiene la caratterizzazione omosessuale del tassiarco (5).

### 5. Un tassiarco dal bianco volto: effeminatezza, omosessualità e viltà in Pace 1176

Aristofane – come si è visto nel § 4 – si riconnette chiaramente alla tradizione del *miles effeminatus* pensando alla raffigurazione del vile tassiarco in *Pace* 1172-1178. Il pubblico, del resto, non doveva faticare a coglierne i tratti, abituato com'era a vederne la figura in scena o evocata in altre opere del periodo (non solo comiche): ho avuto già modo di citare (vd. *supra*, n. 26) titoli come gli Ἀστράτευτοι di Eupoli e κωμωδούμενοι accusati di ἀστρατεία come Aminia e Clistene (vd. *supra*, n. 27). I commentatori antichi, che leggevano una quantità di materiale comico enormemente maggiore dei moderni, lo sapevano bene e lo segnalano in margine a *Pace* 1176. Se, però, il carattere è sfuggito praticamente

<sup>56</sup> Sull'opposizione fra la virilità socialmente imperante dell'oplita e la femminilità asociale e amorale del κίναϊδος vd. WINKLER 1990, pp. 46-54.

<sup>57</sup> KONSTANTAKOS 2015, pp. 58-59, è di differente opinione, ritenendo che il tassiarco della *Pace* sia modellato sulla figura del *miles gloriosus*.

alla maggior parte della critica moderna<sup>58</sup> è perché Aristofane nasconde il *pun* sotto l'espressione βάμμα Κυζικηνικόν, giocando in maniera decisamente raffinata e allusiva.

Tenterò ora di fornire una nuova esegesi di quest'immagine. Non v'è ragione di dubitare che il colore alluso dall'espressione βάμμα Κυζικηνικόν abbia a che fare con la sfera cromatica del bianco pallido (vd. *supra*, le ipotesi esegetiche ai §§ 3.2 e 3.3): tale è, infatti, il classico colore della paura, tanto nella cultura greca quanto nella nostra. Nella stessa *Pace* se ne offre un ottimo esempio (v. 642): ἡ πόλις γὰρ ὠχρῶσα κὰν φόβῳ καθημένη, «e la città, pallida e rannicchiata nel terrore» (trad. di MASTROMARCO 1983, p. 611), quando Ermes descrive Atene presa dal terrore per il precipitare degli eventi nel primo decennio della Guerra del Peloponneso. Ma un passo decisivo per la comprensione di *Pace* 1176 e del gioco cromatico ivi sotteso è certamente Aristofane, *Lisistrata* 1137-1141, dove Lisistrata ricorda l'effetto della paura che colse lo spartano Periclido mentre richiedeva ad Atene un esercito in aiuto dei Lacedemoni per sedare la rivolta degli iloti messeni del 464 a.C.<sup>59</sup>; in particolare, in *Lisistrata* 1140 ἐπὶ τοῖσι βωμοῖς ὠχρὸς [*scil.* Περικλείδης] ἐν φοινικίδι, «[Periclido] pallido nel suo mantello di porpora, sedutosi sugli altari» (trad. di MASTROMARCO 2006, p. 417), il poeta si sofferma sul contrasto cromatico fra il pallore del volto di Periclido e il color porpora della sua φοινικίς (vd. HENDERSON 1987, p. 202: «humorously contrasting the scarlet garment with the pale face»). Il gioco in *Pace* 1176 deve essere lo stesso: Aristofane si sofferma prima sullo sgargiante color porpora del mantello e poi sul pallore del volto del tassiarco. Una consimile opposizione cromatica (e etica) fra una tonalità di bianco e il rosso della porpora si trova in Virgilio, *Georgiche* 2.465 *alba neque Assyrio fucatur lana veneno*, «se non imbellettano la bianca lana con porpora assira» (trad. di CANALI 1997<sup>3</sup>, p. 231), dove il poeta afferma (è il finale del II libro, in cui Virgilio loda l'idilliaca vita dei contadini opponendole la ricchezza piena di fastidi della città)<sup>60</sup> che i contadini non adulterano il candore naturale della lana con la porpora fenicia<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Una felice eccezione è ROGERS 1866, p. 122, che riconosce come si debba guardare agli scoli e al dato della fama di omosessuali dei Ciziceni per interpretare il tormentato passo della *Pace*.

<sup>59</sup> Sull'evento della rivolta messenica del 464 a. C. vd. HENDERSON 1987, p. 201, e SOMMERSTEIN 1990, pp. 213-214.

<sup>60</sup> Anche l'attacco aristofaneo al tassiarco imbelletto è fatto per bocca di un coro di contadini che lamentano i fastidi a loro causati dal malfunzionamento del sistema di reclutamento oplitico (*Pace* 1178-1190). Aristofane, proprio come Virgilio, oppone l'idillica vita georgica ai fastidi della città e degli obblighi militari, di una guerra odiatissima dai contadini (vd. § 1): tali obblighi militari si incarnano nella figura di un anonimo tassiarco, che si colora di un'effeminata mollezza orientale, per essere ancor più disprezzato dai nerboruti contadini.

<sup>61</sup> Su un piano etico, la lana è simbolo del candore naturale, robusto e sano dell'animo contadino, ove la porpora è invece l'emblema del lusso orientale, che corrompe e fiacca lentamente, proprio come un veleno (vd. MYNORS 1990, pp. 163-164; e ERREN 2003, p. 513). Naturalmente, escludo una filiazione di Virgilio, *Georgiche* 2.465, da Aristofane, *Pace* 1172-1176.

Il βάμμα Κυζικηνικόν, dunque, indica il pallore, ἰώχρότης del tassiarco. L'uso del termine βάμμα si spiega sia come ripresa comica del precedente βάμμα Σαρδιανικόν, sia per il fatto che il pallore si diffonde sul volto del codardo tassiarco in maniera stabile e uniforme, proprio come l'effetto di una tintura. Ma perché il riferimento a Cizico? L'unica spiegazione probante è credere alla notazione degli scolii: i Ciziceni avevano presso Atene, in quanto ricchi e raffinati, fama di effeminati<sup>62</sup>. Quindi, l'esegesi più corretta di βάμμα Κυζικηνικόν è, a mio avviso, intendere l'espressione così: il tassiarco si colora in viso della "tinta del volto di un tipico omosessuale passivo di Cizico". Ora, il biancore pallido del viso del tassiarco, considerata tale caratterizzazione omosessuale, è un elemento di assoluto rilievo. La λευκότης, infatti, era fra gli elementi principi della bellezza di una donna<sup>63</sup>: «il pallore del volto, dovuto alla vita segregata, che la donna generalmente conduceva, era considerato uno dei tratti distintivi della femminilità stessa e segno, quindi, di effeminatezza nel sesso maschile» (CAMERANESI 1987, p. 38). Se una donna non possedeva questa caratteristica, poteva ovviare con cosmetici che, applicati sul viso, la rendevano λευκή. È proprio questo il caso della divertente scena del corteggiamento fra le tre vecchie e il giovane nelle *Ecclesiazuse*. Le anziane ma arzille signore pretendono il rispetto della novella legge voluta da Prassagora: prima si soddisfino le vecchie, poi le giovani. Un malcapitato aitante ragazzo, accorso per corteggiare la sua bella, si vede insidiato dalle tre anziane, una dopo l'altra; la prima di questo poco attraente trio si mostra in scena, fuori della porta di casa, ed esclama «e io sto qui in mostra, tutta incipriata di bianco e con la mia tunichetta gialla» (vv. 878-879 ἐγὼ δὲ καταπεπλασμένη ψιμυθίῳ / ἔστηκα καὶ κροκωτὸν ἡμφιεσμένη, trad. di D. Del Corno in VETTA 2008<sup>3</sup>, pp. 107-108). Lo ψιμύθιον, quindi, serve proprio a coprire un incarnato sgradevole per restituire un bianco esteticamente apprezzato<sup>64</sup>.

Anche gli omosessuali passivi, i κίναιδοι, condividevano con le donne la caratteristica di un incarnato chiaro su un volto sbarbato: si pensi, ad esempio, all'effeminato Agatonte delle *Tesmoforiazuse* (v. 191)<sup>65</sup> o al Moschione dei *Sicioni* (v. 200) di Menandro<sup>66</sup>. Un'identica assimilazione alle donne subivano gli adulteri (ovviamente eterosessuali), perché cedevano senza freni all'eros e si

<sup>62</sup> Vd. ROSEN 1997, p. 163: «Kyzikos [...] was characterized by emblems of subjection and cultural inferiority, namely cinaedic homosexuality and femininity».

<sup>63</sup> Sul biancore del viso e in generale della pelle come elemento precipuamente femminile e esteticamente attraente in una donna cf. ad esempio *Odissea* 6.101; Aristofane, *Uccelli* 668 ed *Ecclesiazuse* 699; Teocrito, *Idilli* 11.19-20; Menandro, *Sicioni* 399. Vd. DOVER 1985, pp. 80-81; CAMERANESI 1987, pp. 38-39; BELARDINELLI 1994, pp. 221-222.

<sup>64</sup> Vd. CAMERANESI 1987, p. 39; e VETTA 2008<sup>3</sup>, pp. 234-235.

<sup>65</sup> Sull'effeminatezza di Agatone rimando in generale a PRETAGOSTINI 1997; più di recente vd. DI VIRGLIO 2018, pp. 76-77, 89 e 94-95.

<sup>66</sup> Vd. HENDERSON 1991<sup>2</sup>, p. 211; TOTARO 1991, pp. 155-156; BELARDINELLI 1994, pp. 170-171; e BONANNO 2018, pp. 153-155.

ponevano in un ruolo di subordinazione rispetto all'uomo cui recavano offesa (DOVER 1985, pp. 111-112). In tal senso, su un vaso corinzio della prima metà del VI sec. a.C. è rappresentato un adultero, Periclimeo, colto in flagranza di adulterio, che si dà alla fuga mentre Tideo, l'offeso, uccide la moglie Ismene nel letto: ebbene, il pittore rappresenta Periclimeo e Ismene del medesimo colore, il bianco tipico delle donne, opposto al colore scuro della pelle di Tideo<sup>67</sup>. Il tassiarco aristofaneo della *Pace* è, quindi, un κίναϊδος 'ciziceno' dal volto non piacevolmente bianco, ma pallido per la paura: ἰώχρότης, un colore esteticamente sgradevole (cf. Platone, *Repubblica* 474e), è la degradazione comica dell'avvenente λευκότης del volto di un attraente uomo effeminato<sup>68</sup>. Se Cizico fosse nota all'epoca di Aristofane anche per la produzione di belletti femminili, è per ora impossibile da dimostrare: la battuta, se così fosse, ne acquisterebbe però ancor più di spirito. Al vile tassiarco aristofaneo, quindi, ben si attaglia la prima parte di quanto Serse ebbe a dire commentando le imprese belliche di Artemisia a Salamina (Erodo, *Storie* 8.88.3): οἱ μὲν ἄνδρες γεγόνασι μοι γυναῖκες, αἱ δὲ γυναῖκες ἄνδρες<sup>69</sup>.

In conclusione, si può fondatamente affermare che Aristofane gioca, servendosi dell'espressione βάμμα Κυζικηνικόν, su uno degli elementi principali della figura del *miles effeminatus* (vd. § 4), cioè la sua bellezza, che viene deturpata dall'antiestetico pallore causato dalla paura, comica degradazione della λευκότης femminea: come direbbe Marziale, questo simbolico tassiarco, oltre al volto, ha pure l'animo pallido (1.96.9 *galbinos habet mores*).

## Bibliografia

AMADO RODRÍGUEZ 1995

Amado Rodríguez María Teresa, "Verbos denominativos derivados de gentilicios y topónimos", *Myrtia* 10, 1995, pp. 67-103

ARKINS 1982

Arkins Brian, *Sexuality in Catullus*, Hildesheim-Zürich-New York 1982

AVRAM 2004

Avram Alexandru, "The Propontic Coast of Asia Minor", in Hansen Morgens Herman, Nielsen Thomas Heine (eds.), *An Inventory of Archaic and Classical Poleis. An Investigation Conducted by the Copenhagen Polis Centre for the Danish National Research Foundation*, Oxford 2004, pp. 974-999

<sup>67</sup> Il vaso corinzio è conservato al Museo del Louvre di Parigi (E 640): vd. DOVER 1985, p. 112, e ancora BELARDINELLI 1994, pp. 170-171.

<sup>68</sup> Cf. in tal senso Catullo 81.3-4 (§ 3.2) per un probabile medesimo gioco cromatico.

<sup>69</sup> Ringrazio Luigi Bravi per aver richiamato alla mia memoria il passo erodoteo.

- BALDRY 1953  
Baldry Harold Caparne, "The Idler's Paradise in Attic Comedy", *Greece & Rome* 65, 1953, pp. 49-60
- BARRETT 1964  
Barrett William Spencer, *Euripides. Hippolytos*, Oxford 1964
- BEKKER 1829  
Bekker August Immanuel, *Aristophanis Comoediae cum scholiis et varietate lectionis*, 5 voll., Londini 1829
- BELARDINELLI 1994  
Belardinelli Anna Maria, *Menandro. Sicioni*, Bari 1994
- BIANCHI 2016  
Bianchi Francesco Paolo, *Kratinos. Archilochoi – Empipramenoi (fr. 1-68)*, Heidelberg 2016
- BILES, OLSON 2015  
Biles Zachary P., Olson S. Douglas, *Aristophanes. Wasps*, Oxford 2015
- BLAYDES 1883  
Blaydes Frederick Henry Marvell, *Aristophanis Comoediae*, V: *Pax*, Halis Saxonum 1883
- BONANNO 1979  
Bonanno Maria Grazia, "Democrazia ateniese e sviluppo del dramma attico. II. La commedia", in Bianchi Bandinelli Ranuccio (a cura di), *Storia e civiltà dei Greci*, III: *La Grecia nell'età di Pericle. Storia, letteratura, filosofia*, Milano 1979, pp. 311-350
- BONANNO 2018<sup>2</sup>  
Bonanno Maria Grazia, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Pisa-Roma 2018<sup>2</sup> [1990<sup>1</sup>]
- BRACCESI 2007  
Braccesi Lorenzo, *Terra di confine. Archeologia e storia tra Marche, Romagna e San Marino*, Roma 2007
- BRUNCK 1823<sup>3</sup>  
Brunck Richard François Philippe, *Aristophanis Comoediae*, 3 voll., Londini 1823<sup>3</sup> [1783<sup>1</sup>]
- BURNETT 1983  
Burnett Anne Pippin, *Three Archaic Poets. Archilochus, Alcaeus, Sappho*, London 1983
- CAIRNS 1993  
Cairns Douglas L., *Aidōs. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993
- CAMERANESI 1987  
Cameranesi Rita, "L'attrazione sessuale nella commedia attica antica", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 26, 1987, pp. 37-47

CANALI 1997<sup>3</sup>

Canali Luca, La Penna Antonio, Scarcia Riccardo, *Publio Virgilio Marone. Georgiche*, Milano 1997<sup>3</sup> [1983<sup>1</sup>]

CASSIO 1977

Cassio Albio Cesare, *Aristofane. Banchettanti* (Δαυταλῆς). *I Frammenti*, Pisa 1977

CASSIO 1981

Cassio Albio Cesare, "Attico 'volgare' e Ioni in Atene alla fine del 5. secolo a.C.", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione filologico-letteraria* 3, 1981, pp. 79-93

CASSIO 1985

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

CECCARELLI 1996

Ceccarelli Paola, "L'Athène de Périclès: un 'pays de cocagne'? L'idéologie démocratique et l'αὐτόματος βίος dans la comédie ancienne", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 54, 1996, pp. 109-159

COBET 1840

Cobet Charles Gabriël, *Observationes criticae in Platonis comici reliquias*, Amstelodami 1840

COHEN 2015

Cohen Edward E., *Athenian Prostitution. The Business of Sex*, Oxford 2015

CORBEL-MORANA 2012

Corbel-Morana Cécile, *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris 2012

CORCELLA 2007<sup>4</sup>

Corcella Aldo, Medaglia Silvio M., Frascchetti Augusto, *Erodoto. Le storie. Libro IV. La Scizia e la Libia*, Milano 2007<sup>4</sup> [1993<sup>1</sup>]

COULON 1958<sup>4</sup>

Coulon Victor, van Daele Hilaire, *Aristophane, II: Les guêpes – La paix*, Paris 1958<sup>4</sup> [1924<sup>1</sup>]

CURRAN 1966

Curran Leo C., "Gellius and the Lover's Pallor: a note on Catullus 80", *Arion* 5.1, 1966, pp. 24-27

DELLA CORTE 2010<sup>12</sup>

Della Corte Francesco, *Catullo. Le poesie*, Milano 2010<sup>12</sup> [1977<sup>1</sup>]

DI BENEDETTO 2004

Di Benedetto Vincenzo, *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004

DI VIRGILIO 2018

Di Virgilio Loredana, "Che sta componendo Agatone nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane?", *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 60.1, 2018, pp. 71-101

- DOVER 1968  
Dover Kenneth J., *Aristophanes. Clouds*, Oxford 1968  
DOVER 1972  
Dover Kenneth J., *Aristophanic Comedy*, Berkeley-Los Angeles 1972  
DOVER 1974  
Dover Kenneth J., *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*,  
Oxford 1974  
DOVER 1985  
Dover Kenneth J., *L'omosessualità nella Grecia antica*, Milano 1985 [ed. orig.  
*Greek Homosexuality*, London 1978]  
DOVER 1993  
Dover Kenneth J., *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1993  
DUNBAR 1995  
Dunbar Nan, *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995  
EHRENBERG 1957  
Ehrenberg Victor, *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica  
antica*, Firenze 1957 [ed. orig. *The People of Aristophanes. A Sociology of Old  
Attic Comedy*, Oxford 1951<sup>2</sup>]  
ELLIS 1889<sup>2</sup>  
Ellis Robinson, *A Commentary on Catullus*, Oxford 1889<sup>2</sup> [1876<sup>1</sup>]  
ERREN 2003  
Erren Manfred, *P. Vergilius Maro. Georgica, II: Kommentar*, Heidelberg 2003  
FARIOLI 2001  
Farioli Marcella, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*,  
Milano 2001  
FERRARI 2018  
Ferrari Franco, *Omero. Iliade*, Milano 2018  
FIGUEIRA 1998  
Figueira Thomas, *The Power of Money. Coinage and Politics in the Athenian  
Empire*, Philadelphia 1998  
FORDYCE 1961  
Fordyce Christian J., *Catullus. A Commentary*, Oxford 1961  
GÖBEL 1915  
Göbel Maximilian, *Ethnica*, Vratislaviae 1915  
GUIDORIZZI 2007<sup>3</sup>  
Guidorizzi Giulio, Del Corno Dario, *Aristofane. Le Nuvole*, Milano 2007<sup>3</sup> [1996<sup>1</sup>]  
HEBERLEIN 1980  
Heberlein Friedrich, *Pluthygieia. Zur Gegenwelt bei Aristophanes*, Frankfurt am  
Main 1980



HENDERSON 1987

Henderson Jeffrey, *Aristophanes. Lysistrata*, Oxford 1987

HENDERSON 1991<sup>2</sup>

Henderson Jeffrey, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford 1991<sup>2</sup> [1975<sup>1</sup>]

KASSEL, AUSTIN 1986

Kassel Rudolf, Austin Colin, *Poetae Comici Graeci, V: Damoxenus – Magnes*, Berolini-Novii Eboraci 1986

KIER 1933

Kier Hermann, *De laudibus vitae rusticae (disseratio inauguralis)*, Marpurgi Chattorum 1933

KIRK 1985

Kirk Geoffrey Stephen, *The Iliad: A Commentary, I: Books 1-4*, Cambridge 1985

KONSTANTAKOS 2015

Konstantakos Ioannis M., “On the Early History of the Braggart Soldier. Part One: Archilochus and Epicharmus”, *Logeion* 5, 2015, pp. 41-84

KONSTANTAKOS 2016

Konstantakos Ioannis M., “On the Early History of the Braggart Soldier. Part Two: Aristophanes’ Lamachus and the Politicization of the Comic Type”, *Logeion* 6, 2016, pp. 112-163

KOSTER 1978

Koster Willem John Wolff, *Scholia vetera et recentiora in Aristophanis Vespas*, Groningen 1987

LORENZONI 1994

Lorenzoni Alberta, “Eustazio: paura ‘verde’ e oro ‘pallido’ (Ar. *Pax* 1176, Eup. fr. 253 K.-A., Com. adesp. fr. 390 e 1380A E.)”, *Eikasmós* 5, 1994, pp. 139-163

MARCHETTA 2013

Marchetta Antonio, *Vita agreste e poesia agreste nel finale del II libro delle Georgiche di Virgilio*, Tivoli 2013

MARKLAND 1811

Markland Jeremiah, *Euripidis Supplices Mulieres. Iphigenia in Aulide et in Tauris*, Oxonii 1811

MARTINS DE JESUS 2010

Martins de Jesus Carlos Alberto, “The Construction of the Image of Peace in Ancient Greece: a Few Literary and Iconographic Evidences”, *Synthesis* 17, 2010, pp. 25-46

MASTROMARCO 1983

Mastromarco Giuseppe, *Aristofane. Commedie, I*, Torino 1983

MASTROMARCO 2006

Mastromarco Giuseppe, Totaro Piero, *Commedie di Aristofane, II*, Torino 2006

- MASTROMARCO 2009  
Mastromarco Giuseppe, “La maschera del *miles gloriosus*: dai Greci a Plauto”, in Raffaelli Renato e Tontini Alba (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XII. Miles Gloriosus (Sarsina, 27 settembre 2008)*, Urbino 2009, pp. 17-40
- MAZON 1904  
Mazon Paul, *Aristophane. La Paix*, Paris 1904
- MERRY 1900  
Merry William Walter, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1900
- MOULTON 1981  
Moulton Carroll, *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981
- MUSTI, TORELLI 1991  
Musti Domenico, Torelli Mario, *Pausania. Guida della Grecia. Libro IV. La Messenia*, Milano 1991
- MYNORS 1990  
Mynors Roger Aubrey Baskerville, *Virgil. Georgics*, Oxford 1990
- NAPOLITANO 2012  
Napolitano Michele, *I Kolakes di Eupoli. Introduzione, traduzione e commento*, Mainz 2012
- NEWIGER 1996  
Newiger Hans-Joachim, “War and Peace in the Comedy of Aristophanes”, in Segal Erich (ed.), *Oxford readings in Aristophanes*, Oxford 1996, pp. 143-161
- OLSON 1998  
Olson S. Douglas, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1998
- OLSON 2016  
Olson S. Douglas, *Eupolis. Heilotes – Chrysoun genos (fr. 147-325)*, Heidelberg 2016
- PALEY 1873  
Paley Frederick Apthorp, *The “Peace” of Aristophanes*, Cambridge 1873
- PELLEGRINO 2000  
Pellegrino Matteo, *Utopie e immagini gastronomiche nei frammenti dell’archaia*, Bologna 2000
- PLATNAUER 1964  
Platnauer Maurice, *Aristophanes. Peace*, Oxford 1964
- PRETAGOSTINI 1997  
Pretagostini Roberto, “L’omosessualità di Agatone nelle *Tesmofoiazuse* di Aristofane e la figura del κλητιζειν”, in ΜΟΥΣΑ. *Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bologna 1997, pp. 117-122
- REISKE 1754  
Reiske Johann Jakob, *Ad Euripidam et Aristophanem animadversiones*, Lipsiae 1754

ROGERS 1866

Rogers Benjamin Bickley, *The Peace of Aristophanes*, London 1866

ROSEN 1997

Rosen Ralph M., "The Gendered Polis in Eupolis' *Cities*", in Dobrov Gregory W. (ed.), *The City as Comedy. Society and Representation in Athenian Drama*, Chapel Hill-London 1997, pp. 149-176

ROSTOVCEV 1941

Rostovcev Michail Ivanovič, *The Social and Economic History of the Hellenistic World*, I, Oxford 1941

RUFFELL 2000

Ruffell Ian, "The World Turned Upside Down: Utopia and Utopianism in the Fragments of Old Comedy", in Harvey David, Wilkins John (ed.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 473-506

RUFFELL 2017

Ruffell Ian, "(What's so funny 'bout) peace, love, and understanding? Imagining peace in Greek comedy", in Moloney Eoghan P., Stuart Williams Michael (ed.), *Peace and Reconciliation in the Classical World*, London-New York 2017, pp. 44-65

RUSSELLO 1993

Russello Nicoletta, Gentili Bruno, *Archiloco. Frammenti*, Milano 1993

SAID 2001<sup>4</sup>

Said Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano 2001<sup>4</sup> [ed. orig. *Orientalism*, New York 1978<sup>1</sup>]

SAÏD 2000

Saïd Suzanne, "La campagne d'Aristophane", in Cusset Christophe, Carrière Jean-Claude, Garelli-François Marie-Hélène, Orfanos Charalampos (eds.), *Où courir? Organisation et symbolique de l'espace dans la comédie antique. Colloque international (20-21-22 janvier 2000, Crata)*, *Pallas* 54, 2000, pp. 191-206

SHARPLEY 1905

Sharpley Hugo, *The Peace of Aristophanes*, Edinburgh-London 1905

SOMMERSTEIN 1985

Sommerstein Alan H., *The Comedies of Aristophanes*, V: *Peace*, Warminster 1985

SOMMERSTEIN 1990

Sommerstein Alan H., *The Comedies of Aristophanes*, VII: *Lysistrata*, Warminster 1990

STOREY 2003

Storey Ian C., *Eupolis. Poet of Old Comedy*, Oxford 2003

STOREY 2011

Storey Ian C., *Fragments of Old Comedy*, II: *Diopieithes to Pherecrates*, Cambridge (MA)-London 2011

TORELLO 2012

Torello Giulia, “*Astrateia and Lipostration on the Attic Comic Stage*”, in Davidson John, Rosenbloom David (eds.), *Greek Drama IV. Text, Contexts, Performance*, Oxford 2012, pp. 190-203

TOTARO 1991

Totaro Piero, “Il bianco Arignoto (Ar. Eq. 1279)”, *Eikasmós* 2, 1991, pp. 153-157

TOTARO 1999

Totaro Piero, *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar 1999

TRITLE 2007

Tritle Lawrence A., “‘Laughing for Joy’: War and Peace among the Greeks”, in Raaflaub Kurt A. (ed.), *War and Peace in the Ancient World*, Malden-Oxford-Carlton 2007, pp. 172-190

TURATO 1979

Turato Fabio, *La crisi della città e l’ideologia del selvaggio nell’Atene del V secolo a.C.*, Roma 1979

VAN LEEUWEN 1906

van Leeuwen Jan J. F., *Aristophanis Pax*, Lugduni Batavorum 1906

VETTA 2008<sup>3</sup>

Vetta Massimo, Del Corno Dario, *Aristofane. Le donne all’assemblea*, Milano 2008<sup>5</sup> [1989<sup>1</sup>]

WEST 1998<sup>2</sup>

West Martin Litchfield, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, I, Oxonii 1998<sup>2</sup> [1971<sup>1</sup>]

WILKINS 2000

Wilkins John, *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000

WILSON 1977

Wilson Allan M., “The Individualized Chorus in Old Comedy”, *Classical Quarterly* 27, 1977, pp. 278-283

WINKLER 1990

Winkler John J., *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York-London 1990

ZACCARINI 2011

Zaccarini Matteo, “The case of Cimon: the evolution of the meaning of philolaconism in Athens”, *Hormos. Ricerche di Storia Antica* 3, 2011, pp. 287-304

ZICÀRI 1955

Zicàri Marcello, “*Moribunda ab sede Pisauri* (nota a Cat. 81)”, *Studia Oliveriana* 3, 1955, pp. 57-69

ZIMMERMANN 2010

Zimmermann Bernhard, *La commedia greca. Dalle origini all'età ellenistica*, Roma 2010 [ed. orig. *Die griechische Komödie*, Frankfurt am Main 2006]

ZOGG 2014

Zogg Fabian, *Literarische Anspielungen im Frieden des Aristophanes*, München 2014

## Lo sguardo che uccide: morire di paura nella tragedia romana

Lucia Degiovanni

ABSTRACT: The article analyzes the scene of Hercules' madness in Seneca's *Hercules furens* in relationship with its models, focusing in particular on the killing of the youngest son, who dies of fear in seeing the terrible gaze of his father, before receiving the fatal blow, and on the reuse of the theme of Hercules' murderous gaze in the *Hercules Oetaeus*.

Sulle scene teatrali, talvolta, la paura provoca morte: un personaggio che sta per essere ucciso esala l'anima, per lo spavento, ancor prima di ricevere il colpo mortale. Questo elemento, che segna in un certo senso l'apice del φόβος, è più volte sfruttato nel corpus tragico senecano, ove il gusto, proprio dell'epoca, per i particolari orridi e truci va a saldarsi con una precisa strategia retorica, quella della δεινωσις, descritta da Quintiliano nell'*Institutio oratoria* come l'esacerbazione dell'*indignitas* di un fatto attraverso dettagli di crescente orrore (8.3.86-88)<sup>1</sup>:

(86) *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 δεινωσις in exaggeranda indignitate et in ceteris altitudo quaedam, eqs.*

(86) 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.

Questa strategia è evidente nella scena della pazzia di Ercole nell'*Ercole furioso* senecano, in particolare se la si raffronta con il suo modello più immediato,

<sup>1</sup> Sul tema vd. in particolare CANTER 1925, pp. 72 ss.; SMEREKA 1929.

il corrispondente passo dell'*Eracle* euripideo. Ed è appunto a questa scena che dedicherò la mia analisi, con specifico riferimento alla rappresentazione della morte del terzo figlio di Ercole, il più piccolo.

La δείνωσις della situazione, oltre che da vari dettagli truculenti, è accresciuta dal fatto che la sequenza in Seneca è drammatizzata (e non raccontata in una ῥῆσις ἀγγελική, come in Euripide): il che induce a riflettere sulla questione, ampiamente dibattuta, della 'rappresentabilità' dei drammi senecani. Le posizioni degli studiosi in merito alla questione variano tra due estremi: da una parte la negazione della rappresentabilità in favore della *recitatio*<sup>2</sup> oppure della lettura<sup>3</sup>, dall'altra una decisa affermazione del carattere 'teatrale' dei drammi di Seneca<sup>4</sup>. Nel caso specifico dell'*Ercole furioso* si individuano indizi che vanno in direzioni differenti. Da un lato alcuni elementi sono in linea con la tendenza, propria delle tragedie senecane, ad elaborare le singole scene come 'pezzi di bravura', mirando all'efficacia della singola sezione drammatica più che alla coerenza dell'insieme. Questa caratteristica appare legata al mutamento di destinazione del genere tragico, dalla vera e propria rappresentazione teatrale del dramma nella sua interezza alla *recitatio* di singole parti. Ne è esempio il trattamento riservato a Cerbero, all'inizio dell'Atto III, quando Ercole fa la sua prima comparsa in scena di ritorno dall'Ade. L'eroe si rivolge agli dei *superi*, esortandoli a distogliere lo sguardo dal mostro che egli ha dovuto portare alla luce del sole (*Ercole furioso* 600-604):

HERCULES

Quisquis ex alto aspicit  
terrena, facie pollui metuens nova,  
aciem reflectat oraque in caelum erigat  
portenta fugiens. Hoc nefas cernant duo,  
qui advexit et quae iussit.

ERCOLE

Chiunque guarda dall'alto le cose terrene, e ha paura di essere contaminato da una visione mai prima avuta, volga altrove lo sguardo, drizzi al cielo la testa, rifuggendo dai mostri. Questa nefandezza la vedano solo in due: colui che la portò e colei che l'ha comandata [*scil.* Giunone].

La presenza fisica del cane infernale accanto ad Ercole è suggerita dal deittico *hoc (nefas)* al v. 603. Nel seguito dell'*Ercole furioso*, tuttavia, non compare più traccia di Cerbero, fino ai vv. 1106-1107, quando sembra essere di nuovo nell'Oltretomba (ma potrebbe qui trattarsi di un tema topico). L'ipotesi più plausibile è che il mostro esca di scena con l'eroe al v. 640, ma il testo non dà alcuna in-

<sup>2</sup> Vd. in particolare ZWIERLEIN 1966 e KUGELMEIER 2007.

<sup>3</sup> FANTHAM 1982, pp. 34-49.

<sup>4</sup> SUTTON 1986; KOHN 2013. Per un'equilibrata sintesi della questione vd. FITCH 2000.

dicazione circa i movimenti dell'animale: Seneca sembra essersi dimenticato di definire la sua collocazione<sup>5</sup>, a differenza di Euripide, che aveva invece chiarito allo spettatore la località in cui Eracle l'aveva lasciato prima di giungere a Tebe<sup>6</sup>. Se questo può essere letto come un indizio di disinteresse da parte dell'autore nei confronti dell'interazione tra spazio scenico e spazio extra-scenico, d'altro lato è proprio la scena della pazzia, nell'Atto IV, a mostrare un'attenta cura in tal senso.

Seneca si differenzia dal modello greco nella scelta di drammatizzare la scena della follia omicida del protagonista, anziché farla narrare a posteriori da un messaggero, come avviene nell'*Eracle* di Euripide ai vv. 922-1015. Anche in altre tragedie senecane è adottata la soluzione di rappresentare sulla scena morti violente (nella *Medea* il duplice infanticidio, nella *Fedra* il suicidio della protagonista, nell'*Edipo* il suicidio di Giocasta), ma l'uccisione dei figli e della moglie nell'*Ercole furioso* è presentata in termini che escludono la possibilità di una diretta visualizzazione. Per tale ragione, proprio questa scena è stata portata come prova del fatto che le tragedie di Seneca non sono state concepite per veri e propri spettacoli teatrali<sup>7</sup>. In realtà, a una lettura più attenta, emerge che tutta la scena è costruita su una dinamica alternanza di azione visibile sulla scena e azione nascosta agli occhi degli spettatori (le varie uccisioni), narrata in diretta da un testimone oculare, Anfitrione, in un gioco di 'vedo, non vedo' che si ricostruisce dalle indicazioni di regia ricavabili dalle battute dei tre personaggi parlanti, Ercole, Anfitrione e Megara<sup>8</sup>. In particolare, il ruolo di Anfitrione costituisce un'originale variante della funzione dell'ἑξάγγελος euripideo, in quanto il personaggio sulla scena riferisce quanto vede contemporaneamente accadere nello spazio retroscenico<sup>9</sup>. Ed è proprio l'attenzione volta alle indicazioni di regia a suggerire che la scena, di grande efficacia drammatica, possa essere stata concepita non per una semplice *recitatio*, bensì per una rappresentazione teatrale, basata sull'alternanza di gesti visibili agli spettatori e azioni che si svolgono nello spazio retroscenico.

<sup>5</sup> FITCH 1987, p. 278 (nota ai vv. 595-604).

<sup>6</sup> Nell'*Eracle* di Euripide Cerbero non appare in scena: ai vv. 614-615 Eracle dice ad Anfitrione di averlo lasciato nel bosco sacro a Demetra presso la città di Ermione, non lontano da Trezene (un luogo sacro dove si trovava la cavità del suolo dalla quale l'eroe sarebbe risalito dall'Ade portando Cerbero sulla terra); cf. Pausania 2.35.10 e Apollodoro, *Biblioteca* 2.5.12 [126]. Nella versione mitologica più diffusa Eracle conduce Cerbero da Euristeo e poi lo riporta nell'Ade (così nel passo citato di Apollodoro).

<sup>7</sup> BEARE 1986, pp. 268-269.

<sup>8</sup> Per una ricostruzione dell'azione scenica vd. ZWIERLEIN 1966, p. 42 e n. 8; SHELTON 1978, pp. 24-25 e n. 23; CAVIGLIA 1979, pp. 49 ss.; FITCH 1987, pp. 351 ss.

<sup>9</sup> Per una rassegna degli antecedenti drammatici, greci e latini, che contengono descrizioni di azione che avviene simultaneamente fuori scena vd. FITCH 1987, p. 351 n. 116.



Ai personaggi di Ercole, Anfitrione e Megara si aggiungono, nella sequenza della pazzia, i tre figli, muti. Teseo, giunto a Tebe insieme ad Ercole, è inizialmente presente al sacrificio, ma si allontana dalla scena con la scusa di far visita ai luoghi sacri ai fondatori di Tebe (vv. 912-917); viene così rimosso un personaggio scomodo da gestire durante l'attacco del male: non si capirebbe infatti perché non intervenga a bloccare la strage (non a caso Euripide l'aveva fatto arrivare a Tebe solo a posteriori).

L'insorgere della follia e i suoi iniziali effetti di allucinazione sono rappresentati direttamente in scena attraverso le parole dello stesso Ercole (vv. 939-986), intervallate da brevi commenti di Anfitrione (vv. 952-954 e 973-975); è solo quando la pazzia inizia ad assumere un risvolto violento che l'azione drammatica si articola su due piani distinti, tra spazio scenico e spazio retroscenico.

Il primo figlio viene colpito con una freccia da Ercole sulla scena, ma, mentre l'eroe tende l'arco in piena vista, il suo bersaglio probabilmente non era visibile al pubblico. Ercole stesso dice infatti che il ragazzo, da lui scambiato per uno dei figli dell'usurpatore Lico, si è nascosto (v. 987 *Sed ecce proles regis inimici latet*). La morte del primo figlio, descritta da Anfitrione ai vv. 992-995, doveva dunque essere celata alla vista degli spettatori da una qualche struttura presente sul palcoscenico, forse l'altare<sup>10</sup>. Sarebbe d'altra parte impossibile rappresentare in scena i macabri dettagli della sua uccisione (la freccia trapassa il collo del bambino ed esce dall'altra parte)<sup>11</sup>:

*Vastum coactis flexit arcum cornibus  
pharetramque solvit, stridet emissa impetu  
harundo – medio spiculum collo fugit  
vulnere relicto.*

Ha piegato l'enorme arco, curvandone le estremità, e ha aperto la faretra, la freccia stride, scagliata con forza – dal centro del collo [del figlio] se ne fugge la freccia dopo avervi lasciato la ferita.

Nel corso di questa sequenza gli altri due figli e Megara si sono rifugiati all'interno dell'edificio scenico (che rappresenta la *regia*), ed Ercole, scambiando la costruzione, nel suo delirio, per le mura ciclopiche di Micene – la città di Euristeo, che egli intende conquistare – ne abbatte la porta e provoca il crollo di parte della facciata, rendendo parzialmente visibile il suo interno (*Ercole furioso* 995-1002)<sup>12</sup>:

<sup>10</sup> La presenza sulla scena di un altare è suggerita dal v. 503 (*complectere aras*).

<sup>11</sup> In Euripide, più semplicemente, il primo figlio viene colpito πρὸς ἡπάρ (v. 979). Il dettaglio senecano è di ascendenza epica (cf. Virgilio, *Eneide* 10.339 s.).

<sup>12</sup> Seneca rifonde qui, variandoli, elementi già presenti nel modello attico. In Euripide il crollo del tetto del palazzo era causato dal terremoto (vv. 904 ss.), come anticipato da Lyssa al v. 864, e l'idea di conquistare Argo/Micene informava l'allucinazione di Eracle fin dall'inizio (Euripide, *Eracle* 936 ss.). Seneca conserva l'atto dell'«abbattere le mura ciclopiche» (cf. *Ercole furioso* 997-998 con Euripide, *Eracle* 998), anche se, a livello generale, la furia omicida di Ercole è diretta contro quella

## HERCULES

*Ceteram prolem eruam* 995  
*omnisque latebras. Quid moror? Maius mihi*  
*bellum Mycenis restat, ut Cyclopia*  
*eversa manibus saxa nostris concidant:*  
*huc eat et illuc valva<sup>13</sup> deiecto obice*  
*rumpatque postes; columen impulsum labet.* 1000  
*Perlucet omnis regia: hic video abditum*  
*gnatum scelesti patris.*

## ERCOLE

Caverò fuori dai nascondigli tutto il resto della sua prole. Perché indugio? Una guerra più grande mi aspetta a Micene, perché, sradicate dalle mie mani, le mura ciclopiche crollino: spezzato il chiavistello, i battenti della porta volino di qua e di là e rompano gli stipiti; il tetto, squassato, vacilli. La reggia è in piena luce: qui vedo nascosto il figlio dello scellerato padre [*scil. Lico*].

Seneca si ispira, in modo evidente, a quanto in Euripide accade dopo l'uccisione del secondo figlio, ai vv. 996 ss.: Megara prende l'ultimo bambino superstita e si rifugia dentro la casa, chiudendo la porta a chiave, ma Eracle, "proprio come se fosse davanti alle mura ciclopiche, scalza, abbatte la porta e, demoliti gli stipiti, con una sola freccia stende al suolo moglie e figlio" (vv. 998-1000 ὁ δ' ὤς ἐπ' αὐτοῖς δὴ Κυκλωπίοισιν ὄν / σκάπτει μοχλεῦει θύρετρα κάκβαλῶν σταθμὰ / δάμαρτα καὶ παῖδ' ἐνὶ κατέστρωσεν βέλει). Seneca 'traduce' quanto è narrato dal messaggero euripideo in effettiva azione scenica: Ercole abbatte fisicamente parte della facciata del palazzo e al suo interno, nascosto alla vista degli spettatori da quel che resta della *scaenae frons*, uccide il secondo figlio. La sua morte è descritta da Anfitrione, che riesce a scorgere lo spazio retroscenico attraverso la breccia creata da Ercole (vv. 1002-1007). Anche in questo caso sarebbe impossibile rappresentare l'uccisione in scena: Ercole scaraventa per aria il figlio, "dopo averlo fatto roteare due o tre volte", la testa del ragazzo "risuona", cozzando

che crede essere la famiglia di Lico.

<sup>13</sup> Al v. 999 *valva* è congettura di Baden, accolta dalla maggior parte degli editori, per il trådito *aula*, dal significato non perspicuo. L'emendamento è avvalorato dal confronto con il modello euripideo (vd. FITCH 1987, p. 377): *valva* (i battenti della porta) corrisponde a θύρετρα (v. 999), *postes* (gli stipiti) a σταθμὰ (v. 999); per *obice* (il chiavistello) cf. κλήμει πύλας (v. 997). ZWIERLEIN 1986, pp. 65-66, e BILLERBECK 1999, p. 523, accolgono invece la congettura *clava* di Withof, introducendo così il dettaglio, altrimenti assente nel testo, che Ercole abbatte la porta a colpi di clava. Tuttavia, il riferimento alle *manibus* [...] *nostris* del v. 998 lascia piuttosto intendere che Ercole immagini di abbattere le mura di Micene a mani nude. Un'azione simile è attribuita all'eroe nell'*Ercole sull'Eta*: secondo il coro di prigioniere, Ercole ha abbattuto le mura di Ecalia con il solo suo *corpus* (v. 162 *Muros Oechaliae corpore propulit*); si veda anche la descrizione di Capaneo che distrugge con le proprie mani le mura di Tebe in Stazio, *Tebaide* 10.877-879 (vd. DEGIOVANNI 2017, p. 252 con i riferimenti ivi citati). D'altra parte, il fatto che poi Ercole uccida il secondo figlio scagliandolo per aria depone in favore dell'ipotesi che non abbia in questo momento in mano la clava.

contro i muri, e “il soffitto è bagnato del suo cervello sparso” (vv. 1005-1007 *circa furens / bis ter rotatum misit; ast illi caput / sonuit, cerebro tecta disperso madent*).

A fronte di questo spettacolo orrendo, Megara, dalla reggia dove aveva cercato rifugio, esce fuggendo verso la scena, portando in braccio il bimbo più piccolo<sup>14</sup>. Ercole la insegue, scambiandola per Giunone, la afferra, e, prima di ucciderla, la trascina di nuovo all'interno: l'imperativo *sequere*, al v. 1018, corrisponde all'ordine ἔπου, che Oreste rivolge a Clitemnestra nelle *Coefore* di Eschilo (v. 904), nell'atto di portarla fuori dalla vista del pubblico per ucciderla<sup>15</sup>. La morte di Megara, ancora una volta, è descritta da Anfitrione e sarebbe impossibile da visualizzare in scena: Ercole le stacca la testa colpendola con la clava<sup>16</sup>.

Subito prima della morte di Megara si colloca la descrizione della fine del figlio più giovane, che in questa sede ci interessa più direttamente. Il bimbo, in braccio alla madre, tende le braccia verso il padre, che è a lui vicino, come si evince dalle parole di Megara ai vv. 1015-1017:

MEGARA

*Parce iam, coniunx, precor,  
agnosce Megaram. Gnatus hic vultus tuos  
habitusque reddit; cernis, ut tendat manus?*

MEGARA

Smetti ormai, sposo mio, te ne prego, riconosci Megara. Questo figlio riproduce il tuo volto, i tuoi comportamenti: vedi come ti tende le mani?

Ma Ercole afferra la moglie, scambiandola per l'odiata Giunone (v. 1018 *Teneo novercam*), ed esprime intenti omicidi nei confronti del piccolo, che gli appare, nella sua allucinazione, un *parvulum [...] monstrum* (v. 1020). Il bimbo, atterrito dal suo sguardo “infuocato” (v. 1022 *igneo vultu*), muore di paura ancor prima che Ercole, dopo aver trascinato moglie e figlio all'interno dell'edificio scenico, vibri la clava, facendoli a pezzi (vv. 1022-1023):

AMPHYTRUO

*Pavefactus infans igneo vultu patris  
perit ante vulnus, spiritum eripuit timor*<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Seneca, *Ercole furioso* 1008-1009 *At misera, parvum protegens gnatum sinu, / Megara furenti similis e latebris fugit*, “la sventurata Megara, proteggendo in seno il figlio piccolo, fugge simile a una pazza fuori dal nascondiglio”.

<sup>15</sup> Eschilo, *Coefore* 904 (Op.) ἔπου, πρὸς αὐτὸν τόνδε σε σφάξαι θέλω, (Or.) “Seguimi, proprio a fianco di costui [scil. Egisto] ti voglio uccidere”.

<sup>16</sup> Seneca, *Ercole furioso* 1024-1026 *In coniugem nunc clava libratur gravis: / perfregit ossa, corpori trunco caput / abest nec usquam est*, “Ora la clava pesante è vibrata contro la sposa: le ha spezzato le ossa, manca la testa al corpo mutilato, non c'è più da nessuna parte”.

<sup>17</sup> Al v. 1023 *timor* è lezione di E, in difesa della quale vd. FITCH 1987, p. 382; ZWIERLEIN 2004, p. 312 n. 40, e BILLERBECK 1999, p. 528, accolgono invece *pavor*, congettura dei recensori per l'erroneo *puer* di A.

## ANFITRIONE

Il bambino, atterrito dallo sguardo infuocato del padre, muore prima di essere ferito, il soffio vitale glielo ha strappato via la paura.

L'immagine dello 'sguardo di fuoco' è più volte utilizzata da Seneca nel *De ira* (1.1.3-4 *nam ut furentium certa indicia sunt [...], ita irascentium eadem signa sunt: flagrant ac micant oculi, eqs.*; 2.35.5 *flamma lumina ardentia*), ma era già tradizionale in riferimento a chi è preso dal furore dell'ira, a partire dalla formula omerica ὄσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔϊκτην ("i suoi occhi sembravano fuoco fiammeggiante"), riferita ad Agamennone in *Iliade* 1.104 e ad Antinoo in *Odissea* 4.662, entrambi in preda alla collera. Ma lo 'sguardo di fuoco' è anche manifestazione di *furor* bellico, massima espressione dell'impeto distruttivo del guerriero in battaglia: cf. *Iliade* 12.466 πυρὶ δ' ὄσσε δεδήει (Ettore all'assalto del muro degli Achei), nonché la medesima formula omerica ὄσσε δέ οἱ πυρὶ λαμπετόωντι ἔϊκτον nello *Scudo* pseudo-esiodico (v. 390) in riferimento ad Eracle che sta per scontrarsi con Cicno, all'interno della similitudine con un cinghiale; così anche in Virgilio, in riferimento a Turno prima del duello con Enea (*Eneide* 12.101-102 *His agitur furiis, totoque ardentis ab ore / scintillae absistunt, oculis micat acribus ignis*, "S'agita con questa furia, e da tutto il suo ardente volto sprizzano scintille; negli occhi selvaggi balena il fuoco").

Nell'*Ercole furioso* l'immagine è particolarmente pregnante perché il tema del fuoco è il *Leitmotiv* che permea tutto l'arco di manifestazione della pazzia di Ercole. Il fuoco che arde nell'eroe impazzito è quello appiccato dalle torce infuocate delle Furie, evocate da Giunone nell'Atto I perché infondano in lui la pazzia<sup>18</sup>, e le Erinni armate di fiaccole ardenti appaiono ad Ercole proprio nel momento in cui la sua allucinazione prende una piega violenta, segnando l'inizio della strage<sup>19</sup>. L'*igneo vultu* del v. 1022, che provoca la morte di paura del bimbo, è dunque l'essenza stessa della follia, e rappresenta l'apice della sua manifestazione: non a caso ha in sé il potere letale, senza bisogno dell'ausilio di armi.

<sup>18</sup> Seneca, *Ercole furioso* 100-106 (*Iun.*) *Incipite, famulae Ditis, ardentem citae / concutite pinum et agmen horrendum anguibus / Megaera ducat atque luctifica manu / vastam rogo flagrante corripit trabem. / Hoc agite, poenas petite violatae Stygis; / concutite pectus, acrior mentem excoquat / quam qui caminis ignis Aetnaeis furit, (Giu.)* "Iniziate, serve di Dite, scuotete prontamente il legno di pino ardente, Megera guidi la schiera orrida di serpenti e con la sua mano portatrice di lutti afferri un tizzone enorme da un rogo in fiamme. Mettetevi in azione, fate che paghi la pena per aver violato lo Stige; scuotete il suo cuore, gli bruci la mente un fuoco più violento di quello che infuria nelle fucine dell'Etna".

<sup>19</sup> Seneca, *Ercole furioso* 982-986 (*Herc.*) *Flammifera Erinys verbere excusso sonat / rogisque adustas propius ac propius sudes / in ora tendit; saeva Tisiphone, caput / serpentibus vallata, post raptum canem / portam vacantem clausit opposita face, (Erc.)* "L'Erinni portatrice di fiaccola risuona, vibrata la frusta, sempre più vicino al mio volto protende tizzoni infuocati presi da roghi funebri; la crudele Tisifone, con il capo circondato da serpenti, dopo che è stato rapito il cane, ha sbarrato la porta infernale incustodita opponendo la sua fiaccola".

Nel descrivere la morte del terzo bambino e di Megara, Seneca si è liberamente ispirato all'uccisione del secondo figlio nell'*Eracle* di Euripide (vv. 984-994):

ἄλλωι δ' ἐπειχε τόξ', ὃς ἀμφὶ βωμίαν  
 ἔπηξε κρηπίδ' ὡς λεληθέναι δοκῶν. 985  
 φθάνει δ' ὁ τλήμων γόνασι προσπεσῶν πατρὸς  
 καὶ πρὸς γένειον χεῖρα καὶ δέρην βαλῶν  
 ἾΩ φίλτατ', ἀύδαί, μή μ' ἀποκτείνῃς, πάτερ·  
 σὸς εἰμι, σὸς παῖς· οὐ τὸν Εὐρυσθέως ὀλεῖς.  
 ὁ δ' ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνοσ στρέφων, 990  
 ὡς ἐντὸς ἔσθη παῖς λυγροῦ τοξεύματος  
 μυδροκτύπον μίμημ' ὑπὲρ κάρα βαλῶν  
 ξύλον καθῆκε παιδὸς ἐς ξανθὸν κάρα,  
 ἔρρηξε δ' ὀστᾶ.

E tendeva l'arco contro un altro figlio, che si era rannicchiato alla base dell'altare, credendo di nascondersi. Ma lo sventurato lo previene, buttandosi alle ginocchia del padre, e toccandogli con la mano il mento e il collo: «Padre carissimo – grida – non uccidermi! Sono io, tuo figlio; non è il figlio di Euristeo che stai per ammazzare!». Ma lui, roteando l'occhio crudele della Gorgone, poiché il figlio stava troppo vicino all'arco funesto, levando sulla sua testa la clava, come fabbro che batte il ferro rovente, l'abbatté sul biondo capo del figlio, e ne frantumò le ossa.

In Seneca il bimbo tende le braccia verso il padre, ma non parla, perché è un *infans* (v. 1022); è la madre Megara, che lo porta in braccio, a parlare, implorando il riconoscimento da parte di Ercole: *Parce iam, coniunx, precor, / agnosce Megaram. Gnatus hic vultus tuos / habitusque reddit; cernis, ut tendat manus?* (vv. 1015-1017). Ma Ercole la fa a pezzi colpendola con la clava: *perfregit ossa di Ercole furioso* 1025 corrisponde esattamente a ἔρρηξε δ' ὀστᾶ di *Eracle* 994. È invece innovazione di Seneca il particolare secondo cui il bimbo, terrorizzato dallo sguardo del padre, muoia di paura prima ancora di essere colpito. L'immagine, espressionistica e paradossale (v. 1023 *perit ante vulnus*), appartiene pienamente al gusto del suo tempo, ma sembra trarre origine proprio dal testo di Euripide, da quel ὁ δ' ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνοσ στρέφων del v. 990.

Eracle, in Euripide, ha “occhi di Gorgone”, cioè occhi che pietrificano per l'orrore che incutono, perché in preda alla follia: e infatti la similitudine con la Gorgone ricorreva già in riferimento alla stessa Lyssa, nelle parole del Coro: Νυκτὸς Γοργῶν ἑκατογκεφάλοις / ὄφεων ἰαχήμασι Λύσσα μαρμαρωπὸς (v. 883 “La Gorgone figlia della Notte con cento serpi che le sibilano intorno, Lyssa dallo sguardo che pietrifica”)<sup>20</sup>. Ed è proprio Lyssa ad attribuire ad Eracle lo

<sup>20</sup> Euripide scambia qui gli epiteti: propriamente “figlia della Notte” è Lyssa, mentre lo “sguardo che pietrifica” è caratteristico della Gorgone Medusa (vd. WILAMOWITZ 1909, pp. 407-408; BOND

‘sguardo di Gorgone’, quando ne descrive il primo manifestarsi della follia: ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα βαλβίδων ἄπο / καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σῖγα γοργωποῦς κόρας (vv. 867-868 “Ecco, guarda: già alla partenza della sua corsa scuote il capo e in silenzio rotea stravolti gli occhi di Gorgone”)<sup>21</sup>.

Come si è osservato a proposito dello ‘sguardo di fuoco’, anche l’immagine dello ‘sguardo di Gorgone’ è tradizionale, a partire da Omero. In *Illiade* 8.349 è riferita ad Ettore: “Ἐκτωρ δ’ ἀμφιπεριστρώφα καλλίτριχας ἵππους / Γοργοῦς ὄμματ’ ἔχων ἠδὲ βροτολοιγοῦ Ἄρηος, “Ettore di qua e di là volgeva i cavalli criniti, con uno sguardo di Gorgone, oppure di Ares massacratore”<sup>22</sup>. Lo ‘sguardo di Gorgone’ indica la furia guerriera propria di chi è impegnato in un massacro bellico: è dunque uno sguardo che incute profondo orrore.

Quella che in Euripide, in linea con una tradizione che risale a Omero, è un’immagine metaforica viene reinterpretata da Seneca come un fatto concreto: lo sguardo di Ercole in preda alla pazzia ha davvero il potere di uccidere per la paura che incute<sup>23</sup>.

Il motivo è ripreso anche nell’altra tragedia del corpus senecano dedicata all’eroe, l’*Ercole sull’Eta*, di autenticità discussa<sup>24</sup>: la caratteristica dello ‘sguardo che uccide’, che nell’*Ercole furioso* è limitata al momento della pazzia, diviene nell’*Ercole sull’Eta* un carattere costante di Ercole in preda all’ira. Il Primo Coro, di prigioniere di Ecalia, nel rievocare la distruzione della patria, afferma (vv. 162-172):

*Muros Oechaliae corpore propulit.  
Nil obstare valet: vincere quod parat  
iam victum est. Quota pars vulnere concidit!  
Pro fato potuit vultus iniquior  
et vidisse sat est Herculeas minas.* 165

1981, p. 300).

<sup>21</sup> Il motivo dello ‘sguardo di Gorgone’ ricorre anche una quarta volta nell’*Eracle* di Euripide, e in un contesto del tutto inaspettato, perché riferito ai figli di Ercole, cioè a bambini impauriti: vv. 131-133 ἴδετε πατέρος ὡς γορ-/γῶπες αἶδε προσφερεῖς / ὀμμάτων ἀγχαί, “Vedete come sono simili a quelli del padre questi occhi dallo sguardo di Gorgone”. Il passo è di norma inteso nel senso che i bambini hanno lo stesso sguardo ‘fiero’ del genitore, ma l’immagine ha una inquietante carica ominosa: il destino dei ragazzi viene refigurato dalla loro somiglianza con il padre (vd. ΜΙΡΤΟ 1999, p. 111 n. 16).

<sup>22</sup> In Eschilo, *Prometeo incatenato* 356 ἐξ ὀμμάτων δ’ ἤστραπτε γοργωπὸν σέλας l’immagine è riferita a Tifeo, nel momento del suo attacco a Zeus.

<sup>23</sup> Seneca porta qui al massimo grado di esasperazione, secondo la strategia retorica della δεινῶσις, il tema della terribilità dello sguardo di Ercole, un tratto tipico delle rappresentazioni dell’eroe (vd. WILAMOWITZ 1909, p. 245), al punto da essere oggetto di parodia in contesto comico: cf. ad esempio Aristofane, *Rane* 590 ss., dove a Santia, travestito da Eracle, si raccomanda di assumerne anche Ἰάνδρειον [...] λῆμα (v. 602), ovvero il βλέπειν [...] τὸ δεινόν (v. 592); e cf. anche βλέποντ’ ὀρίανον (v. 602).

<sup>24</sup> A mio giudizio è opera di un emulo di Seneca, vissuto probabilmente in età flavia: sulla questione vd. DEGIOVANNI 2017, pp. 3-83.

*Quis vastus Briareus, quis tumidus Gyges,  
supra Thessalicum cum stetit aggerem  
caeloque insereret vipereas manus,  
hoc vultu riguit? Commoda cladibus* 170  
*magnis magna patent, nil superest mali:  
iratum miserae vidimus Herculem*<sup>25</sup>.

Con il suo corpo ha abbattuto le mura di Ecalia. Nulla gli si può opporre: ciò che lui si appresta a vincere è già stato vinto. Che pochi morirono per le ferite! Il suo sguardo crudele aveva il potere della morte ed era sufficiente vedere la sua espressione minacciosa. Quale immenso Briareo, quale tracotante Gige, quando si elevò sul bastione tessalico e introdusse nel cielo le mani viperine, ebbe quest'espressione feroce sul volto? Nelle grandi sventure si aprono grandi vantaggi, non resta alcun male: noi infelici abbiamo visto Ercole irato.

Ercole, dunque, a detta delle sue vittime, annienta i nemici con lo sguardo ancor prima di colpirli con le armi, a causa del terrore che incute. E non si tratta di un'esagerazione: l'azione distruttiva dello sguardo dell'eroe non è solo enunciata dalle sue vittime, ma è anche vista in azione, come causa della morte di Lica, l'inconsapevole latore della vosta avvelenata. Qui il momento in cui Ercole viene colto da dolori lancinanti per effetto del veleno, mentre sta officinando un sacrificio di ringraziamento a Giove, è raccontato in una ῥῆσις ἀγγελικὴ dal figlio Illo alla madre Deianira (vv. 806-812):

*Vulgus antiquam putat  
rabiem redisse; tunc fugam famuli petunt.  
At ille voltus ignea torquens face  
unum inter omnes sequitur et quaerit Lichan.  
Complexus aras ille tremibunda manu* 810  
*mortem metu consumpsit*<sup>26</sup> *et parvum sui  
poenae reliquit.*

La gente pensa che sia tornata l'antica pazzia; allora i servi cercano la fuga. Ma egli, roteando sguardi di fiamma ardente, cerca e insegue uno solo fra tutti, Lica. Quello, abbracciando l'altare con mano tremante, per la paura consumò la morte e lasciò poco di sé alla punizione.

Lica muore di paura prima ancora che Ercole, ritenendolo colpevole in quanto latore della vosta, porti a compimento la propria intenzione omicida: alla punizione da parte dell'eroe (v. 812 *poenae*) lascia così solo "poco di sé", cioè soltanto il proprio *cadaver* (come si dice al verso successivo).

Il modello sotteso è, in modo evidente, la scena della pazzia dell'*Ercole fu-*

<sup>25</sup> Riguardo ai problemi testuali ed esegetici del passo si rinvia a DEGIOVANNI 2017, pp. 252-257.

<sup>26</sup> Il verbo *consumere* è qui utilizzato nel senso di *exhaurire*: cf. Seneca, *Medea* 122 *adeone credit omne consumptum nefas?*, "a tal punto crede che sia stato esaurito ogni delitto?", cioè che non ne sia possibile uno maggiore; *Lettere a Lucilio* 77.16 *voluptates ipsas [...] consumpsisti: nulla tibi nova est.*

rioso, nella quale si fa riferimento all' *igneo vultu* di Ercole che provoca la morte di paura di uno dei figli. L'A., però, nella scelta del verbo *torqueo*, sembra aver allo stesso tempo riecheggiato anche il passo dell' *Eracle* di Euripide sotteso alla rielaborazione senecana (v. 990 ὁ δ' ἀγριωπὸν ὄμμα Γοργόνοσ στρέφωv: al participio στρέφωv corrisponde *torquens* in *Ercole sull'Eta* 808)<sup>27</sup>. Per altro, il passo dell' *Ercole sull'Eta* ha in comune con quello euripideo il fatto di essere parte di una ῥῆσις ἀγγελικὴ.

La forza letale del *vultus* da effetto della pazzia diviene dunque nell' *Ercole sull'Eta* caratteristica costante di Ercole quando si avventa contro un nemico (reale, come nel caso dell'assedio di Ecalia, o supposto, come nel caso di Lica). Il motivo dello 'sguardo di fuoco' e dello 'sguardo di Gorgone', espressione dell'impeto distruttivo del guerriero omerico in battaglia, raggiunge qui la sua formulazione più esasperata, all'apice della δεινωσις.

### **Bibliografia**

BEARE 1986

Beare William, *I romani a teatro*, trad. it. di Mario De Nonno, Roma-Bari 1986 [rist. 2010; ed. or. *The Roman Stage*, Londra 1950]

BILLERBECK 1999

Billerbeck Margarethe, *Seneca. Hercules Furens*, Leiden-Boston-Köln 1999 [trad. fra. Billerbeck Margarethe, Guex Sophie, *Sénèque. Hercule furieux*, Bern-Frankfurt am Main 2002]

BOND 1981

Bond Godfrey W., *Euripides. Heracles*, Oxford 1981.

CANTER 1925Canter Howard V., *Rhetorical elements in the tragedies of Seneca*, Urbana 1925

CAVIGLIA 1979

Caviglia Franco, *L. Annae Seneca. Il furore di Ercole*, Roma 1979

DEGIOVANNI 2017

Degiovanni Lucia, [*L. Annaei Senecae*] *Hercules Oetaeus*, I: *Introduzione, testo critico e commento degli Atti I-III (vv. 1-1030)*, Firenze 2017

FANTHAM 1982

Fantham Elaine, *Seneca's Troades: a literary introduction with text, translation, and commentary*, Princeton 1982

<sup>27</sup> GRISOLI 1970, pp. 62-63; DEGIOVANNI 2017, p. 507. Si veda anche l'espressione ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων al v. 932, nella descrizione del primo manifestarsi della follia nel racconto del Messo euripideo: vv. 931-934 παῖδες προσέσχον ὄμμ'. ὁ δ' οὐκέθ' αὐτὸς ἦν, / ἀλλ' ἐν στροφαῖσιν ὀμμάτων ἐφθαρμένος / ῥίζας τ' ἐν ὄσσοις αἱματώπας ἐκβαλὼν / ἀφρὸν κατέσταζ' εὐτρίχος γενειάδος, "i figli volsero su di lui lo sguardo: non era più lo stesso, ma ruotava gli occhi stravolto, il bulbo era gonfio e rigato di sangue, sulla folta barba grondava schiuma".



FITCH 1987

Fitch John G., *Seneca's Hercules Furens: a critical text with introduction and commentary*, Ithaca-London 1987

FITCH 2000

Fitch John G., "Playing Seneca?", in Harrison George W. M. (ed.), *Seneca in performance*, London 2000, pp. 1-12

GRISOLI 1970

Grisoli Piera, "Note esegetiche all'*Hercules Oetaeus*", *Bollettino del Comitato per la preparazione dell'Edizione nazionale dei Classici greci e latini* 18, 1970, pp. 57-64

KOHN 2013

Kohn Thomas D., *The dramaturgy of Senecan tragedy*, Ann Arbor 2013

KUGELMEIER 2007

Kugelmeier Christoph, *Die innere Vergegenwärtigung des Bühnenspiels in Senecas Tragödien*, München 2007

MIRTO 1997

Mirto Maria Serena, *Euripide. Eracle*, Milano 1997

SHELTON 1978

Shelton Jo-Ann, *Seneca's Hercules Furens: Theme, Structure and Style*, Göttingen 1978

SMEREKA 1929

Smereka Jan, "De Senecae tragoediis dinosis colore fucatis", *Eos* 32, 1929, pp. 615-650

SUTTON 1986

Sutton Dana F., *Seneca on the stage*, Leiden 1986

WILAMOWITZ 1909

von Wilamowitz Moellendorff Ulrich, *Euripides. Herakles*, Berlin 1909<sup>2</sup>

ZWIERLEIN 1966

Zwierlein Otto, *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim 1966

ZWIERLEIN

Zwierlein Otto, *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, Oxford 1986

ZWIERLEIN 1986

Zwierlein Otto, *Kritischer Kommentar zu den Tragödien Senecas*, Stuttgart 1986

ZWIERLEIN 2004

Zwierlein Otto, *Lucubrationes Philologiae, I: Seneca*, Berlin 2004

# Senza scena: le forme della paura nel teatro italiano ‘da leggere’, fra Settecento e Ottocento

Francesca Favaro

ABSTRACT: Between the Eighteenth and the Nineteenth century, in Italy, there is a rich theatrical production, usually characterized by poor adaptability of the text to the scene, and therefore intended for reading. This fruition conditions the shapes in which fear is expressed: without communication aids as such as gestures and mimicry, it emerges from formal strategies, involving the lexicon or the metre. The contribution focuses on some of these strategies, carried out by Alfieri and Manzoni, by Giovanni Pindemonte and Angelica Palli.

Io sento  
dal terrore arricciarmisi di nuovo,  
in ciò narrar, le chiome.  
(Alfieri, *Mirra*, Atto II, scena terza, vv. 281-283)

## 1. Introduzione

La parola, sostiene Gorgia da Lentini nell'*Encomio di Elena*, è «un grande e potente signore che con un corpo piccolissimo e molto poco appariscente porta a compimento le opere più divine: può, infatti, far cessare il terrore, togliere il dolore, infondere il godimento e accrescere la pietà» (8). La poesia, *logos* con metro, d'altra parte fa sì che gli ascoltatori siano pervasi «da un fremito pieno di terrore, da una pietà colma di lacrime e da un rimpianto pieno di compiacimento» (9)<sup>1</sup>.

In entrambe le declinazioni considerate da Gorgia – sia che valga come lenimento sia che, all'opposto, funga da 'innesco' di intense reazioni emotive – l'ar-

<sup>1</sup> Si cita dalla traduzione dell'*Encomio di Elena* riportata in TASINATO 1990, pp. 55-69: p. 61.

te dell'espressione si concentra intorno a stati d'animo – terrore e pietà – che riconducono alla dimensione del tragico illustrata da Aristotele (*Poetica* 6.2):

Tragedia è opera imitativa di un'azione seria, completa, con una certa estensione; eseguita con un linguaggio adorno distintamente nelle sue parti per ciascuna delle forme che impiega; condotta da personaggi in azione, e non esposta in maniera narrativa; adatta a suscitare pietà e paura, producendo di tali sentimenti la purificazione che i patimenti rappresentati comportano<sup>2</sup>.

Secondo lo Stagirita, quindi, è la mimesi delle sofferenze – παθήματα, nel testo greco – provate dai personaggi sulla scena ad accendere nell'animo di chi assiste alla rappresentazione i sentimenti catartici di pietà e di paura, ἔλεος e φόβος.

Ma cosa accade se i personaggi 'vivono', ben più che in scena, sulla pagina? E se pertanto il destinatario del loro messaggio non è (almeno, non principalmente) uno spettatore seduto accanto a molti altri bensì un lettore, solo con se stesso e con il libro stretto fra le mani? In quale modo – se viene annullato o affievolito il tramite della mimesi scenica – è possibile per il tragediografo coinvolgere in fatti «paurosi e compassionevoli» (Aristotele, *Poetica* 13.2)<sup>3</sup>, «terribili [...o] miserandi» (14.3)<sup>4</sup>?

L'interrogativo acquista particolare rilievo nelle stagioni durante le quali la tragedia (le cui vicende millenarie, com'è noto, attraversano molteplici mutamenti) si allontana dalla fruizione e funzione pubblica che le apparteneva nell'Atene del V secolo a.C. per venire destinata a rappresentazioni private o semi-private nonché, talora, soltanto alla lettura.

Questa mutata fruizione risulta frequente, in Italia, nei decenni fra Sette e Ottocento: periodo, d'altra parte, in cui la scrittura di drammi è assai fitta. Dal modello alfieriano sino a emuli variamente interessanti, tale tragedia 'senza scena' o lontana dalla scena finisce per imporsi; a compensazione di ausili comunicativi immediati quali gestualità e mimica, vengono adottate strategie alternative, tali da catturare l'attenzione e da indurre l'animo del lettore alla pietà e alla paura. Di tali strategie si tenterà qui di proporre, pur nella consapevolezza della vastità e complessità dell'ambito di ricerca, alcune esemplificazioni, tratte dalle pagine sia di scrittori 'consacrati' sia di autori meno noti. Si avrà modo di notare, dalla gamma (meramente esplicativa, si ripete) delle formulazioni presentate, che il lessico della paura e le rappresentazioni della paura riguardano alla stessa stregua i personaggi e i lettori del dramma: la paura dalla quale scaturisce l'effetto catartico per lo spettatore è, in primo luogo, paura provata dall'eroe tragico.

<sup>2</sup> GALLAVOTTI 1982<sup>4</sup>, p. 19.

<sup>3</sup> GALLAVOTTI 1982<sup>4</sup>, p. 41.

<sup>4</sup> GALLAVOTTI 1982<sup>4</sup>, p. 47.

'Dipinta,' quasi la si volesse rendere percepibile nella sua visibilità, oppure fatta suono e ridotta a un succedersi di versi franti, a manciate di sillabe simili a singhiozzi<sup>5</sup>, la paura diviene inoltre spesso una 'storia nella storia', e consente che molte vicende, ruotanti intorno ad essa, siano aperte e innestate nella vicenda principale.

## 2. Racconti di paura, nell'*Oreste* e nella *Mirra di Alfieri*

Nell'interpretazione di Vittorio Alfieri, la saga degli Atridi, la cui genealogia gronda sangue a partire dal capostipite<sup>6</sup> fino a Oreste, tenuto a vendicare l'uccisione del padre perpetrata da sua madre Clitemnestra<sup>7</sup> e dall'amante di lei immergendo il ferro nello stesso petto al quale, infante, si era stretto per trarne amore e cibo, 'sanguina' sin dalle scelte espressive.

Nell'*Oreste*<sup>8</sup>, infatti, il campo semantico del sangue investe, dilagandovi, gli scambi di battute fra i personaggi e proietta rosse tenebre tutt'intorno, via via incupendo l'atmosfera. "Sangue" è del resto la parola in cui s'addensa il nodo tragico del vincolo familiare irreparabilmente deturpato dalla violenza: lungo le generazioni, carnefici e vittime sono appartenuti e appartengono alla medesima stirpe; il sangue che versano, ripetutamente, è il sangue che scorre nelle loro stesse vene. Sangue di Clitemnestra poiché nati da lei, i figli Elettra e Oreste – vindici del padre, nel pensiero e di fatto<sup>9</sup> – di quel sangue avranno le mani macchiate, e saranno omicidi ed empi alla stregua di chi li ha preceduti.

<sup>5</sup> Compie una ricognizione degli effetti cui i singoli drammaturghi 'piegano' il rapporto fra metro e sintassi ZANGRANDI 2003, che esamina sotto questo profilo alcune tragedie di Alfieri, il *Conte di Carmagnola* e l'*Adelchi* di Manzoni, il *Caio Gracco* di Vincenzo Monti.

<sup>6</sup> Si tratta di Tantalò, che osò sfidare la potenza e il sapere degli dèi servendo loro, in un empio banchetto, le membra del proprio figlio Pelope, meritandosi così il supplizio tartareo. Da Pelope, salvato dagli Olimpici, nacquero Atreo e Tieste, a propria volta efferati nella loro fraterna rivalità; Agamennone, padre di Elettra e di Oreste, è figlio di Atreo.

<sup>7</sup> Secondo il mito, aveva scatenato l'ira di Clitemnestra il sacrificio della figlia Ifigenia, compiuto da Agamennone, alla guida delle armate achèe, per propiziare la partenza verso Ilio. La mancanza di vento che impediva alla flotta di prendere il largo era peraltro conseguenza di un sacrilegio commesso sempre da Agamennone, reo di aver cacciato una cerva sacra ad Artemide, e dunque intoccabile.

<sup>8</sup> Particolarmente cara all'autore, la tragedia, ideata, composta e rivista fra il 1776 e il 1781, venne proposta in forma di lettura privata nel 1782, a Roma, presso la dimora di Alessandro Verri; in seguito, fu rappresentata da varie compagnie, che non esitarono (secondo una prassi allora diffusa) a intervenire sul testo, modificandolo secondo le proprie esigenze. Nonostante il teatro di Alfieri si presti alla lettura ben più che alla rappresentazione, non sono mancate trasposizioni sceniche dell'*Oreste* anche in anni a noi vicini: su una di queste, risalente al 1949, si veda BARSOTTI 2007. Interpretava Oreste (e di frequente non concordava con le scelte del regista) Vittorio Gassman.

<sup>9</sup> Contravvenendo alle fonti classiche, Alfieri fa sì che Oreste trafigga la madre involontariamente, mentre è travolto dal furore che lo scaglia contro Egisto.

Il destino che attende Clitemnestra, atterrita ormai dal trono su cui siede accanto a Egisto, le viene delineato – storia entro la storia, come si accennava – proprio dal compagno. Ciò per cui realmente ella dovrebbe provare terrore, secondo Egisto, è presentato in una narrazione breve, in un'autentica profezia di sventura, nitida, assertiva eppure indugiante (quasi in un compiacimento di crudeltà) nell'immaginare il gesto di Oreste contro chi lo diede alla luce:

EGISTO  
 Non è tuo sangue Oreste: impuro avanzo  
 è del sangue d'Atrèo: sangue, che nasce  
 ad ogni empio delitto. Il padre hai visto, 250  
 mosso da iniqua ambizion, la figlia  
 svenarti sull'altar: d'Atride figlio,  
 l'orme paterne ricalcando Oreste,  
 ucciderà la madre. Oh cieca troppo,  
 troppo pietosa madre! Il figlio in atto  
già di ferirti sta: miralo; trema... 255  
 (Oreste, I, 3, 247-255)<sup>10</sup>

Anticipazione di quanto davvero accadrà, l'evento descritto da Egisto proietta l'azione nel futuro e al contempo ne fa ricadere gli esiti nel presente: *ora*, finché è viva e finché può, Clitemnestra *deve* tremare.

Tra le varie forme assunte dalla paura che, esplicitata e *detta*, di atto in atto lega personaggi e pubblico, la memoria s'intervalla alla profezia. Tornato in patria, da uomo fatto, Oreste ripercorre le circostanze funeste che, bambino, lo costrinsero a partire: la paura – sua e di altri – investe dunque il tempo trascorso, ormai immutabile, e contribuisce a definire implacabilmente il tempo a venire:

ORESTE  
 Al fin, siam giunti. – Agamennón qui cadde  
 svenato; e regna Egisto qui! – Mi stanno  
 in mente ancor, bench'io fanciul partissi, 10  
 queste mie soglie. Il giusto cielo in tempo  
 mi vi rimena. – Oggi ha due lustri appunto,  
 era la orribil notte sanguinosa,  
 in cui mio padre a tradimento ucciso  
 fea rintronar di dolorose grida  
 tutta intorno la reggia. Oh! ben sovviemmi: 15  
 Elettra a fretta, per quest'atrio stesso  
 là mi portava, ove pietoso in braccio  
 prendeami Strofio, assai men tuo, che mio  
 padre in appresso. Ed ei mi trafugava  
 per quella porta più segreta, tutto 20  
 tremante: e dietro mi correa sull'aure  
 lungo un rimbombo di voci di pianto,

<sup>10</sup> Si cita da ALFIERI 1988, p. 94. Mia la sottolineatura.

che mi fean pianger, tremare, ululare  
(*Oreste*, II, 1, 7-23)<sup>11</sup>

L'atroce antefatto della vendetta (secondo *Oreste*, giustizia) che egli si accinge a compiere viene filtrato dal ricordo; tradotto in parole, questo ricordo risulta impresso non soltanto nella pupilla, ma anche, e molto di più, nell'orecchio del bambino in fuga, ancor desto nell'adulto che torna. Analogamente, la paura sprigionata dalla rievocazione dell'esperienza trascorsa (trascorsa ma non davvero superata, perché inconclusa) irradia il suo alone non in una sfumatura cromatica, bensì in un cupo succedersi di fonosimbolismi: il «lungo [...] rimbombo di voci di pianto» cui segue un *tricolon* di forme verbali causative, disposte a *climax* ascendente, parimenti fonosimboliche: «mi fean pianger, tremare, ululare». Il terrore provato da *Oreste* bambino, si noti, travolse tutte le sue facoltà, passando gradualmente dal pianto al tremito delle membra – sintomatologia consueta per stati psichici alterati – sino al grido straziante, da belva impazzita.

La paura, presentata, nei due esempi appena proposti, come futura o passata, come 'anima' e protagonista di una profezia e di una lacerante rimembranza, si fa anche visione infera<sup>12</sup>: il tempo in cui si svolge questa tragedia – imbevuta e sempre avida di sangue – è infatti, pur nell'oscillazione cronologica di cui si è detto, principalmente un tempo sospeso, signoreggiato dall'ombra di Agamennone che, senza pace nell'Oltremondo per l'oltraggio subito, riemerge nella mente dei figli ad atterrirli con l'orrore di sé. La fissità cronologica dell'*Oreste* alfieriano coincide pertanto con l'ossessione comportata dal permanere di tale orrore, se Agamennone non avrà il risarcimento di sangue che gli spetta. E la paura si fa, ancora una volta, visione: 'dipinta' nel pensiero di *Oreste* e di Elettra non dal sospetto di quanto avverrà, bensì dal rimorso con cui essi vivono la propria impotenza e trascinano la necessità dell'attesa:

ORESTE  
Io 'l vidi,  
sì, con questi occhi io 'l vidi. Ergea la testa 245  
dal negro avello: il rabbuffato crine  
dal viso si togliea con mani scarne;  
e sulle guance livide di morte  
il pianto, e il sangue ancor rappreso stava.  
Né il vidi sol; che per gli orecchi al core 250  
flebil mi giunse, e spaventevol voce,  
che in mente ancor mi suona. «O figlio imbelle,  
che più indugi a ferire? adulto sei,  
il ferro hai cinto, e l'uccisor mio vive?»

<sup>11</sup> ALFIERI 1988, pp. 95-96.

<sup>12</sup> La compenetrazione fra il mondo dei viventi e l'Oltretomba (insieme all'atmosfera grondante sangue) avvicina il teatro alfieriano alle tragedie senecane. Su quest'influsso, mediato da autori moderni, vd. CASINI 2003, pp. 5-33; PERDICHIZZI 2007, pp. 71-110; e PERDICHIZZI 2004, pp. 87-118.

[...]  
 ELETTRA  
 Deh! l'ire affrena. Anch'io spesso rimiro  
 l'ombra del padre squallida affacciarsi 260  
 a quei gelidi marmi; eppure mi taccio.  
 Vedrai le impronte del sangue paterno  
 ad ogni passo in questa reggia; e forza  
 ti fia mirarle con asciutto ciglio,  
 finché con nuovo sangue non l'hai tolte. 265  
 (*Oreste*, II, 2, 244-254 e 259-265)<sup>13</sup>

La descrizione di una circostanza assai più che inquietante si delinea come un'autentica storia entro la storia anche nella *Mirra*, la tragedia, annoverata fra i massimi lavori dell'Astigiano<sup>14</sup>, in cui ogni segmento narrativo, ogni verso risulta intriso di un'angoscia soffocante perché indefinita e misteriosa, nella sua origine.

Protagoniste della conversazione che incornicia un episodio eloquente nel rivelare la collera divina che grava su *Mirra* sono la giovane principessa, intimamente lacerata dal sentimento colpevole che nutre verso il padre, e la nutrice Euriclea: quest'ultima si era recata, supplice, presso l'altare di Venere, cui aveva chiesto che liberasse la fanciulla dalle sue pene. Il manifesto rifiuto della dea di fronte a queste suppliche determina non solo il raccapriccio dell'anziana ancella, rievocato nel racconto, ma si riverbera altresì nello stato di *Mirra*, quando viene a conoscenza dell'accaduto. La paura innescata dall'ira della dea, posta al centro del dramma a sancire l'inevitabilità della catastrofe, oltrepassa, nel racconto, i limiti della persona di Euriclea e dell'episodio di cui è stata protagonista e pervade la fanciulla, accentuando in lei la coscienza dell'errore – fatale – nelle cui spire si dibatte.

Il racconto di Euriclea è anticipato da un'esclamazione di *Mirra*: l'espressione di un presago terrore vi si manifesta nella frantumazione dei versi, fitti di interrogative e quasi dilatati dai frequenti puntini di sospensione:

MIRRA  
 Oimè! Che ardir? che festi?  
 Venere?... Oh ciel!... contro di me... Lo sdegno 720

<sup>13</sup> ALFIERI 1988, pp. 106-107.

<sup>14</sup> Preceduta da un sonetto dedicatorio a Luisa Stolberg d'Albany, la tragedia venne composta a Martinsburg, in Alsazia, fra il 1784 e il 1786 e apparve a stampa nell'edizione parigina Didot, uscita fra il 1787 e il 1789. Alfieri rammenta nella *Vita* (Epoca quarta, capitolo XIV), il subitaneo accendersi in lui dell'ispirazione, dopo la lettura, nel decimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane, della vicenda, e principalmente del discorso rivolto da *Mirra* alla sua nutrice. Sul confronto fra il modello latino e l'interpretazione alfieriana del mito sono fondamentali BINNI 2003, pp. 717-737, e DI BENEDETTO 2003, pp. 738-747.

della implacabil Dea... Che dico?... Ahi lassa!...  
Inorridisco,... tremo...  
(*Mirra*, II, 3, 719-722)<sup>15</sup>

Aperto da un anticipatorio commento della principessa (una sorta d'interiore sussulto fatto parole), il racconto diviene poi scaturigine di un ulteriore commento della fanciulla: in esso il timore s'intreccia con una risoluzione che ancora suona imprecisata, ma che comunque appare terribile; e a provare paura per le parole dell'interlocutrice, è, adesso, Euriclea:

EURICLEA

È ver, mal feci:

la Dea sdegnava i voti miei; gl'incensi  
ardeano a stento, e in giù ritorto il fumo  
sopra il canuto mio capo cadeva. 275

Vuoi più? gli occhi alla immagine tremanti  
alzar mi attento, e da' suoi piè mi parve  
con minacciosi sguardi me cacciasse,  
orribilmente di furore accesa,  
la Diva stessa. Con tremuli passi, 280  
inorridita, esco del tempio... Io sento  
dal terrore arricciarmisi di nuovo,  
in ciò narrar, le chiome.

MIRRA

E me pur fai

rabbrivire, inorridir. Che osasti?  
Nullo omai de' celesti, e men la Diva 285  
terribil nostra, è da invocar per Mirra.

Abbandonata io son dai Numi; aperto  
è il mio petto all'Erinni; esse v'han sole  
possanza, e seggio. – Ah! se riman pur l'ombra  
di pietà vera in te, fida Euriclea, 290  
tu sola il puoi, trammi d'angoscia: è lento,  
è lento troppo, ancor che immenso, il duolo.

EURICLEA

Tremar mi fai... Che mai poss'io?

(*Mirra*, II, 3, 272-293)<sup>16</sup>

Serpeggiando nelle battute di entrambe, il lessico in cui si sfaccettano le manifestazioni della collera olimpica – Venere appare “accesa di furore”, “terribile”, “minacciosa” – s'interseca di continuo con il lessico riservato alla paura provocata in un animo mortale da tale ira; sostantivi quali “angoscia” e “terrore” si alternano a verbi – rabbrivire, inorridire – la cui forza consiste nel fonosim-

<sup>15</sup> ALFIERI 1988, p. 256.

<sup>16</sup> ALFIERI 1988, pp. 256-257.



bolismo: li unisce, in varie gradazioni d'intensità, l'allusione a uno psicofisico tremore.

### ***3. Un altro racconto di tragica paura, entro una tragedia: la confessione, nel delirio, della manzoniana Ermengarda***

Destinate alla lettura in modo ancor più netto, rispetto ai drammi di Alfieri, le tragedie manzoniane offrono un'auscultazione sottile e attenta della fragilità del cuore umano soprattutto in relazione alle figure di donna. Così, nella seconda delle tragedie di Manzoni, dedicata alla moglie Enrichetta Blondel, se è vero che Adelchi ed Ermengarda, figli del longobardo re Desiderio, sono accomunati da una nobiltà del sentire che li rende dissonanti rispetto alla casata – una dinastia di oppressori – da cui pure sono nati, è altrettanto indubbia la 'ripartizione' con la quale l'autore fa convergere la dolente meditazione dell'uno e dell'altra in ambiti diversi: etico-politico nel caso del giovane principe, personale e affettivo per Ermengarda.

Tra le emozioni che via via s'impadroniscono della donna, ripudiata da Carlo Magno, di cui era stata moglie impeccabile, amorevole e sincera, per ragioni politiche (nonché per l'inclinazione verso un'altra), la paura – paura della sconfitta nella guerra, paura della morte – sembra assente. La vera (se non l'unica) paura di Ermengarda appartiene infatti al suo passato, non al suo presente, sebbene il suo presente condizioni e determini; questa paura viene illustrata e raccontata – anche qui, 'storia nella storia' – da colei che la visse e che continua a viverla, in un ricordo che diventa delirio. Ormai prossima a spegnersi nel monastero in cui si è rifugiata, fra le braccia pietose della sorella Ansberga, Ermengarda precipita nella disperazione allorché apprende che Carlo Magno (da lei ancora e nonostante tutto amato) si è unito in matrimonio con Ildegarda. Il suo incubo – terribilmente autentico: non è altro, infatti, che il riproporsi, in forma onirica, di un evento verificatosi – la rende interprete, in uno straziante monologo, del patimento vissuto in precedenza; attraverso le sue parole, che tracciano i contorni di una scena teatrale racchiusa in una scena teatrale, rivivono gli altri protagonisti dell'azione tragica, o, per meglio dire, di quella che Ermengarda sente come scena tragica: Carlo e la rivale. Trasposto in parole, il veritiero e già accaduto incubo di Ermengarda alterna alla rappresentazione del marito e della 'nemica' la replica dei discorsi interiori che, sul momento stesso, ella dovette rivolgere a sé, oscillando fra incertezze, presentimenti e terrori. Tuttavia, la paura che la afferrò e dominò dal momento in cui Carlo ebbe mostrato indulgente interesse verso Ildegarda non è comunicata esplicitamente se non alla fine della 'recita' in cui Ermengarda rivive la manifestazione del suo dramma; al marito del quale non sopporta-

va lo sguardo severo, nonostante sapesse di non essere né responsabile né destinataria del suo cruccio, ella confessa ciò che davvero mai gli disse, ossia il timore provato verso l'altra donna, identico al timore che si prova di fronte all'animale subdolo e tentatore per eccellenza, il serpente dallo sguardo glaciale e ammaliante:

Carlo! non lo soffrir: lancia a costei  
 Quel tuo sguardo severo. Oh! tosto in fuga 140  
 Andranne: io stessa, io sposa tua, non rea  
 Pur d'un pensiero, intraveder nol posso  
 Senza tutta turbarmi. – Oh ciel! che vedo?  
 Tu le sorridi? Ah no! cessa il crudele  
 Scherzo; ei mi strazia, io nol sostengo. – O Carlo, 145  
 Farmi morire di dolor, tu il puoi;  
 Ma che gloria ti fia? Tu stesso un giorno  
 Dolor ne avresti. – Amor tremendo è il mio.  
 Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora  
 Non tel mostrai; tu eri mio: sicura 150  
 Nel mio gaudio io tacea; né tutta mai  
 Questo labbro pudico osato avria  
 Dirti l'ebbrezza del mio cor segreto.  
 – Scacciala, per pietà! Vedi; io la temo,  
 Come una serpe: il guardo suo m'uccide. 155  
 (*Adelchi*, IV, 1, 139-155)<sup>17</sup>

#### 4. La paura narrata, occasione di 'metateatro'

L'importanza della passione d'amore nel determinare situazioni dolorose, come si è visto, emerge sia dall'intreccio principale dei drammi sia da vicende secondarie, ritagliate però e incise con nitidezza – e pertanto dotate di una sorta d'esistenza autonoma – nel contesto della vicenda tragica principale.

All'amore quale tema gravido di terribili conseguenze si volge anche Giovanni Pindemonte<sup>18</sup>, che gli dedica una delle sue tragedie<sup>19</sup>, *Il salto di Leuca-*

<sup>17</sup> Si cita dall'edizione a cura di GIORDANO 2004<sup>16</sup>, p. 143. Numerosissimi sono gli studi riservati al teatro manzoniano e all'*Adelchi* in particolare; qui, si rinvia a BECHERUCCI 2004.

<sup>18</sup> Nato nel 1751 da una famiglia veronese di nobile lignaggio e illustre negli studi classici, Giovanni condivise la prima formazione con il più celebre fratello Ippolito, minore di soli due anni; secondo le testimonianze coeve, egli diede prova, sin da fanciullo, di un indubbio talento espressivo, insofferente però verso l'esigenza del *labor limae*. Divenuto adulto, Giovanni si impegnò sia in campo politico sia in ambito culturale; il governo veneziano gli conferì importanti magistrature. A causa delle sue idee, ritenute rivoluzionarie, dovette prendere la via dell'esilio in Francia nel 1793 e successivamente nel 1799; tuttavia, anche in Francia la sua indole 'ribelle' gli causò numerose difficoltà: accusato di aver preso parte a una congiura antinapoleonica, dovette rientrare in patria nel 1802. Morì il 23 gennaio 1812 (il fratello Ippolito si spense invece nel 1828).

<sup>19</sup> La predilezione nutrita da Giovanni Pindemonte per il teatro tragico è dimostrata anche dalle

*de*<sup>20</sup>. Ambientata nello sfondo, consacrato da un'antica tradizione, del santuario di Apollo Leucadio cui, secondo la leggenda, si rivolgevano gli amanti infelici per venire liberati dal tormento, la tragedia ha per protagonista il re dei Molossi Eacide, che prende infine la risoluzione di precipitarsi dalla scogliera (questo, prescriveva il rito)<sup>21</sup> pur di strapparsi dalla mente e dal cuore Leride, l'ateniese bella e capricciosa che lo ha tradito. Il proposito del sovrano, ritenuto folle dall'amico che lo accompagna, il saggio Speusippo (ma caldeggiato ovviamente dai sacerdoti del tempio), sembra svanire allorché arriva Artea: erede di un ospite e alleato di Eacide, la principessa non solo guida le truppe che gli restituiranno il trono sottrattogli da un usurpatore, ma anche conduce con sé, libero, il figlioletto del re dei Molossi. La pervasiva memoria del proprio indegno amore, l'impulso a cancellarne qualsiasi traccia mediante il salto dalla Rupe, perdono forza e cedono, nel cuore di Eacide, di fronte alle promesse ora racchiuse nell'avvenire, 'incarnato' da Artea: la riconquista del suo legittimo potere, il conforto degli affetti familiari recuperati e stretti attorno a sé. Tuttavia, il sogghigno beffardo della sorte ben presto dissipa questa raggiunta quiete: il pericolo (se ne accorge per primo, grazie a una specie di raddomantica vibrazione interiore, Speusippo) si cela infatti nei padiglioni che ospitano la processione dei devoti provenienti da Atene; fra le matrone giunte a venerare Apollo c'è anche Leride. Il presago timore avvertito da Speusippo diviene presto realtà: sconvolto dall'inaspettato incontro con l'amata, offeso sia dallo spregio di cui viene fatto oggetto sia dalla propria stessa vulnerabilità, Eacide piomba nuovamente in un deliquio che gli impone di cercare riscatto (o morte) fra le onde leucadie.

In una scena la cui tensione dovrebbe derivare dall'incognita costituita dall'adempimento del voto (si sopravviverà al salto nel mare? si otterrà, con il favore di Apollo, la libertà interiore, l'annullamento dell'amore che tanto fa penare?), ancor prima che Eacide si accosti alla scogliera già s'intrecciano e riecheggiano, sulla scena e sulla pagina, differenti paure: il timore profetico di

---

riflessioni che egli dedicò alle condizioni della scena in Italia: il suo *Discorso sul teatro italiano* venne anteposto nell'edizione, uscita postuma nel 1827, dei suoi *Componimenti teatrali* (la prima stampa risaliva al 1805). Dei *Componimenti teatrali*, alfieriani nella struttura ma non ignari della drammaturgia di Shakespeare, si indicano i titoli: *Mastino I della Scala, I coloni di Candia, Orso Ipato, Agrippina, Cianippo I, I Baccanali, Adelina e Roberto, Il salto di Leucade, Ginevra di Scozia, Elena e Gerardo, Donna Caritea regina di Spagna, Cincinnato*.

<sup>20</sup> Le vicende editoriali della tragedia, composta nel 1792, sono illustrate da ZACCARIA 1999-2000, pp. 7-25. Per un'edizione moderna, introdotta da un saggio e commentata, del *Salto di Leucade*, vd. FAVARO 2015bis, pp. 157-259.

<sup>21</sup> L'amante sventurata più celebre nel ricorrere a tale rimedio fu, com'è noto, la poetessa greca Saffo (non la Saffo storica, bensì la Saffo, negletta dal bellissimo Faone, 'costruita' da una leggenda cui dà un fondamentale contributo la quindicesima delle ovidiane *Heroides*).

Speusippo, lo sbigottimento paralizzante (pari solo alla sua umiliazione) di Eacide davanti a Leride, la dolente incredulità, via via crescente in angoscia, di Artea.

SPEUSIPPO

Oh Dio! Non è più tempo. Il suono ascolto  
Di tibie e lire. Il padiglion si schiude.  
La teoria incomincia.

ARTEA

Ebben, si osservi

Trascorrer la teoria, e poi si parta.  
Di che timore hai tu?

SPEUSIPPO

Di nulla. (Io tremo).

(*Il salto di Leucade*, III, 6, 306-310)<sup>22</sup>

[...]

EACIDE

Io molte vidi

Teorie... Oh ciel! Quale matrona!... Il velo  
Che la ricopre... Oh qual sudor gelato!...  
Qual tremito mortal!... Come nel petto  
Mi balza il cor!... Il portamento... gli atti...  
La figura... il passeggio... Ahimè!... qual vista!...  
Oh troppo nota immago!... È dessa, è dessa...  
Io resister non so... Leride... ingrata!...

Cara Leride... Oh Dio...<sup>23</sup>

(*Il salto di Leucade*, III, 7, 318-326)

[...]

ARTEA

Oh Dio!

SPEUSIPPO

Troppo il prevedi

(*Il salto di Leucade*, III, 7, 328)<sup>24</sup>

[...]

ARTEA

M'invade alto ribrezzo. Io sudo, e agghiaccio;  
E il mio misero cor scuotono a gara  
Lo spavento e il dolor. Ahi lassa!  
(*Il salto di Leucade*, IV, 1, 119-121)<sup>25</sup>

Risulta interessante notare che Pindemonte ottiene l'amplificazione di questi stati d'animo – provocati da ragioni diverse e diversi per intensità – facendo-

<sup>22</sup> Si segue il testo proposto in FAVARO 2015bis, p. 227.

<sup>23</sup> FAVARO 2015bis, p. 228.

<sup>24</sup> FAVARO 2015bis, p. 228.

<sup>25</sup> FAVARO 2015bis, p. 233.

li riecheggiare ripetutamente, e su varie labbra, nello scambio dialogico. A decifrare ed esprimere i timori anche di coloro che gli stanno intorno è soprattutto Speusippo, cui Pindemonte assegna il compito di interpretare, rendendoli così manifesti a parole, l'afflizione e il terrore che s'impadroniscono dei vari personaggi. L'inevitabile effetto di riverbero derivante dal riflettersi, attraverso il commento di Speusippo – 'voce-guida' o, persino, *alter ego* dell'autore – di una paura in altre paure, contribuisce al raggiungimento del *pathos* che Pindemonte, da scrittore tragico, persegue costantemente. La tendenza alla spettacolarizzazione, per la quale egli era noto (e talora biasimato)<sup>26</sup> presso i contemporanei<sup>27</sup>, si manifesta – *deve* manifestarsi – anche in una fruizione limitata alla lettura: lo spettacolo, tanto più se spaventoso, deve scaturire dalle parole stesse che, rifrangendosi, si fanno non solo evidenza della paura di chi le pronuncia, ma anche specchio e cassa di risonanza delle paure di coloro a cui si riferiscono<sup>28</sup>. La parola di per sé risulta, qui, il primo e vero teatro della paura.

Ulteriormente enfatizzato, l'intreccio delle battute che esprimono e descrivono, indagandola, la paura propria e altrui, caratterizza il dramma lirico in un atto che Angelica Palli Bartolomei<sup>29</sup> riserva alla sfortunata vicenda di Saffo. Si è

<sup>26</sup> Nel primo volume della *Storia della letteratura italiana* di Salfi si legge ad esempio che «l'autore mira sempre alla pompa ed allo strepito della scena, e vi trascura la correzione dello stile, dei caratteri e del piano» (edita a Milano, per Giovanni Silvestri, nel 1834, quest'opera fa parte della *Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne*, volume 328, sempre di Salfi). Altri recensori, nel riconoscere l'amore per l'effetto e la spettacolarizzazione tipici del teatro di Pindemonte, riscontravano la minore efficacia dei suoi versi, se letti soltanto, rispetto alla possibile messa in scena. Significativo, in tal senso, il giudizio espresso nello *Spettatore italiano preceduto da un saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de' costumi e de' caratteri opera del conte Giovanni Ferri di S. Costante*, volume I, Milano, dalla Società tipografica de' Classici italiani, 1829; riportato alle pp. 124-125, tale giudizio include una netta constatazione: «Ma perciocché lo stile di Pindemonte le più volte non è limato e corretto, né poetico appieno, accade che la lettura delle sue Opere Tragiche non ha quello che le sue scene hanno».

<sup>27</sup> Risultavano massimamente connotate dalla spettacolarità, rispetto alle tragedie propriamente dette (dodici, strutturate secondo i precetti aristotelici), le opere che Pindemonte definisce genericamente "rappresentazioni".

<sup>28</sup> Il culmine di tale intreccio di timori e terrori viene raggiunto nel momento in cui il re dei Molossi sta per compiere (e infine compie) il balzo fatale; fra le screziature della paura le cui linee espressive e melodiche s'intersecano, filtra anche l'improvvisa, e consapevole, paura di Leride, agitata dal sospetto del rimorso che avverterà.

<sup>29</sup> Nata a Livorno il 22 novembre 1798 da una famiglia di origine greca, Angelica Palli attraversò quasi tutto l'Ottocento (si spense infatti nell'anno 1875, il 6 marzo) dedicandosi con pari impegno e passione alla causa dell'indipendenza ellenica e italiana (sposò un patriota, Giampaolo Bartolomei) e alla letteratura; animatrice di salotti culturali, scrisse per molte riviste e si occupò anche dell'educazione delle giovinette. All'attività per il teatro affiancò un'ampia produzione in prosa. L'edizione della sua prima tragedia ("estemporanea" e poi rifinita per la stampa), il *Tieste*, risale al 1818. Si rimanda, sulla vita, sul temperamento e sull'opera (in ambito politico e letterario) di Angelica Palli, ai seguenti contributi: BERTONCINI 2004; D'ALESSANDRO 2005; D'ALESSANDRO 2008; D'ALESSANDRO 2011; DI BENEDETTO 2008; BERNIERI 2011; MORI 2011; FAVARO 2012; FAVARO 2017; FAVARO 2017bis.

scelto di proporre quest'esempio, fra i tanti possibili (la produzione di Angelica Palli in ambito teatrale è assai ricca), in ragione proprio della vicinanza tematica con il *Salto di Leucade* di Giovanni Pindemonte<sup>30</sup>: il dramma della scrittrice di Livorno<sup>31</sup>, anzi, elegge direttamente a protagonista la più famosa amante che, preda di una passione insopportabile, abbia cercato infine pace grazie al rito leucadio.

Come nel *Salto di Leucade* del veronese, sulla scena (ossia sulla pagina) di Angelica Palli si susseguono personaggi afferrati, ciascuno, dalla paura: paura di sé e degli altri, paura per sé e per gli altri. Teme ad esempio Faone, posto di fronte al proprio carattere (debole per mutevolezza) e alla propria inaffidabilità: egli, pur promesso sposo di Saffo, durante un periodo di lontananza da lei si era infatti lasciato sedurre da un'altra donna, e attende dunque atterrito l'occasione imminente del confronto con la poetessa, cui dovrà infine svelare la propria colpa; è avvolta dal timore anche Saffo, inquieta per un tradimento di cui risulta inconsciamente consapevole; teme Euriso<sup>32</sup>, amico di Saffo, poiché intuisce la reazione – estrema e definitiva – che ella mostrerà davanti all'abbandono.

Particolarmente movimentata per l'intreccio delle voci è la scena in cui la poetessa ancora ignara (ed ebbra di gioia, al contrario, per la vicinanza rinnovata con Faone), quasi lo trascina verso l'altare presso cui dovrebbe venire celebrata la loro unione. La paura – ipotizzata, constatata, descritta nelle sue forme entro di sé e negli altri – traccia anche in quest'esempio i confini di una scena che s'identifica con le ansie del cuore. Inoltre, l'infittirsi dello scambio dialogico imperniato sul motivo della paura dà qui luogo (nonostante, lo si ripete, la tragedia sia fatta prevalentemente per la lettura) a una sorta di 'metateatro'; i personaggi parlano alla propria anima come in un 'a parte' diretto a un invisibile pubblico, commentano, quasi per dividerla con gli spettatori, la paura che scorgono intorno a sé. Ciò che sulla pagina viene indicato fra parentesi risulta inoltre corrispondente a quello che sarebbe, in un copione teatrale, l'indicazione per gli attori<sup>33</sup>:

FAONE  
(Misero me!)

<sup>30</sup> La vicenda della poetessa greca amante non riamata di Faone conosce del resto una capillare diffusione nella produzione letteraria – lirica, in prosa, teatrale – del periodo fra XVIII e XIX secolo. Sull'indagine di questa fortuna, varia e articolata, è in corso una ricerca, della quale si segnalano qui alcuni fra i risultati già editi: FAVARO 1998; FAVARO 2012, pp. 131-192 e 215-256; FAVARO 2014; FAVARO 2015; FAVARO 2015bis. Vd. inoltre PUGGIONI 2014.

<sup>31</sup> Venne pubblicato per la prima volta a Livorno, per i torchi di Glauco Masi, nel 1823.

<sup>32</sup> Il suo ruolo corrisponde a quello svolto da Speusippo nel *Salto di Leucade* pindemontiano.

<sup>33</sup> Anche nel *Salto di Leucade* di Giovanni Pindemonte si nota una notevole «cura didascalica, che è spia di una concezione spettacolare e non accademica del teatro. Infatti Giovanni avoca a sé il ruolo di regista non meno che di autore, in una prima e rudimentale scommessa di teatro totale» (VERDINO 2005, p. 519).

SAFFO  
S'accenda  
La sacra fiamma  
FAONE  
Ah, no! Fermate, io deggio...  
ALCEO  
Nel volto suo qual turbamento io veggio!  
SAFFO  
Parla, che dirmi voi? Smarrito, incerto  
Io ti veggo, e ne tremo...  
FAONE  
(Oh, fosse il punto estremo  
questo per me!)  
SAFFO  
Tu non mi guardi, e taci!  
Barbaro! Ti compiacci  
Dell'incertezza mia, del mio dolore?  
EURISO  
(Smania l'ingrato.)<sup>34</sup>

La descrizione del timore, nelle sue differenti gradazioni, può dunque divenire, sulla pagina, non soltanto spunto e tema privilegiato affinché si traccino 'storie nella storia', ma altresì condizione favorevole per la mimesi di tecniche e strategie peculiari del palcoscenico. Annotava infatti Aristotele stesso che «la tragedia produce il proprio effetto anche senza mimica, al pari dell'epopea; attraverso la lettura, in realtà, si manifesta per quella che è. Se quindi risulta migliore dell'epopea nel resto, non è proprio del gestire che ha bisogno» (*Poetica* 26.3)<sup>35</sup>.

... e la paura, pertanto, può esistere anche senza scena.

### **Bibliografia**

- ALFIERI 1988  
Alfieri Vittorio, *Tragedie. Filippo, Oreste, Saul, Mirra, Bruto secondo*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Milano 1988
- BARSOTTI 2007  
Barsotti Anna, "Visconti e Alfieri: un passo doppio per l'*Oreste*", *Ariel* 1.3, 2007, pp. 283-310
- BECHERUCCI 2004  
Becherucci, Isabella, "Nel cuore dell'Adelchi. Premesse per la lettura dell'opera", *Il Giornale storico della letteratura italiana* 594, 2004, pp. 224-253

<sup>34</sup> Si riproduce il testo di FAVARO 2012, pp. 237-238.

<sup>35</sup> GALLAVOTTI 1982<sup>4</sup>, p. 113.

- BERNIERI, 2011  
Bernieri, Anna Maria, *Angelica Palli Bartolommei: l'amore e il mare*, Livorno 2011
- BERTONCINI 2004  
Bertoncini Giancarlo, «Una bella invenzione»: Giuseppe Montani e il romanzo storico, Napoli 2004
- BINNI 2003  
Binni Walter, "Lettura della Mirra", *La rassegna della letteratura italiana* 2, 2003, pp. 717-737
- CASINI 2003  
Casini Simone, "Il ramo d'oro dell'antichità. Alfieri e la discesa agli inferi sulle orme di Seneca", *La rassegna della letteratura italiana* 1, 2003, pp. 5-33
- D'ALESSANDRO 2005  
D'Alessandro Alessandra, "«Scritte senza il pensiero che forse un giorno potrebbero vedere la luce». Le carte di Angelica Palli della Biblioteca Labronica", in Fratterelli Fischer Lucia, Vaccari Olimpia (a cura di), *Sul filo della scrittura: fonti e temi per la storia delle donne a Livorno*, Pisa, 2005
- D'ALESSANDRO 2008  
D'Alessandro Alessandra, "Angelica Palli Bartolomei tra attivismo politico e impegno pedagogico", in Cagnolati Antonella (a cura di), *Tra natura e cultura*, Roma, 2008
- D'ALESSANDRO 2011  
D'Alessandro Alessandra, *Vivere e rappresentare il Risorgimento. Storia di Angelica Palli Bartolomei, scrittrice e patriota dell'Ottocento*, Roma 2011
- DI BENEDETTO 2003  
Di Benedetto Arnaldo, "L'«orrendo a un tempo ed innocente amore» di Mirra!", *La rassegna della letteratura italiana* 2, 2003, pp. 738-747
- DI BENEDETTO 2008  
Di Benedetto Arnaldo, "Filellenismo letterario al femminile: Angelica Palli e Massimina Fantastici Rosellini", in Candela Elena (a cura di), *Studi sulla letteratura italiana della modernità per Angelo R. Pupino. Sette-Ottocento*, Napoli, 2008
- FAVARO 1998  
Favaro, Francesca, *Alessandro Verri e l'antichità dissotterata*, Ravenna 1998
- FAVARO 2012  
Favaro, Francesca, "«Faoniade» di Vincenzo Maria Imperiali" [con introduzione dal titolo "I canti d'amore (e di morte) di una Saffo del Settecento"], e "«Saffo» di Angelica Palli" [con introduzione dal titolo "«Sento che l'estro mio d'amore è figlio»"], in Chemello Adriana (a cura di), *Saffo tra poesia e leggenda. Fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Padova 2012, pp. 131-192 e pp. 215-256



FAVARO 2012bis

Favaro Francesca, “Alessio ossia Gli ultimi giorni di Psara’ (e gli altri racconti greci di Angelica Palli)”, in Allasia Clara, Masoero Mariarosa, Nay Laura (a cura di), *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura. Atti del XV Congresso Nazionale dell’Associazione degli Italianisti Italiani (Torino, 14-17 settembre 2011)*, Alessandria 2012, pp. 555-569 (su CD)

FAVARO 2014

Favaro Francesca, “Riscrittura di una leggenda: il personaggio di Saffo, fra testo e peratesti, nella «Faoniade» di Vincenzo Maria Imperiali”, *Studi italiani* 26.2, 2014, pp. 73-81

FAVARO 2015

Favaro Francesca, “Per uno «stil soave e raro»: traduttori (e traduzioni) di Saffo tra XVIII e XIX secolo”, in Chemello Adriana (a cura di), *Saffo. Riscritture e interpretazioni dal XVI al XX secolo*, Padova 2015, pp. 135-148

FAVARO 2015bis

Favaro Francesca, “Traduzioni, parafrasi, rielaborazioni e biografie”, “Giovanni Pindemonte, *Il salto di Leucade*”, e “Stanislao Marchisio, *Saffo*, Tragedia”, in Favaro Francesca, Puggioni Salvatore (a cura di), *L’altra Musa. Storia (e storie) di Saffo tra Sette e Ottocento*, prefazione di Lorenzo Braccesi, Padova 2015, pp. 31-122, pp. 157-259, pp. 367-433

FAVARO 2017

Favaro, Francesca, “Il ‘teatro dantesco’ di Angelica Palli: *Dante a Verona*”, *Rivista di letteratura italiana* 35.2, 2017, pp. 67-82

FAVARO 2017bis

Angelica Palli, *Elsa*, a cura di Francesca Favaro, con un saggio di Patrizia Zambon, Padova, 2017

GALLAVOTTI 1982<sup>4</sup>

Aristotele, *Dell’arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Milano 1982<sup>4</sup>

MANZONI 2014<sup>16</sup>

Manzoni Alessandro, *Adelchi*, a cura di Alberto Giordano, Milano 2004<sup>16</sup>

MORI 2011

Mori, Maria Teresa, *Figlie d’Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Roma 2011

PERDICHIZZI 2004

Perdichizzi Vincenza, “Il modello francesce nelle tragedie senecane di Alfieri”, *Revue des études italiennes* 50, 2004, pp. 87-118

PERDICHIZZI 2007

Perdichizzi Vincenza, “Gli estratti senecani del Ms. Laurenziano Alfieri 4”, *Il Giornale storico della letteratura italiana* 605, 2007, pp. 71-110

PUGGIONI 2014

Puggioni Salvatore, *Saffo nella tradizione poetica italiana dal Sei all'Ottocento*, Roma 2014

TASINATO 1990

Tasinato Maria, *Elena, velenosa bellezza*, Milano 1990

VERDINO 2005

Verdino Stefano, "Giovanni Pindemonte teatrante", in Marchi Gian Paolo, Viola Corrado (a cura di), *Vittorio Alfieri e Ippolito Pindemonte nella Verona del Settecento. Atti del Convegno di studi (Verona, 22-24 settembre 2003)*, Verona 2005, pp. 501-524

ZACCARIA 1999-2000, pp. 7-25

Vittorio Zaccaria, "Il salto di Leucade: tragedia di Giovanni Pindemonte (1792)", *Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova già dei Ricovrati e Patavina. Parte III: Memorie della classe di Scienze morali Lettere ed Arti* 112, 1999-2000, pp. 7-25

ZANGRANDI 2003

Zangrandi Alessandra, "Metro e sintassi dell'endecasillabo tragico", *Stilistica e metrica italiana* 3, 2003, pp. 183-218



## **L'anagnorisis di Agave nell'immaginario di un regista contemporaneo: Theodoros Terzopoulos**

*Georgios Katsantonis*

**ABSTRACT:** This paper focuses on the performative perspective of fear in the contemporary theatrical experience, in order to propose a reading that can be framed according to the direction of Euripides' *Bacchae* by the Master of the international scene Theodoros Terzopoulos. Using a short projection of the audiovisual material of the performance, we will try to identify the passage from the text to the theatrical performance. The video focus on the figure of Agave and her communicative models when he recognizes the broken head of her son Pentheus, one of the most famous and touching scenes of ancient Greek tragedy. The path starts from the vision of the actress's character on stage, from the performing of fear and its dual manifestation: the one of phonological character (voice) and the other of the prosopographic character (face) that will allow us to highlight the aesthetic outcomes following the dramaturgical choices made by the director to underline the fear of the character as a linguistic act.

Fra i registi greci contemporanei Theodoros Terzopoulos è senz'altro il più noto in ambito internazionale. Sono però le sue proposte innovative a renderlo uno dei Maestri del teatro del Novecento. Terzopoulos rifiuta il logocentrismo trionfante del teatro occidentale per mettere al centro il corpo, il movimento, la gestualità, le energie vitali. Con riferimenti al teatro giapponese (No e Kabuki), al kathakali indiano e alle drammatizzazioni degli Aborigeni e delle popolazioni africane, il teatro di Terzopoulos rinvia a uno stato presociale e fonda una ritualità materica e corporea. Questa ritualità fa riemergere gli archetipi dei simboli che stanno alla base del trascendimento di sé per incontrare il mondo, trascendimento che deriva dalle esperienze "corporee".

Dopo aver fondato, trent'anni fa, il "Teatro Attis", che privilegia un repertorio basato sull'antica tragedia greca e su classici del teatro mondiale, Terzopoulos ha diretto duemila produzioni in ogni lingua e cultura e le ha presentate in quasi tutti i paesi del mondo, divenendo oggetto di studio e di ricerca in tante

università internazionali. L'apprendistato di Terzopoulos presso il "Berliner Ensemble" a fianco di Heiner Müller gli ha consentito di sviluppare un originale metodo di recitazione fondato su solide basi teoriche e pratiche. Si tratta del cosiddetto *metodo biodinamico*, che deriva dall'*eccesso dionisiaco*, un corpo in cui i membri agiscono autonomamente in scena attraverso movimenti ripetitivi con un esaurimento nervoso *ante portas*.

Prima, di iniziare l'esame più specifico della figura di Agave e il suo confronto con l'emozione nel momento di *anagnorisis* ritengo siano necessarie alcune riflessioni sull'approccio registico di Terzopoulos.

Sulle orme di grandi teorici quali Antonin Artaud, Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd, Jerzy Grotowski, Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, François Delsarte, Jacques Copeau, Émile Jaques-Dalcroze, Étienne Decroux, Henryk Tomaszewski, Bertolt Brecht, Peter Brook si sviluppano le sue sperimentazioni teatrali: «Il mio teatro riguarda una forma ontologica della memoria. La memoria dell'incontrare la morte, perché il corpo sa cos'è la morte. Questo è anche il motivo principale per cui il mio teatro si realizza nel Prothanatos, l'anticamera dell'Ade. Si tratta di un'intercapedine tra la vita, tra il regno dei vivi e la morte o il regno dei morti. L'arte si crea in questo contesto, attraverso un incontro con i morti. Attraverso i riti si può sistematizzare l'incontro con i morti, con Ade. Quando i Greci dicevano, La nostra vita è il percorso verso l'Ade, ci hanno mostrato la via per questa arte. Il mio teatro è l'ampliamento di questo percorso, questo foyer della morte. Il Prothanatos»<sup>1</sup>.

La tragedia *Baccanti* va in scena nel 1986 a Delfi. La regia di Terzopoulos è caratterizzata dalla ricostruzione metafisica del corpo: l'attore è sinonimo del corpo. Il codice drammatico della sua regia emerge da alcune considerazioni teoriche.

Nella Grecia antica, si può osservare che i drammaturghi dell'epoca, e in particolare Euripide, Eschilo e Sofocle, avevano anche il compito di insegnare agli attori come interpretare i testi. In altre parole, gli autori del teatro antico erano anche, per usare il termine moderno, registi delle loro opere. Nel ruolo di *registi* suggerivano agli attori una *mimica d'intensa espressività* e movimenti pomposi. Era un modo per somatizzare all'estremo le emozioni degli attori, che a causa della presenza della maschera, divenivano evidenti e comprensibili agli spettatori soltanto se sottolineati da un rilevante elemento cinesiologico. L'enfasi a cui i registi contemporanei sono soliti ricorrere nell'interpretazione delle tragedie antiche, dal punto di vista della dizione e dell'estensione vocale degli attori, rappresenta un'esperienza sostanzialmente ignota nell'antichità, come confermano le raffigurazioni vascolari giunte fino a noi. Inoltre, sia nel coro della tragedia e della commedia antiche, sia nel teatro asiatico, la cinese, la

<sup>1</sup> TERZOPOULOS 2001.

prossemica (che fissa la distanza spaziale che i corpi degli attori sono tenuti a osservare sia fra di loro sia rispetto agli oggetti scenici) e la mimica (che riguarda le espressioni del viso) rivestono un ruolo importantissimo<sup>2</sup>. Terzopoulos nella sua trasposizione scenica sfrutta queste considerazioni teoriche. La scelta di mettere in scena questa tragedia nasce non dal confronto al modello drammaturgico delle *Baccanti* di Euripide ma dall'ebbrezza dionisiaca che invasa il corpo delle *Baccanti*, «lo scuotimento psichico».

Il nome stesso del suo teatro, "Attis", rinvia in modo diretto a Dioniso, il dio dell'ebbrezza, dell'eros, della perdita di qualsiasi freno morale e sociale. Conferma di ciò costituisce lo sforzo di rinnovamento dei codici della teatralità e della glottologia teatrale con un'accentuazione dell'enfasi sul corpo dell'attore e sulle sue competenze cinesiologiche.

L'intera performance è stata costruita nello spazio scenico in modo che li attori non escano dal cerchio. Per lo spettacolo delle *Baccanti* Yorgos Patsas ha progettato una piattaforma ciclica, per comunicare scenicamente questo messaggio: niente esce e niente entra nel cerchio sacro.

Lo spettacolo inizia con una illuminazione pallida, esponendo sei corpi non identificabili, e lascia lo spettatore libero di immaginare l'itinerario delle *baccanti*. Il palco è *stato* riempito di sabbia per enfatizzare il contatto con la terra di Dioniso e delle *baccanti*. Gli attori portano come indumenti degli stracci e si muovono come se fossero invasati dalla mania bacchica. L'elemento scenico dominante è il tamburo. Lo spazio scenico lo spazio è vuoto di oggetti, perché solo il vuoto può evidenziare visivamente le forme geometriche fatte con corpo. La scarnificazione scenica funziona in modo da stimolare a più livelli la mente e la vista dello spettatore, in quanto diviene lo specchio dei gesti degli attori moltiplicandoli a dismisura. Ciascun movimento ne genera un altro, che a sua volta genera altre immagini mentali nell'osservatore. La parola è letteralmente fatta a pezzi, disarticolata fino a diventare emissione gutturale, urlo e gemito di dolore, creando un sistema di comunicazione primitivo e di grande immediatezza, sensualità e carnalità.

Il metodo di recitazione di Terzopoulos si concentra sulla liberazione dell'energia e della voce intrappolate, e mira a ricostituire l'unità perduta tra parola e corpo. Lo stesso Terzopoulos individua nell'energia il nodo del suo lavoro teatrale: «Nella fisica contemporanea l'energia costituisce la misura della capacità endogena del corpo, del movimento. Energia, quindi, è il movimento, il costante mutarsi del corpo nello spazio e nel tempo, ma è anche mozione interna, emozione. L'energia non è un'idea astratta, non è imposta dall'esterno come un ordine all'attore, ma viene percepita come esperienza vissuta e memoria fisica»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> TSATSOU LIS 2008, p. 37.

<sup>3</sup> TERZOPOULOS 2017, p. 14.

Terzopoulos spiega come la frase «kámaton t'efkámaton» [κάματόν τ' εὐκάματον] sia stata la chiave del suo lavoro. In questo verso di Euripide, sente il ritmo primordiale del corpo. Il vero battito dell'essere. E lo segue perché lo porterà verso il corpo sepolto e disconesso dall'Io dell'uomo contemporaneo.

«Durante le prove delle Baccanti, il nostro materiale di ricerca fu la frase «kámaton t'efkámaton» [κάματόν τ' εὐκάματον]. Le baccanti giungono in Grecia dall'Asia, accompagnando Dioniso e cantando «kámaton t'efkámaton» cioè «siamo affaticate ma di una fatica gradevole». Questa frase è stata spesso interpretata in maniera descrittiva, quando le baccanti entrano in scena stanche e si appoggiano su alcune rocce dell'antico teatro, come se volessero riposare. Noi, mentre facevamo ricerca su «kamatón t'efkamaton», abbiamo trovato il ritmo e il metro della danza pirrica. Le baccanti arrivano ballando la danza del fuoco, battendo i piedi per terra, come nella danza pirrica del Ponto. Gli attori delle baccanti, in stato di ebbrezza, venivano condotti a un imprevedibile esplosione di energia»<sup>4</sup>.

Nel linguaggio scenico di Terzopoulos i movimenti di danza sembrano voler sopraffare la mente, rinviando alla tradizionale danza *pirrica* (danza di guerra) della Grecia antica: le braccia sono spalancate e rilassate oppure tremano sospese nell'aria, mentre le gambe sono saldamente fissate al suolo, con le ginocchia piegate.

In questo senso l'interpretazione degli attori non sgorga dal sentimento per sfociare nel corpo, ma viene creata dal corpo per approdare al sentimento. In altre parole, ci troviamo di fronte al percorso inverso rispetto a quello teorizzato da Stanislavskij, basato su un sistema realistico di recitazione in cui tutto deve nascere da un'acuta percezione di dolore, di gioia, di esperienza traumatica e così via.

Passiamo ora a esaminare il personaggio di Agave e i suoi modelli comunicativi nel momento in cui riconosce la testa spezzata del figlio Penteo. Agave non vede suo figlio, vede un leone di montagna, una fiera che lei uccide con le sue stesse mani. Quando l'invasamento gradualmente svanisce, Agave torna alla coscienza, riconosce con orrore il capo del figlio in quella che credeva la testa del leone e portava come trofeo. *Ma lo stato di eccitazione di Agave come viene visualizzato e trascritto nel linguaggio scenico di Terzopoulos.*

In Agave si riconosce il celebre “metodo Terzopoulos”. Agave è l'epitome del suo metodo di recitazione che si chiama **biodinamico**.

Le tappe fondamentali per analizzare il sistema biodinamico sono:

- corpo carico di energia in tensione
- concentrazione del carico di energia nel viso e in particolare nella bocca

<sup>4</sup> TERZOPOULOS 2017, p. 26.

- produzione di segni paralinguistici di tipo sonoro attraverso il respiro
- attivazione e mobilità di labbra e lingua
- produzione di segni paralinguistici disarticolati
- produzione di linguaggio articolato<sup>5</sup>

Nella sua *Agave* Terzopoulos non cerca una forma di imitazione o rappresentazione della quotidianità, con comportamenti comuni, carte più o meno scoperte del teatro borghese. L'*Agave* di Terzopoulos mette in dubbio ed entra in conflitto con il linguaggio normale, staccata dal cerchio scenico cerca comportamenti trasversali, crea paraprassie e livelli di comportamenti inconsueti. Condotta in uno stato di catalessi fino all'aglossia (termine scientifico, utilizzato in neuroscienza e in psichiatria, che significa 'impossibilità di parlare').

Nelle *Baccanti* di Terzopoulos, nella scena in cui *Agave* si rende conto di stringere nella mano la testa mozzata del figlio Penteo (vv. 1264 ss.), il corpo dell'attrice, come in ogni caso di dolore estremo, di paura, si trova già in un vortice energetico interiore, porta l'energia sul volto, la concentra sulla bocca, fonte del linguaggio, per mezzo della lingua, che comincia a dibattersi e vibrare nel vano tentativo di articolare parole e si trasforma in un canale visibile ma anche in un centro del movimento che attraversa tutta la persona, creando così l'impressione che il resto del corpo rimanga inattivo. Sulla base di queste osservazioni attraverso una breve proiezione di materiale audiovisivo dello spettacolo, abbiamo visto durante il convegno come dal corpo dell'attrice (Sophia Mihopoulou) derivano tutte le componenti tecniche e sentimentali.



*Agave*: Sophia Michopoulou (photo Lothar Sitzek)

Nel frammento proiettato durante il convegno abbiamo visto il grido muto, prodotto da un corpo tesissimo, con cui *Agave* reagisce al riconoscimento di suo

<sup>5</sup> Analisi dettagliata in TSATSOU LIS 2013, pp. 245-254.



figlio Penteo. In quest'ottica la manifestazione delle emozioni e della paura di Agave dal punto di vista performativo ha un doppio carattere: una di carattere fonologico (voce) e l'altra di carattere prosopografico (volto).

La tensione del corpo impedisce a bocca e lingua di articolare parole, non lasciando al respiro il modo di trovare una via d'uscita sonora. Risultato è che la lingua di Agave in una mobilità frenetica produce suoni disarticolati, che rinviano all'animalesco e quindi a uno stadio ancestrale e distante dalla comunicazione. I muscoli facciali si dilatano a causa dell'aria espirata e dell'energia e si crea un volto come una sorta di maschera – a significare l'inquietudine patetica o terribile.

Sono del resto questi i segni che individuano una recitazione di ascendenza espressionista, enfatica e gesticolante per nulla naturalistica tipica del teatro giapponese<sup>6</sup>.

Occorre, però, *considerare le sue manifestazioni* in un contesto più ampio: Studi antropologici hanno sostenuto che il dolore fisico "è refrattario al linguaggio" anzi lo distrugge attivamente. Essere presenti nel momento in cui il dolore provoca un ritorno alla fase pre-linguistica delle grida e dei gemiti, vuol dire essere testimoni della distruzione del linguaggio. Di fronte all'emozione, alla paura, al dolore del corpo, il linguaggio di Agave perde ogni connessione e conserva solo la sua musicalità. Credo sia questa la ambizione finale di Terzopoulos: la somatizzazione del logos, *un logos che si trasforma in emozione*, dolore e paura. Per Terzopoulos logos non è la sua interpretazione concettuale o la sua descrizione, ma l'immagine della struttura della parola stessa, la sua ragione interna. Ciò che lo interessa mentre un attore interpreta una frase, è arrivare a scoprire la sorgente sonora delle emozioni, il loro ritmo nucleare.

## **Bibliografia**

SAMPATAKAKIS 2008

Sampatakakis Georgios, *Facendo la geometria del chaos*, Atene 2008

TERZOPOULOS 2001

"*La metafisica del corpo. Theodoros Terzopoulos in conversazione con Frank M. Raddatz*", *Il portale di Kainòs*, 30/11/2001

<sup>6</sup> La polisemia del teatro Orientale si riflette nella tecnica del corpo, nei molteplici e vari aspetti della pratica spettacolare, nella fenomenologia dell'attore o nella trasmissione dell'arte. Il teatro orientale è una combinazione di danza, musica e poesia che vede nell'attore il mezzo per indurre lo spettatore a provare l'esperienza in diversi stati d'animo. L'Occidente considera la rappresentazione quale punto di contatto con il mondo della realtà. L'Occidente dà enfasi all'illusione, alla mimesi, l'attore mimetizza il ruolo come un'esperienza personale, enfatizza il testo e la parola definisce il testo. L'Oriente con la standardizzazione dei codici corporali significa convenzione. L'attore si fa il ruolo, il centro del ruolo è il corpo con enfasi alla rappresentazione e il corpo definisce il senso.

TERZOPOULOS 2017

Terzopoulos Theodoros, *Il ritorno di Dionysos, Il metodo di Theodoros Terzopoulos*, Bologna 2017

TSATSOULIS 2008

Tsatsoulis Dimitris, *Aspetti semiotici del fenomeno teatrale*, Atene 2008

TSATSOULIS 2013

Tsatsoulis Dimitris, "L'esilio del logos", *Parabasis* 11, 2013, pp. 245-254

TSATSOULIS 2014

Tsatsoulis Dimitris, "Glossolalia sulla scena europea: un caso di transculturalismo? A margine delle esperienze di teatro Attis e Societas Raffaello Sanzio", *Culture teatrali* 23, 2014, pp. 119-125



## **Che paura! Che ridere! Il lato comico della paura nel teatro di figura da un punto di vista performativo: un caso di teatro di burattini contemporaneo**

*Marta Collini*

**ABSTRACT:** This contribution suggests an excursus around some topics that fear presents in puppet theatre. The term “teatro di figura” refers to forms of play that employ figures moved by operators adopting various techniques. The field of analysis is contemporary glove puppet theatre, with the aim of exploring the comic side of fear in a scenario from nineteenth century – *Faggiolino barbiere dei morti* – which is still represented today. Particular attention is given to peculiar performative aspects and other applications of the medium.

### ***Prologo***

In una sera d'estate il pubblico di un piccolo festival romagnolo è riunito per uno spettacolo di burattini. La maggior parte di loro sono bambini tra i tre e i dodici anni accompagnati da genitori e fratelli. La compagnia è alla sua prima esperienza dal vivo e gli spettatori seguono la storia con crescente attenzione, sebbene durante il primo atto molti abbiano parlato fra loro e mangiato come se nulla fosse. I personaggi sono noti agli abitanti della zona, che non stentano a riconoscervi le fattezze, i movimenti e la parlata tipiche di Brighella, Faggiolino, Sandrone e Balanzone. Qualche volta il pubblico ride per una battuta, un movimento buffo dei burattini, una serie di bastonate o un colpo di scena.

All'ultimo atto, anticipato da un crescendo di tensione della trama, il protagonista incontra un morto vivente, formato da un teschio di legno ed un telo bianco. Per spezzare la maledizione che ha trasformato il Barone Fernando in uno scheletro, Faggiolino deve farsi radere la barba dal morto e radergliela a sua volta. Solo così Faggiolino avrà salva la vita e sarà ricompensato con le ric-

chezze che gli consentiranno di saldare i debiti che lo hanno costretto alla fuga assieme al fido Sganapino.

A differenza degli altri burattini, il morto è dotato di mani umane guantate, con cui afferra oggetti di scena e li muove all'insaputa del protagonista, fino al loro fatidico faccia a faccia. Quando compare, una bambina fra il pubblico si alza tra lo spaventato e il divertito per andare in cerca dei genitori. I movimenti del morto scatenano risate e silenzi carichi di suspense e, al tanto atteso momento della sua rasatura, Faggiolino entra in scena con un coltellaccio smisurato per fare la barba al morto. Dopo la risoluzione della storia, scoppia un lungo applauso che si confonde con le note dell'*Atomica numero 5* di Casadei scelta per il balletto finale.

I burattinai escono dalla baracca per salutare il pubblico con i burattini ancora infilati sulle mani. Grandi e piccoli si alzano per guardarli da vicino e toccarli, qualcuno osserva un po' intimorito, altri hanno reazioni quasi violente e li strattinano. Lo spettacolo a cui hanno appena assistito è *Faggiolino barbiere dei morti*, un grande classico del teatro di burattini che viene rappresentato in Emilia Romagna fin da quando la regione si trovava ancora sotto il dominio dello Stato Pontificio. Ben prima che questo mezzo fosse considerato appannaggio del teatro destinato a bambini e ragazzi.

Per la sua vena macabra, *Faggiolino barbiere dei morti* è un esempio calzante di come la paura viene messa in scena tramite attori di legno. Prima di considerare nel dettaglio la storia di questo canovaccio e la sua realizzazione è bene affrontare alcuni aspetti del mezzo che coinvolgono le reazioni empatiche di chi lo osserva e lo utilizza, per poi concludere con alcune riflessioni sulle sue potenzialità in ambito educativo e drammaturgico.

Questo articolo è frutto di una breve ricerca su copioni e scenari d'epoca conservati presso l'archivio del Museo Giordano Ferrari di Parma consultati grazie alla consulenza di Cesare Bertozzi in merito ai documenti del Fondo Giordano Ferrari e del Fondo Franco Cristofori, oltre ad altri testi e spettacoli da lui consigliatomi sul tema della paura. Tale ricerca è stata preceduta dalla partecipazione a due iniziative di formazione<sup>1</sup> che, oltre alla base bibliografica, hanno fornito una primissima esperienza sul campo delle tecniche in oggetto. La prima è il corso di perfezionamento tenuto nel 2017 a Reggio Emilia presso la facoltà di scienze dell'educazione dell'Università di Modena e Reggio Emilia in collaborazione con la compagnia I burattini della Commedia di Moreno Pignoni. La seconda, che ha portato alla messa in scena del canovaccio in questione da parte

<sup>1</sup> Il teatro di animazione come strumento di intervento in ambito educativo, sociale e medico-sanitario, tenutosi presso l'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia; I mestieri del burattinaio. Linguaggi e tecniche del teatro di figura. Nell'attività educativa e di integrazione sociale Ecipar e Museo Carlo Zauli.

di alcuni partecipanti, è stata organizzata dall'Atelier delle Figure di Stefano Giunchi ed Ecipar a Faenza. Entrambi i percorsi sono impostati sull'applicazione in ambito educativo, sociale e sanitario dei linguaggi e delle tecniche proprie delle forme teatrali riconosciute sotto il termine ombrello "teatro di figura": burattini, marionette, pupazzi animati e teatro d'ombre. Infine, per favorire un'attitudine di tipo pratico, sono state condotte alcune conversazioni con addetti ai lavori, che in ambito etnografico verrebbero definite interviste semi-strutturate, attorno ad alcuni temi riguardanti il mezzo, il tema della paura ed il rapporto con il pubblico. Le seguenti riflessioni sono pertanto un sunto di quanto emerso anche dialogando con chi realizza percorsi formativi, festival e spettacoli di burattini e marionette, laboratori teatrali con bambini, adolescenti e adulti, incluse persone in carcere o con disabilità psichiche e fisiche, volti alla coesione sociale e al benessere dell'individuo oltre che all'espressione artistica. Tale premessa è necessaria a specificare la predilezione di un punto di vista performativo, in cui la teoria tiene conto anche della costruzione e la manipolazione di burattini fatti di legno e stoffa, dell'esperienza della loro materia e dell'osservazione delle reazioni che suscitano le loro peripezie.

### ***Atto primo. Perché parlare di paura e comicità attraverso il burattino come mezzo teatrale***

Ha senso trattare di paura e riso proprio attraverso il burattino perché possiede delle caratteristiche basilari che si relazionano ad entrambe le emozioni in modo ambivalente. Si potrebbe partire dall'ampia definizione che Benksy dà della marionetta:

La marionetta<sup>2</sup> è un oggetto originale mobile, di interpretazione drammatica, animato sia in modo visibile, sia nascostamente con l'aiuto di qualsiasi mezzo inventato dal suo manipolatore. L'utilizzo della marionetta è l'occasione di un gioco teatrale<sup>3</sup>.

La prima caratteristica è il dato di fatto che si tratta di uno strumento che, in quanto oggetto privo di vita, è costruito e manipolato per dare l'impressione di essere vivo. L'appartenenza dei burattini al mondo delle cose costituisce una sorta di paradosso dell'attore di legno. Un attore che non presenta nessuna espressione facciale occasionale, i cui moti del volto sono rimpiazzati da un'unica mono-espressione il più possibile neutra per poter essere credibile nel rappresentare emozioni opposte. Tende alla stilizzazione e vive attraverso il movimento, perché nel momento in cui si ferma ritorna a sembrare solo un oggetto.

<sup>2</sup> In senso francese omnicomprensivo di tutte le tecniche simile all'inglese "puppet".

<sup>3</sup> Benksy (1969), citato da SCHÖHN 1998, p. 23.

Tutto questo secondo Roland Schöhn crea un doppio livello di godimento perché costringe chi osserva i burattini ad aderire alla convenzione dell'illusione o del gioco teatrale. Il burattinaio deve trasmettere al pubblico l'impressione che quella sia l'unica realtà possibile per convincerlo a seguire la storia ed impedirgli di pensare ad altro. Nonostante ciò, nei momenti in cui lo spettatore si distrae o ritorna dall'illusione teatrale, c'è un altro livello di godimento dato dalla consapevolezza che un oggetto sia riuscito a far ridere, sobbalzare, commuovere e suscitare una gamma sorprendente di reazioni emotive. Tale aspetto paradossale è ancora più evidente in alcune esperienze di teatro d'oggetti in cui la riconoscibilità dei personaggi in quanto cose è continuamente dichiarata.

Nei burattini, il passaggio da un livello di godimento all'altro avviene attraverso un continuo scambio con il pubblico perché, soprattutto nei tipici spettacoli burattineschi, la quarta parete è spesso inesistente. La baracca ha un buco che consente ai burattinai di vedere e pertanto ai burattini di interpellare direttamente persone specifiche che stanno assistendo alla rappresentazione. Gli oggetti-burattini si rivolgono a tutto il pubblico per chiedere aiuto e informazioni, dare indicazioni, rimproverarli per il rumore, incitare la partecipazione o prenderli sfacciatamente in giro. Addirittura a volte i personaggi si rivolgono a chi li sta animando portando uno sdoppiamento metateatrale che rafforza l'impressione che i burattini abbiano vita propria. Se dosati sapientemente, questi trucchi hanno lo scopo di ridestare l'attenzione del pubblico e riportarlo nel gioco teatrale. Quando non sono ben calibrati si può assistere allo stravolgimento in tempo reale della trama, come quanto avvenuto durante uno spettacolo di guarattelle napoletane messo in scena al parco di Grugliasco nel giugno 2018: due bambine fra il pubblico si sono alleate contro un Pulcinella a loro avviso troppo manesco, intimandogli di lasciar stare il guappo e facendo concludere lo spettacolo prima della usuale comparsa del burattino che rappresenta la Morte.

Sebbene queste considerazioni sul mezzo valgono anche per altri strumenti e tecniche del teatro di figura, in questo caso mi concentrerò principalmente sui burattini a guanto<sup>4</sup> non solo perché sono solitamente utilizzati per la messa in

<sup>4</sup> Per "burattini a guanto" si intendono solitamente i burattini manovrati dal basso, in cui la mano del manipolatore è infilata in un guanto, detto buratto, che costituisce il vestito del burattino. Il dito indice è infilato in una testa di legno, cartapesta o altro materiale. Il dito medio, l'anulare ed il mignolo di chi li manovra si uniscono per costituire un braccio del burattino mentre il pollice costituisce l'altro braccio. Tranne alcune eccezioni non sono dotati di gambe. Le guarattelle napoletane sono burattini a guanto tipici del sud e centro Italia in cui le teste sono solitamente di piccole dimensioni (fino a 10 cm), le mani sono simili a delle palettine di legno ed il guanto è una veste semplice che aderisce ai minimi movimenti della mano. I personaggi principali di una muta di guarattelle sono Pulcinella, la sua fidanzata Teresina, il guappo, un cane, la Morte ed il Diavolo. I burattini citati in questo articolo appartengono principalmente al filone emiliano-romagnolo in cui le teste sono più grandi e le vesti, più complesse e larghe, permettono alla mano di chi anima movimenti meno sottili. La classica muta emiliano-romagnola arrivava fino ad altre regioni

scena di *Faggiolino barbiere dei morti*, ma anche perché la loro manipolazione coinvolge alcuni aspetti cognitivi che è utile affrontare per chiarire la relazione empatica che si crea con gli spettatori ed alcuni risvolti perturbanti del mezzo.

Un'ipotesi che è stata efficacemente illustrata da Mariano Dolci vedrebbe i vari strumenti tipici di alcune tecniche di teatro di figura disposti su un'asse che va dall'identificazione alla proiezione in base alla prossemica fra manovratore e oggetto manovrato. Sovrastare dall'alto le marionette o sollevare i burattini dal basso avrebbe un effetto specifico sul tipo di manipolazione e drammaturgia che ne deriva. Il più evidente è il ritmo serrato ed incalzante della maggior parte degli spettacoli di burattini rispetto alle marionette di grandi dimensioni.

Dolci suggerisce di adottare come criterio la distanza che separa gradualmente ciascuno strumento dal corpo del manovratore, nell'ordine: maschera, burattino a guanto, burattino a bastone, marionetta a stecca o pupo, marionetta (DOLCI 2009). Questi strumenti passano dall'essere privi di un corpo proprio (la maschera) fino ad essere dotati di un corpo integro (marionette). La conseguenza più sostanziale quando si manipola una marionetta è che lo spazio per la vista è libero. La visione del risultato della manipolazione sulla figura appesa ai fili influenzerebbe i processi psicologici d'identificazione e proiezione rispetto ad un Altro ormai staccato dal corpo. Lo schema di Dolci passa dal massimo di identificazione della maschera fino alla massima proiezione della marionetta.

Il burattino a guanto è in una posizione intermedia: l'Altro da sé è visibile sebbene da una limitata prospettiva dal basso ed il corpo di chi manipola fa ancora parte dello strumento perché la sua mano riempie il burattino. Lo schema di Dolci è importante per sottolineare come una tensione verso l'identificazione è legata alla postura ed alla tipologia di movimento. Per manipolare un burattino è necessario per prima cosa infilare il braccio in un oggetto, azione che di per sé può suscitare qualche inquietudine in persone con disabilità psichiche. Caroline Astell-Burt, che si è occupata di teatro di figura negli ambiti educativi e terapeutici, riconduce questa resistenza all'inconsistenza del corpo dei burattini ed all'impossibilità di vedere la propria mano, suggerendo di costruirli con stoffe imbottite oppure di procedere per gradi passando dall'animazione del burattino senza guanto a quella con guanti di tessuti via via più opachi (ASTELL-BURT 1981).

---

con gli spostamenti dei burattinai e comprende, tra gli altri, Sandrone e Polonia, Faggiolino (poi divenuto Fagiolino), Isabella, Sganapino, Rosaura. A questi si aggiungono altri personaggi locali (come Bargnocla a Parma) o inventati dai singoli burattinai oltre a quelli risalenti alla Commedia dell'Arte come il Dottor Balanzone, Brighella, Arlecchino, Pantalone e Colombina. Il discorso si amplia e complica ulteriormente se si comprendono altre tipologie del nord Italia come i burattini bergamaschi, con teste di notevoli dimensioni ed un conseguente ritmo più lento, caratterizzati dalle avventure di Gioppino. Comune a più forme locali, la tecnica utilizzata per i personaggi femminili può essere quella del burattino a bastone, retto dall'animatore con una sola mano lasciando le braccia della figura a penzolini o mosse tramite bacchette.



Altra caratteristica che rimanda al tema della paura è la constatazione che ci sono persone che sono terrorizzate dalla sola vista dei burattini. Nell'elenco delle fobie il termine pupafobia sta ad indicare la paura irrazionale per bambole, automi e marionette, burattini inclusi. A questa si contrappone il lato empatico dell'illusione teatrale a cui accennato precedentemente. Sul versante della pupafobia, secondo lo psicologo e marionettista Roland Schöhn, la paura è derivante dalla verosimiglianza che rimanda al concetto di *Unheimlich* freudiano. Quanto più un oggetto ha sembianze umane tanto più può avere una componente spaventosa. Risulta paradossalmente meno inquietante una irrealtà umanizzata, cioè un oggetto che diventa umano manifestando la propria oggettività perché crea empatia, tenerezza, identificazione e una forma di animismo. Per confermare questa ipotesi basterebbe confrontare burattini che raffigurano personaggi femminili realistici con altri raffiguranti diavoli stilizzati e chiedersi quale sia più agghiacciante. Un burattino può inquietare indipendentemente dal suo ruolo.

Volenti o nolenti i burattinai si trovano a confronto con questa componente adottando posizioni e soluzioni differenti nei confronti del proprio pubblico. Per esempio Gaspare Nasuto, che lavora con il filone delle guarattelle napoletane, sostiene che devono necessariamente inquietare perché è proprio l'inquietudine che incuriosisce lo spettatore. Altri burattinai adottano tentativi volti ad evitare di spaventare. Ad esempio Stefano Giunchi ha ideato una piccola messa in scena eseguita con le mani a vista e semplici teste di carta da giornale, che introduce alcuni spettacoli per scaldare il pubblico e raccontare il funzionamento alla base dei burattini.

Il rapporto fra un burattinaio ed il pubblico, giocato sul doppio livello di godimento, ha molto in comune con l'illusionismo. Quando un illusionista esegue un numero ben riuscito, il piacere suscitato nei presenti deriva principalmente da un equilibrio fra incanto e disincanto. Tale equilibrio consente di aderire all'illusione pur rimanendo consapevoli della bravura dell'illusionista nel nascondere un trucco dietro alla presentazione di un numero. Quello che ne deriva è nel caso dell'illusionismo un effetto magico, tanto più meraviglioso quanto più si discosta dal trucco. Lasciarsi meravigliare è come farsi coinvolgere emotivamente dalla cornice narrativa di uno spettacolo teatrale. Nell'illusionismo, come per il teatro di figura, questo patto con il pubblico deve essere continuamente rilanciato attraverso il movimento. Entrambi hanno avuto origine nelle piazze, in cui il pubblico si fermava per farsi sorprendere e non per aderire ad una convenzione borghese.

Il movimento continuo delle mani nella manipolazione dei burattini è la chiave per comprendere la relazione empatica che riescono a stabilire con il pubblico a livello cognitivo. Osservando la struttura della mano e le sue pro-

prietà di movimento, si può notare che le articolazioni possono ricordare una struttura stilizzata del corpo umano: le dita sono in grado di ruotare in modo simile alle spalle e la prima falange si piega solo all'indietro come i gomiti; Il dito indice in posizione verticale s'inclina in avanti e lateralmente, analogamente al collo; l'inclinazione consentita al polso è paragonabile a quella del bacino mentre la rigidità del dorso della mano ricorda la schiena. Inoltre, la tipologia di movimento tipica della mano, che afferra e muove le dita raggiungendo una certa velocità, è intuibile sotto al guanto del burattino.

Entrambe le costatazioni sono riconducibili alla scoperta dei neuroni specchio da parte di Giacomo Rizzolatti.

I neuroni specchio sono dei neuroni motori, i quali si attivano sia quando uno fa un'azione che quando vede un'altra persona fare un'azione simile e che ha lo stesso scopo. Noi li abbiamo scoperti nelle aree motorie, si è molto discusso a cosa possano servire, cosa vuol dire capire le azioni mediante questo sistema. [...] Col passare degli anni si è visto che è un meccanismo che non è presente solo nelle aree motorie, ma è presente anche in varie aree emozionali. [...] È importante perché ti dà una comprensione dell'altro come te stesso, uno può capire l'emozione perché la vive, la sente, perché si attivano le stesse aree che si attivano quando io sento dolore oppure puoi capire in maniera razionale<sup>5</sup>.

Il riconoscimento nel burattino di un gesto che gli spettatori possono compiere e di un movimento stilizzato del corpo è indicato da Stefano Giunchi in *Il mondo delle figure* come un'altra conferma del livello di coinvolgimento del pubblico.

Il sistema mirror fa sì che, quando un essere umano vede movimenti insoliti, soprattutto collegati alle mani e alla bocca, si attivi una ricerca nella memoria fisica del cervello. Nel caso che questa velocissima ricerca trovi frammenti di memoria (in neuroni che comandano le stesse azioni), scatta un meccanismo immediato di riconoscimento e di identificazione, del tipo: questo gesto l'ho fatto anch'io (oppure posso farlo anch'io). Si tratta di una forma di empatia prelogica con i gesti che si stanno vedendo: so cos'è, lo so fare anch'io, non mi fa paura. Oppure il contrario. [...] Il burattino, con i suoi movimenti, dichiara la mano che gli sottostà. I suoi movimenti fanno parte del repertorio dei movimenti di ogni essere umano<sup>6</sup>.

A ben vedere questo riconoscimento empatico funziona anche all'inverso: un senso d'inquietudine può essere creato volontariamente quando nel corso di uno spettacolo i burattini fanno un movimento che tradisce l'anatomia di fondo. Per esempio le dita possono essere sfilate dalla posizione usuale per dare l'impressione che gli arti e la testa del burattino siano disarticolati oppure il burattino può essere infilato al rovescio. Gaspare Nasuto utilizza tecniche analoghe

<sup>5</sup> RIZZOLATTI, MORICONI 2014.

<sup>6</sup> GIUNCHI 2012, p. 61.

per differenziare il personaggio della Morte, caricandolo di un senso di mistero e sovrannaturale rispetto alle altre guarattelle in scena.

L'attore di legno è diversamente abile, può eseguire certe mosse molto bene, ma tante non sono alla sua portata. Il bagaglio di movimenti che possono essere eseguiti dalla mano e che ricordano azioni svolte dal corpo è limitato. Sulla base della combinazione di movimenti ricorrenti si è tuttavia sviluppato un repertorio molto vasto. Nel periodo in cui Angelo Cuccoli metteva in scena *Faggiolino barbiere dei morti* in Emilia Romagna si riducono opere liriche, si rappresentano epopee cavalleresche, miti e leggende, episodi biblici, fiabe, fatti storici spesso da poco accaduti e storie di briganti. Tendenzialmente esiste anche il tragico, ma lo sviluppo dello stile umoristico che si diffonde nella Bologna di fine Ottocento limita gradualmente gli spettacoli troppo drammatici.

Il legame fra paura e comicità è dato dal fatto che situazioni che nella vita reale potrebbero spaventare, nel teatro di burattini risultano comiche: perché vedere un personaggio inseguito e morsicato da un cane o preso a bastonate fa sbellicare dalle risate? Oltre al cane, la Morte ed il Diavolo, antagonisti per eccellenza, nel repertorio burattinesco ci sono paure ricorrenti quali:

- Paura delle bastonate
- Paura di essere mangiati (da cani, draghi, serpenti)
- Paura di non mangiare, miseria
- Paura di padroni, rivali, suoceri e creditori
- Paura dei criminali: briganti, assassini, rapitori
- Paura della legge: boia, soldati, gendarmi e carabinieri
- Paura di finire in prigione, della forca
- Paura della religione: il monaco che incontra Pulcinella prima del patibolo
- Paura degli effetti speciali: tuoni e fiammate
- Paura del sovrannaturale: diavoli, streghe, maghi, orchi, fantasmi, scheletri, mostri, vampiri
- Paura di morire, essere morti, che lo siano altri, di morti che resuscitano
- Paura della Morte

Le bastonate, inferte con bastoni sproporzionati per renderli più minacciosi, sono una componente sonora che serve per dare il ritmo allo spettacolo e richiama il legno con cui sono scolpite anche le teste dei burattini. Nei copioni conservati presso il Museo Giordano Ferrari la presenza delle bastonate in una scena veniva sottolineata in modo da tenerla come punto di riferimento rispetto alla trama dato che le battute non erano imparate a memoria ma principalmente improvvisate. La frequenza e l'intensità delle bastonate è andata diminuendo per non turbare la sensibilità di un pubblico sempre più infantile e cambia da nazione a nazione. Molte delle teste d'epoca conservate nei musei sono pres-

soché sfigurate dai colpi. Come sottolineato da Moreno Pigoni, anche meno di vent'anni fa poteva capitare di assistere a scariche di bastonate che facevano aprire teste o saltare per aria nasi di legno, totalmente impraticabili in paesi come la Germania.

Ad essere ricorrenti sono anche i modi drammaturgici con cui superare la paura, tra cui la paura stessa.

- Con la paura
- Con le bastonate
- Con il coraggio
- Con l'astuzia
- Con l'ingenuità
- Con l'ironia
- Con la magia
- Con il vino
- Con un aiutante
- Con il pubblico

Durante l'intervista, sempre Pigoni ha ricordato quanto detto dal burattinaio inglese Rod Burnett mentre introduceva un classico spettacolo di Punch and Judy. Secondo Burnett, il cattivissimo ed esilarante personaggio di Mr Punch uccide a bastonate pressoché tutti coloro in cui si imbatte nel corso della trama proprio perché ha troppa paura di loro. Le sue reazioni spropositate hanno quindi un effetto paradossalmente comico.

Specialmente nel filone emiliano-romagnolo, il vino e la carica carnevalesca dell'ebbrezza alcolica sono usati dai personaggi farsi coraggio e superare la paura oltre che per festeggiare. In un copione per burattini scritto da Carlo Brizzolara<sup>7</sup>, Sandrone si ubriaca assieme alla Morte per ingannarla ed impedirle di portarlo via.

Negli spettacoli che prevedono la partecipazione del pubblico, gli spettatori vengono coinvolti per aiutare il protagonista a salvarsi in situazioni di pericolo. I classici inseguimenti si risolvono sempre con un burattino buono che chiede al pubblico di non dire al cattivo dove sta andando a nascondersi o vice versa. In questi casi si assiste al coro di grida scomposte che si alzano dal pubblico, specialmente tra i più piccoli, che aumentano l'effetto comico della scena con le loro risposte talvolta inaspettate e fuori luogo. Secondo il burattinaio bresciano Mario Raggi, oltre a ravvivare l'atmosfera e a incentivare la partecipazione, questo espediente insegna ai bambini che è lecito mentire alle persone malvage per salvare qualcuno.

---

<sup>7</sup> BRIZZOLARA 1975.

Una figura di cui solitamente i burattini non hanno paura è il burattinaio stesso, anzi, spesso si rivolgono a chi li anima deridendolo, maltrattandolo o mostrando moti di ribellione. Dal canto loro i burattinai che operavano nelle piazze italiane tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento avevano un'altra tipologia di preoccupazioni: se si lasciavano prendere troppo la mano rischiavano di incorrere nella censura e finire in prigione per una parola di troppo da parte dei burattini. Come sottolineato dai resoconti raccolti da Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti ed illustrato nelle caricature dell'epoca di Umberto Tirelli, il pubblico di piazza degli spettacoli di burattini era in gran parte adulto e di varie condizioni sociali che consentivano un umorismo pungente con più livelli di interpretazione. Un'altra forma di timore che invece accomuna tutt'ora i burattinai napoletani, inglesi e portoghesi che rispettivamente prestano la voce di Pulcinella, Mr Punch e tutti i personaggi del Teatro Dom Roberto è quella di inghiottire o strozzarsi con la pivetta<sup>8</sup> utilizzata per alterare la vocalità umana.

Per ritornare al filone tematico a cui appartiene il canovaccio di *Faggiolino barbiere dei morti*, la diversa composizione del pubblico dei burattini del presente<sup>9</sup> rispetto al passato emerge chiaramente se si considera il repertorio tratteggiato dalla nota storico-critica assegnata dal Museo di Budrio ad alcune scenografie raffiguranti scenari paurosi:

I temi della morte, dei fantasmi, le scene macabre e cimiteriali sono ricorrenti negli spettacoli di burattini, luoghi dove le paure sono spesso esorcizzate a suon di sberleffi e bastonate. Tra i tanti testi che trattano della morte e dello spavento si ricordano: "Leonzio il crudele detto il dispregiatore dei cadaveri al cimitero della Maddalena. Dramma in quattro atti con Sganapino spaventato dalle ombre dei morti", "Eulalia e Rosensterne ovvero l'assassina dei morti con Fagiolino,

<sup>8</sup> Piccolo strumento musicale formato da lamelle di metallo legate fra loro. Viene tenuto in bocca durante tutto lo spettacolo e rapidamente posizionato sul palato quando parla il personaggio con la voce alterata. La difficoltà è data dal suo continuo e rapido spostamento per dare l'illusione di un dialogo fra più persone oltre che all'uso del diaframma per far risuonare la voce. Il suono prodotto è molto acuto e gracchiante, simile per certi versi alla voce del Paperino disneiano, e induce l'impressione che non sia emesso da un essere umano. Esistono diverse interpretazioni rispetto alla sua origine, ma l'effetto principale è la sua riconoscibilità immediata che funziona molto bene per attrarre i passanti per strada.

<sup>9</sup> Gli organizzatori di festival lamentano la presenza di bambini portati anche a spettacoli su temi forti, dichiaratamente destinati ad un pubblico adulto oppure non adatti al livello di attenzione della prima infanzia. Questo equivoco è dovuto ad una convinzione particolarmente diffusa in Italia del fatto che gli spettacoli di burattini siano automaticamente pensati per i più piccoli. Questo pregiudizio è in parte dovuto all'associazione burattini-giocattoli-bambole, alla preponderanza di compagnie di teatro di figura specializzate nel teatro ragazzi, alla mancanza di un connubio fra accademia teatrale e teatro di figura e, non da ultimo, allo scarso sostegno statale e privato verso questa forma di spettacolo. Anche a livello di comunicazione di massa, i pupazzi televisivi italiani sono rimasti relegati ad un pubblico infantile, come raccontato nell'autobiografia di Maria Perego, il cui personaggio di Topo Gigio è stato richiesto dall'estero per talk show, spot pubblicitari e un film d'autore.

Sganapino e Flemma beccamorti”, “Il morto resuscitato”, “Fagiolino barbiere dei morti”, “Il cimitero di Val Suzon”, “Bianca e Fernando alla tomba di Carlo V duca d’Agrigento”, “Le avventure di Re Verdolino o la discesa di Faggiolino nel regno dei morti”, “Ginevra di Scozia liberata dai cavalieri della morte”<sup>10</sup>.

A questa carrellata si potrebbe aggiungere il filone del cannibalismo rappresentato da spettacoli come *La Iena di San Giorgio*, messa in scena con i burattini da Gualtiero Niemen e rielaborata per le marionette da Guido Ceronetti.

Oltre alla trama, gli spettacoli erano resi sinistri anche dall’uso di effetti speciali quali le fiammate realizzate con la pece greca, il suono di tuoni e catene oltre che fondali raffiguranti oscure prigioni, grotte o gironi infernali. Questi elementi formano un tutt’uno come vedremo passando all’analisi di un classico spettacolo burattinesco sul tema della paura.

### ***Atto secondo. La drammaturgia che può scaturire dal mezzo dei burattini: una classica “novella macabra”***

Per comprendere come quanto tratteggiato nella parte introduttiva possa combinarsi e concretizzarsi in una rappresentazione teatrale di genere pauroso, è opportuno procedere con un’introduzione storica ed una breve analisi delle scene di paura di *Faggiolino barbiere dei morti*. La commedia in oggetto è ricondotta ad Angelo Cuccoli (1834-1905) figlio d’arte di Filippo Cuccoli a cui si riconosce il merito di aver introdotto il personaggio carnevalesco modenese di Sandrone nella famiglia dei burattini bolognesi. Cuccoli-figlio non ha mai scritto un copione intero, ma si basava su dei canovacci ed improvvisava al momento inserendo talvolta tirate o battute tipiche di ciascun personaggio come d’uso comune fra i burattinai del periodo. *Faggiolino barbiere dei morti* corrisponde ad uno schema per scenario conservato presso l’Archiginnasio di Bologna assieme ai trecentonove manoscritti divisi in tre cartoni che costituiscono il suo l’intero repertorio. I suoi schemi ci sono pertanto pervenuti privi di quelle che Antonio Faeti ha giustamente definito le componenti «connesse con l’oralità, con l’occasionalità, con l’estemporaneo ammiccamento in cui il testo veniva immerso quando era offerto al pubblico» (FAETI 1990). Tuttavia la memoria delle sue opere è rimasta viva anche per merito di una serie di pubblicazioni, edite in gran parte postume, che l’editore Brugnoli pubblicò grazie alle trascrizioni e riduzioni non autorizzate di autori sotto pseudonimi quali Spinzein, Simulacro e il Marchese di Cagnara. Anche se il senso generale dell’opera, la struttura e la sua attitudine sembrerebbero intatte, con il passaggio alla carta stampata i dialoghi da piazza sono stati certamente rimaneggiati e rifiniti da un punto di

<sup>10</sup> Regione Emilia Romagna, catalogo del patrimonio, scheda 74103 Notizie storico-critiche, Museo dei burattini, Budrio, 2007.

vista letterario, probabilmente limitandone i doppi sensi più triviali ed eventuali riferimenti satirici troppo pungenti. Altro intervento necessario alla trasposizione letteraria dei dialoghi è il rafforzamento dei passaggi logici interni alla trama, che nella rappresentazione improvvisata potevano permettersi di non essere lineari.

Si può affermare con una certa sicurezza che *Faggiolino barbiere dei morti* sia stato messo in scena senza lunghe interruzioni che possano far pensare ad una sua riscoperta. I fascicoletti contenenti le diciannove commedie pubblicate erano destinati ad una lettura domestica ad alta voce, ma costituiscono la base delle successive messe in scena da parte di altri burattinai che sono rimaste nella memoria di generazioni. Una di queste è rievocata da Cervellati in un ricordo d'infanzia ambientato nella Bologna dell'immediato Dopoguerra:

Un particolare fenomeno, sfuggito a molti, fu rappresentato da un'espressione gentile: in moltissime case bolognesi, diroccate e poverissime, fecero mostra di sé numerose piante di fiori, in giardinetti di fortuna, sistemate in vecchie casseruole in casse sgangherate. Erano il simbolo di una speranza, ottimista e poetica, sopravvissuta a tanti orrori, a tante esperienze degradanti e avviliti nei confronti della dignità umana. Qualcosa di simile abbiamo pure provato vedendo, pochi giorni dopo la Liberazione, in Piazza De Marchi, eretto un casotto di burattini, contornato da un pubblico numeroso di bimbi e di adulti: si dava una delle produzioni più semplici e briose del repertorio cuccoliano, *Faggiolino barbiere dei morti*. E grandi e piccini ridevano con confidente trasporto, come se l'atroce esperienza degli anni di guerra non avesse avuto la possibilità di estirpare, dal loro essere, una innocente, serena e incantata visione della vita<sup>11</sup>.

La versione consultata per questo saggio corrisponde ad una riedizione del 1918, in un periodo in cui i lettori più adulti potevano ancora ricordarsi di aver assistito ad una messa in scena di Cuccoli. Il mantenimento della commedia fino ad oggi è dovuto in gran parte all'attività della famiglia Ferrari di Parma che ne ha fatto uno dei suoi cavalli di battaglia sotto il titolo *Il castello misterioso* ed alla versione di Nino Presini che ne ha tratto anche un radiodramma conservato in audiocassetta, presente sul portale Youtube in data attuale. La storia è stata perfino pubblicata in due puntate su *La Domenica del Corriere* da Carlo Dadone nel 1901 che la colloca sotto la dicitura "novella macabra".

Messe in scena più recenti sono state realizzate da Vladimiro Strinati e dalle compagnie I Burattini di Riccardo e Teatro del Drago, fino allo spettacolo descritto in apertura da parte degli allievi del corso I mestieri del burattinaio coordinati da Stefano Giunchi. Ritornando indietro nel tempo è utile sottolineare come la commedia compaia con varianti significative in spettacoli di marionette e della commedia dell'arte. In un copione autografo di Giuseppe Concordia (1882-1962), conservato a Parma e facente parte del Fondo Giordano

<sup>11</sup> CERVELLATI 1964, p. 136.

Ferrari, compare come secondo sottotitolo di uno spettacolo per marionette che ha come protagonista il personaggio piemontese di Famiola:

Il Morto del Mantello Rosso  
ossia  
Il Castello Misterioso  
con  
Famiola barbiere dei morti  
Brillante commedia in 4 atti

La presenza di più sottotitoli era volta, come sottolineato da Cesare Bertozzi<sup>12</sup>, ad incuriosire il pubblico con tutti gli elementi a disposizione, confermando che i beniamini degli spettatori sarebbero stati presenti anche se non inclusi nel titolo principale. Secondo la logica contemporanea si potrebbe dire che la presenza di titoli diversi è equivalente alla dicitura “ti potrebbe interessare anche” utilizzata dai motori di ricerca digitali. All’interno del copione, un’annotazione finale di Concordia stesso specifica che è stato finito di trascrivere e tradurre in lingua piemontese il 3 dicembre 1915. Questo aspetto sottolinea il passaggio da un mezzo all’altro a cui erano sottoposte storie in comune fra marionette e burattini e la circolazione geografica che poteva avere uno stesso soggetto. Bastava sostituire il protagonista con il personaggio di punta, come si evince dall’esistenza di un *Arlecchino e il Morto del Mantello Rosso* all’interno del repertorio marionettistico della famiglia Lupi. In tutta probabilità Concordia ha ricopiato e tradotto l’opera a partire da una pubblicazione di Salani o da altri copioni che la ricalcano indirettamente, dato che contiene delle parti esattamente identiche all’edizione fiorentina di *Le cinque epoche di Stenterello ovvero il morto del mantello rosso nel castello dei prodigi*<sup>13</sup>. Questo apre ad un’ulteriore questione dato che l’autore è Luigi Del Buono, attore che fu l’ultima maschera della scuola della Commedia dell’Arte all’italiana e soprannominato Stenterello dal pubblico fiorentino. Oltre ad allargare il raggio anche al teatro d’attore, il collegamento con Stenterello farebbe intuire un’origine della commedia precedente al canovaccio di Angelo Cuccoli dato che Del Buono morì nel 1826. Le notizie storico critiche di un vestito per marionette della compagnia Carlo Colla & Figli lo indicano come fonte dei copioni per marionette:

Molte delle commedie scritte da Del Buono entrano nel repertorio del teatro delle marionette, come “il diavolo mal maritato”, “Stenterello viaggiatore e maestro di lingua italiana”, “il morto dal mantello rosso e “i due gobbi”. Il fenomeno si comprende poiché Del Buono aveva l’abitudine di vendere ad altre compagnie e ad altri attori i suoi copioni<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> BERTOZZI 2015, p. 107.

<sup>13</sup> DEL BUONO 1880.

<sup>14</sup> Lombardia Beni Culturali, scheda u4020-01000, 2014.



In un libro dedicato al repertorio di Del Buono, Guglielmo Amerighi indica invece che *Il Morto dal Mantello Rosso* è il rifacimento teatrale di una commedia di burattini non meglio specificata (AMERIGHI 1973). Questa a sua volta potrebbe essere stata già nel repertorio di Cuccoli-padre oppure risalire ad altre aree o epoche precedenti. Tale commistione di storie e di generi teatrali e letterari è tipica del teatro di burattini in cui i registri borghese e popolare si mischiavano spesso, dando origine a rifacimenti di opere in versione ridotta e più economicamente accessibile al grande pubblico. Un dettaglio della trama compare anche nel *Rigoletto*: la presenza della locandiera Petronilla in combutta suo fratello, il brigante Sparafucile.

Volendo andare ancora più a ritroso, si potrebbe ricondurre il collegamento macabro fra la rasatura della barba ed il morto al periodo storico in cui la nascente professione del chirurgo era svolta dai barbieri, con esiti e condizioni igieniche lontani dall'ottimale. Il ché spiegherebbe il lascito nella memoria collettiva della connivenza fra barbieri e cadaveri. Antonio Faeti la fa risalire ad ancora prima citando la rasatura del capo propria dei riti di passaggio studiati da Arnold Van Gennep, ma per non correre il rischio di cadere in arcaismi privi di collegamenti diretti è preferibile ribadire il suo riconoscimento della figura del ritornante o della statua del *transi* medievale nel morto incontrato da Faggiolino. Nel suo saggio dedicato al barbiere dei morti, Faeti descrive il lato oscuro della Bologna ottocentesca, occultato dall'immagine bonaria e godereccia che è rimasta nella memoria, in cui non erano del tutto rari episodi macabri e suicidi si sartine, crimini di banditi fino alle porte della città, mentre il cimitero della Certosa, presente anche negli spettacoli di burattini<sup>15</sup>, era decadente e mal frequentato.

Ma aldilà di questo scenario cupo, tra il pubblico di Cuccoli saranno stati presenti anche barbieri, garzoni ed i loro clienti, che avranno provato almeno una volta nella vita la spiacevole sensazione di un taglio accidentale. Vedere un'azione quotidiana rifatta goffamente da un burattino che tartassa uno scheletro con un rasoio a grandezza naturale, aggiungeva ulteriore effetto comico alla situazione.

### ***La scena dello spavento***

I tre atti del copione di *Faggiolino barbiere dei morti* ridotto per la stampa da Spinzein e Simulacro contengono un crescendo di paure che vanno da quella sociale per il creditore, quella verso l'autorità rappresentata dalle guardie, quella

<sup>15</sup> Faeti riprende da Cervellati il riferimento ad un'opera tardo-settecentesca di Fabrizio Barbagrìgia intitolata *Lamento de Morti* e con un soggetto simile all'*Antologia di Spoon River*. Cuccoli ne ha inserito un estratto nel canovaccio di *Il cimitero di Val Sunzon*.

verso il crimine ed i briganti per finire con la paura nei confronti del sovrannaturale rappresentata da un mago africano e dalla Morte nel ruolo del barone maledetto. La differenza tra il prologo e gli altri due atti farebbe pensare all'unione di due opere di periodi differenti, come spesso poteva accadere in spettacoli di burattini che potevano ricombinare gli atti di canovacci diversi a seconda delle esigenze. Tuttavia nella versione per marionette e in quella di Stenterello risulta più evidente la logica di fondo della vicenda in cui il protagonista viene tradito dai vivi per essere riabilitato da un morto<sup>16</sup>. Il linguaggio è principalmente caratterizzato dalla musicalità del dialetto bolognese, utilizzato da pressoché tutti i personaggi ad eccezione dell'ostessa Petronilla e del brigante Sparafucile che si esprimono in italiano, mentre Brighella è riconoscibile dalla parlata veneta durante la sua breve permanenza in scena.

Nel primo atto i servi Brighella e Sganapino attendono l'arrivo del loro squattrinato e temuto padrone Faggiolino per domandargli inutilmente la propria paga.

SGANAPINO (*a Brighella*)

S'a-jo da dirt la verità a-j ho un poch ed cunvuls! L'è tant al grand uriginâl ch'al va in bistia per gnient!

Faggiolino dal canto suo cerca di evitare il Cavalier Cipolla, un creditore che lo ha vinto al gioco, che riesce ad entrare in casa per colpa di Sganapino e viene malamente bastonato quando esige i soldi che gli spettano. All'arrivo delle guardie, rappresentate dal Sergente Ghitarra, Faggiolino bastona anche lui ed è costretto a fuggire con il fido Sganapino. Il ritmo è molto serrato e i personaggi passano rapidamente dall'incutere paura ad averne. Fin dalle prime battute i protagonisti Sganapino e Faggiolino mostrano i caratteri che li contraddistinguono: goffo, fifone e ingenuo il primo, spavaldo e manesco il secondo. Fag-

<sup>16</sup> Le variazioni nei tre copioni destinati a burattini, marionette e attori, sono dovute principalmente alla velocità dei dialoghi e al ritmo tipico dei burattini rispetto alle altre forme teatrali. L'importanza del continuo movimento fa sì che la rappresentazione prediliga le azioni rispetto a lunghe battute che costringerebbero i burattini che ascoltano a rimanere quasi fermi. Le differenze della trama sono: l'alternarsi di persone che chiedono prestiti al protagonista e poi di creditori, la presenza di un processo finale per condannare o assolvere tutti i cattivi della storia che nei burattini si traduce nelle canoniche bastonate, la fuga per mezzo di un drago a tre teste e la presenza dei tipici balli di marionette tra un atto e l'altro. L'antefatto che ha portato alla maledizione è raccontato con maggiore dovizia di particolari rendendo più comprensibili le ragioni della trasformazione in scheletro. Altro dettaglio che manca nei burattini è il fatto che gli aiutanti del protagonista sono un poeta e la sua serva Colombina, che poi sposerà nel lieto fine. Paradossalmente il burattino di Sganapino ricopre entrambi i ruoli facendo da spalla naïf al più virile Faggiolino. Nonostante tutte queste differenze, leggendo i tre copioni si ha chiaramente l'impressione di trovarsi di fronte allo stesso tema narrativo, esplorato in maniera diversa a seconda del mezzo e del contesto. In tal senso si è rivelata particolarmente utile la consultazione del copione manoscritto da Giuseppe Concordia perché presenta correzioni e rattoppi visibili oltre alla presenza di due finali, uno più breve e l'altro più lungo, da utilizzare a seconda dell'occasione.

giolino<sup>17</sup> è sempre pronto a far valere le proprie ragioni con il fido bastone per risolvere le questioni e parla direttamente alla pancia del pubblico. Nonostante questo, prima di impugnare il bastone sembra temere i propri avversari, anche se dimostra più fegato rispetto ai pianti disperati di Sganapino<sup>18</sup>.

In baracca era presente esclusivamente Angelo Cuccoli con l'ausilio del proprio aiutante solo in alcune scene, quindi si poteva arrivare ad un massimo di quattro burattini inguantati<sup>19</sup>. Per rendere l'idea della presenza minacciosa delle guardie, viene utilizzata l'elusione tipica dei burattini in una battuta in cui Faggiolino suggerisce la presenza fuoricena della cavalleria sul tetto della casa:

FAGGIOLINO

Ah! quant suldà!... aj-n è in tal curtil, aj-n è in fein la cavallari sò pr'i copp... Oh! puvrètt me!

Nella versione audio di Nino Presini i due sono costretti a lanciarsi nel vuoto da una finestrella per scappare alle guardie, dando l'occasione ad un titubante Sganapino di affidarsi a Dio tramite una preghiera in forma di filastrocca che aggiunge un ulteriore dettaglio comico all'inseguimento.

Il primo atto si apre con un cambio di scenografia: dal salotto signorile del prologo si passa ad un'oscura foresta dove i protagonisti arrivano esausti ed affamati dopo una lunga fuga a piedi. Il bosco è indicato come un luogo pericoloso frequentato da bestie feroci e da criminali. Pochi decenni dopo, nella versione degli anni Sessanta conservata nel Fondo Cristofori, lo stesso scenario appare come un luogo sereno con farfalle che svolazzano e uccellini che cinguettano sopra alla Pastorale di Beethoven. Il teatro di burattini ha nel frattempo ceduto gran parte del proprio pubblico al cinema, di cui ha assorbito gli influssi come testimoniato dalla presenza nel copione di altri brani della colonna sonora del film di Walt Disney *Fantasia*. A cambiare sono stati anche gli spazi urbani ed il loro territorio circostante, divenuto meta di allegre gite fuoriporta da campo di scorribande dei briganti qual era in epoca ottocentesca.

<sup>17</sup> Faggiolino Fanfani rappresenta la figura del facchino bolognese e del basso proletariato cittadino alla ricerca di lavori non qualificati e caratterizzato da una continua e insaziabile fame, pronto a menare le mani per difendere gli oppressi e raddrizzare i torti. Come Gioppino appartiene ad una generazione di personaggi posteriore alla rivoluzione francese e si distanzia dal ruolo di servi ricoperto dagli Zanni della Commedia dell'Arte. La dicitura originale Faggiolino, derivante dal legno di faggio, è stata più recentemente sostituita da Fagiolino.

<sup>18</sup> Sganapino Posapiano Sguizzagnocchi è una perfetta spalla comica che rappresenta il *cinno* bolognese: un adolescente perdigiorno con una logica tutta sua e scarse conoscenze pratiche del genere femminile. Ricopre anche il ruolo del protagonista risolvendo le situazioni in modi inaspettati.

<sup>19</sup> Un espediente per ovviare al numero limitato di mani a disposizione è far svenire, morire o addormentare dei personaggi che vengono lasciati a vista appoggiati sulla ribalta della baracca. In questi casi i burattinai alternano velocemente personaggi dentro e fuori scena, ridestando i burattini addormentati dando l'impressione di un numero maggiore di persone dietro le quinte.

FAGGIOLINO

E me a-j'ho el budèll ch'em rùjen in t'la panza ch'al pair al tròn! Guàrda che bosch fess!

SGANAPINO

Brrr! L'è un nid da bess, sarpeint, liguri...

I briganti sono un tema ricorrente negli spettacoli di burattini, di cui sono rimasti copioni interamente dedicati alle loro scorribande come *Stefano Pelloni detto il Passatore*, trascritto da Arturo Campogalliani nel 1890 o *Musolino bandito giustiziere* trascritto da Aldo e Giorgio Rizzoli. La loro presenza è riconducibile sia all'ingresso di questi malavitosi nell'immaginario popolare sia al valore informativo che avevano gli spettacoli di burattini e di marionette rispetto ad eventi relativamente recenti per l'epoca. Nell'archivio del Museo Giordano Ferrari di Parma sono conservate plance dipinte che venivano esposte per pubblicizzare lo spettacolo anticipandone il tema agli spettatori e raffigurano fedelmente le gesta più note del brigante in questione, fino alla sua cattura o uccisione. Con la successiva scomparsa graduale della figura del brigante dallo scenario della criminalità, la loro presenza in scena si fa più mitizzata, dando origine al brigante giustiziere oppure costretto dalle sventure della vita, spesso sconfitto perché tradito da uno dei suoi sgherri.

La locanda in cui si imbatte Faggiolino dopo essersi separato da Sganapino è proprio una trappola ordita dal brigante Sparafucile e dalla sorella Petronilla, che accoglie il viandante arrivato sotto le mentite spoglie del Marchese dei Colli Fioriti. Dopo aver ordinato le uniche pietanze disponibili, Faggiolino si preoccupa di come farà a pagare il conto e a sfuggire alla legge, ridotto com'è in condizioni di miseria. Nell'edizione del 1921 di Spinzein e Simulacro, il protagonista fa affidamento alla superstizione provando ad invocare il Mago Africano, rappresentato da un burattino riccamente decorato e dai lineamenti più o meno stereotipati a seconda della connotazione razzista. Il mago intimorisce Faggiolino comparando con una fiammata<sup>20</sup> e gli svela la presenza di un castello nei dintorni, abitato dal Barone Fernando, che è stato tramutato in scheletro per un maleficio. La maledizione sarà spezzata solo quando qualche coraggioso si lascerà radere dal morto, per poi fargli a sua volta la barba ed ereditare così tutti i suoi averi. Lo spettacolo inizia ad aprirsi al magico ed al paranormale, trasformando quella che sembrava una storia di cappa e spada in una leggenda macabra. La storia della maledizione viene ripetuta tre volte nel corso della trama da personaggi diversi. Questa ripetizione è finalizzata a creare un senso di anticipazione e di tensione rispetto a quello che lo spettatore sa già che dovrà

<sup>20</sup> La fiammata è un tipico effetto di scena prodotto soffiando in una pipetta riempita di pece greca a cui è accostata una fiamma, le particelle di pece si incendiano dando luogo ad una vampata di fuoco molto suggestiva.

accadere, ma probabilmente era reiterata anche per favorire la comprensione da parte di chi si era aggiunto al pubblico in un secondo momento o non aveva colto un dettaglio cruciale a causa del vociare di piazza. Una volta lasciata la locanda, Faggiolino viene assalito da Sparafucile che lo crede veramente un marchese e, una volta resosi conto di non poter ottenere nulla, finge di ucciderlo per spaventarlo con dei colpi di fucile.

SPARAFUCILE

Alzati buffone... mettiti in posizione... voltati... è un momento solo, non sentirai male, due palle nella schiena e felicissima notte.

Sotto minaccia, Faggiolino chiede il permesso di dettare testamento, inventandosi una serie potenzialmente infinita di possedimenti immaginari per ritardare il più possibile l'ora della propria morte. Si tratta di una formula di battuta estendibile e modificabile, un'iperbole che ben si prestava a cambiare la storia ad ogni messa in scena con dettagli riferiti al contesto ed al periodo. Attratti dagli spari, accorrono sul posto Sganapino ed il sindaco del paese. Questo ruolo è affidato al Dottor Balanzone che, con la sua parodia esasperata del dotto professore bolognese, incarna in modo esilarante il ruolo dell'autorità di provincia: inerme contro i briganti che saccheggiano la zona e terrorizzato al solo ricordo dell'incontro con lo scheletro parlante. I due si imbattono in Faggiolino temendo che sia stato ucciso come egli stesso si dichiara quando riprende parola.

FAGGIOLINO

Ch'am lassa stàar ch'a sein mort!

La gag del morto che parla continua per un po' con il dottore che lo visita accertarsi che Faggiolino sia effettivamente deceduto. Questa scena grottesca si ritrova con poche differenze anche nel copione per marionette ed in quello di Stenterello, solo che l'oste è incarnato nella sinistra figura di Cavapelle. Il meccanismo grottesco del personaggio spaventato che crede di essere morto è un classico della comicità che riporta alla mente anche alcune battute di Totò.

Il secondo racconto della maledizione da parte di Balanzone è arricchito di dettagli macabri sui malcapitati che hanno tentato inutilmente l'impresa e sul primo terribile incontro che lui ha avuto con il Barone Fernando: ridotti in scheletri, massacrati dagli spiriti o fatti letteralmente sparire come nel caso di un cavaliere di cui è rimasta solo l'armatura.

Quando Balanzone ricorda ai due protagonisti la presenza di fuggiaschi ricercati dalla legge, Sganapino e Faggiolino decidono di rischiare la pelle ed affrontare il morto per scioglierne la maledizione e risolvere così i propri problemi con la giustizia. Le battute ruotano attorno alle manifestazioni fisiche e scatologiche della paura sul corpo, con dettagli triviali che fanno da contraltare comico alla scena raccapricciante evocata da Balanzone. Tali riferimenti alle budella ed

ai movimenti intestinali sono ancora più ironici se si pensa che provengono da oggetti di stoffa e legno che esprimono così tutta la loro tendenza a manifestarsi come forme piene di vita.

SGANAPINO

Am seint el gamb ch'em fan jacum jacum! (trema)

BALANZONE

A m'era vgnò una tamarè d'en crèdder... e se a ni füss stà du dstimouni, al segretàri e al bidèll a srev mord in sidu pì da la pora o per lo meno am srev fatta in ti bràgon!

SGANAPINO

E allòura chissà che puzza!

L'uso del dialetto rende musicali i sinonimi a disposizione per indicare la paura su cui dibattono brevemente Sganapino e Faggiolino.

SGANAPINO

Insòmma, pòra a n'ho brisa, mo am seint un zert quèll in tèl budèll...

FAGGIOLINO

La n'è brisa pora, mo l'è scagazza bèlla e bona.

BALANZONE

Gnanca me a-j'andarev! Am vein al scarmlezz sòul a pinsâr ai schilter ch's'arrapeu sò pr'el muraj! Tananon Mingheina!<sup>21</sup>

Con l'inizio del secondo e ultimo atto la tensione drammaturgica è al suo apice, oltre il quale può solo risolversi con il dispiegamento di una comicità grottesca. La scenografia diventa quella dei sotterranei o orride prigioni del castello che costituivano assieme ad altri scenari basilari l'equipaggiamento fondamentale di ogni compagnia. Oltre ai sotterranei comparivano grotte misteriose, scenari infernali con diavoli dalla cui bocca usciva fumo, montagne di scheletri come quella conservata al Museo di Budrio che era utilizzata effettivamente per la messa in scena di *Faggiolino barbiere dei morti*. La scenografia dipinta nel 1967 della Famiglia Ferrari per *Il castello misterioso* è molto grande, in modo da consentire la presenza di più burattini ed effetti speciali come l'armatura che fa cadere la mazza. Il tutto era reso ancora più surreale grazie all'uso della lampada di Wood, un'innovazione introdotta dalla compagnia parmense per i propri spettacoli.

La scena clou di tutto lo spettacolo avviene quando Faggiolino viene lasciato da solo a godere delle libagioni. Sganapino è al contempo titubante perché ha

<sup>21</sup> Esclamazione tipica del personaggio di Balanzzone che in dialetto bolognese equivale a dare della prostituta alla Morte. Nella versione integrale è «Mo Tananon Mingheina! Al calzeider e al ampuleina» che sono l'alambicco e l'ampolla, oscuri rimandi alchemici che fanno parte della caratterizzazione tra lo scienziato ed il ciarlatano tipica del Dottore. Questa frase fa parte delle battute comuni che i burattinai dovevano memorizzare e padroneggiare nell'uso di personaggi codificati come quelli del filone emiliano-romagnolo. Arricchite via via di invenzioni personali, sono tuttora utili a rendere subito riconoscibili e credibili i personaggi.

paura per l'amico, ma ha troppo timore di incontrare lo scheletro, sebbene in altre versioni più recenti rimane in scena per fare da garzone di bottega all'improvvisato barbiere Faggiolino.

L'incontro con il barone maledetto è in realtà un vero e proprio faccia a faccia con il burattino che solitamente rappresenta l'allegoria della morte sotto il nome di Mingheina, Minghina o Schilter. A prova di questo fatto nell'elenco dei personaggi che apre il copione è indicato semplicemente come «la Morte». Prima che si palesi c'è un gioco tipicamente burattinesco che crea attesa: la Morte sposta continuamente oggetti mentre Faggiolino è fuori scena a bere altro vino oppure fa rumori o lo solletica mentre dorme, finendo per essere scambiata per una pulce. Solitamente in questi casi il burattino può chiedere al pubblico che cosa sia successo per poi minimizzare, un altro trucco è posizionare l'antagonista proprio dietro il protagonista e farli girare entrambi spingendo il pubblico a gridare in modo concitato "è dietro di te!". Questo crea un gioco di tensione fra quello che vedono gli spettatori e che il protagonista sostiene di non vedere.

Il copione manoscritto da Ruggero Brugnolo nel 1924 conservato a Parma rende l'idea dei continui movimenti e del crescendo della suspense attraverso le note, le indicazioni registiche e segni puramente grafici facilmente riconoscibili in baracca.

Quando finalmente si incontrano, lo scheletro ripete per la terza e ultima volta la storia della maledizione stupendosi del coraggio di Faggiolino. La rasatura della barba diventa pretesto per alternare gag basate sulle reazioni del protagonista, disgustato dalla strettissima vicinanza con il morto ed il suo fetore, oltre che sul contrasto fra i modi garbati del barone maledetto e quelli del facchino bolognese. Faggiolino insapona lo scheletro percuotendolo con una scopa e lo rade grossolanamente facendogli più male possibile con un coltellaccio. La comicità è data anche dalla scala reale degli oggetti di scena che sono di proporzione umana: impugnati dai burattini, il rasoio ed il pennello da barba si rivelano esagerati, amplificandone la goffaggine e ricordando il fatto che dei fantocci in miniatura stanno scimmiettando gli esseri umani. La gag del rasoio colpisce direttamente l'empatia del pubblico richiamando la sensazione spiacevole del taglio e crea un piccolo stato di allarme, basti pensare alla scena del barbiere di Charlie Chaplin in *Il grande dittatore*<sup>22</sup> e al racconto "About Barbers" di Mark Twain. Superata la paura e sciolta la maledizione, Faggiolino si diverte a spaventare Sganapino e Balanzone fingendosi morto per poi ridestarsi di soprassalto. La reazione di Balanzone rende l'idea del linguaggio ridondante del personaggio e della musicalità conferita dall'uso del dialetto:

<sup>22</sup> Anche nel repertorio portoghese del Teatro Dom Roberto è presente *O Barbeiro*, una semplice commedia in cui Dom Roberto si reca dal barbiere prima del proprio matrimonio, viene rasato con uno strumento sproporzionato, ma dopo essere stato maltrattato si rifiuta di pagare e uccide il barbiere.

FAGGIOLINO

(si leva sul letto)

BALANZONE

Nà... nà... nà... al mort al cammeina! (fugge)

SGANAPINO

(fuggendo) Gamb in spala e battèinsla...

FAGGIOLINO

(ridendo) Ch'ai vgness un azzidòll! Che pora maledètta! [...]

BALANZONE

(tornando tremante) Mo bùbbia! Che scherz è quest? A m'avi fatt zlar, scremlir, arvultàr el budèll in t'la panza...

Il canonico lieto fine delle commedie di burattini si tinge in questo caso di una nota sanguinaria: è presente un'ulteriore scena in cui Faggiolino si vendica del brigante e dell'ostessa che l'hanno tradito, uccidendoli a bastonate. La giustizia sommaria e popolana dei burattini non poteva prestarsi al finale che invece mostrano il copione per marionette e quello di Stenterello: un processo nei confronti degli antagonisti ed il matrimonio finale fra il protagonista di turno e la sua serva Colombina. La connotazione moralista delle commedie comprende anche il pentimento del protagonista e la sua promessa ad amministrare equamente i possedimenti di cui è magicamente entrato in possesso. Nella versione di Nino Presini la conclusione comprende l'abolizione del gioco d'azzardo ed altre leggi più surreali come l'introduzione di una settimana lavorativa composta da sei domeniche e da un sabato.

Durante tutto il corso dello spettacolo si accumulano e vengono sovvertite paure di molti tipi fino alla risoluzione finale. Queste sono tuttavia collegate alla comicità: si ride spesso per lo scampato pericolo e per i modi assurdi di manifestare le paure. È presente un livello di comicità sonora e verbale data dalla lingua: ci sono dei suoni che trasmettono la paura dei protagonisti anche se il significato della parola non è immediatamente comprensibile ad un pubblico che non parla dialetto. Questi sono alternati a pernacchie, gorgoglii, suoni corporali ed esclamazioni ad effetto. La comicità dai continui rimandi corporali è ancora più assurda in quanto è proferita da attori privi di un corpo umano. È poi presente una comicità meccanica fatta di movimenti e di pause che, dosate accuratamente, danno l'impressione che il burattino stia pensando o guardando il pubblico con effetto ridicolo.

Nelle versioni contemporanee i dettagli più cruenti sono stati edulcorati mentre i lunghi dialoghi di stampo ottocentesco sono ridotti per adattarli alle ridotte soglie d'attenzione di oggi, l'uso del dialetto è limitato ad alcune espressioni che vengono solitamente ripetute in italiano. Salvo questi cambiamenti ed eventuali rimaneggiamenti che variano da compagnia a compagnia, si può dire che *Faggiolino barbiere dei morti* è una commedia tutt'ora viva, in grado di



adattarsi ad un senso dell'umorismo modificato da oltre un secolo di storia. Per capire cosa di quanto detto è rimasto al di fuori dell'ambito emiliano-romagnolo è utile concludere con un accenno a due esperienze artistiche di teatro di burattini di ricerca drammaturgica sul tema della paura.

***Fine della commedia. Cosa funziona ancora e perché, approcci contemporanei, sperimentazione e pubblica utilità***

Tutt'oggi il teatro di figura mantiene il potere di esorcizzare la paura e di parlare del non detto proprio perché favorisce un'identificazione fra chi anima ed un personaggio che «sono e non sono io». I burattini sono uno strumento che ha una tecnica propria e la recitazione non presenta lo stesso obbligo di essere visibile che ha l'attore. Ricordiamo infatti che nella maggior parte dei casi i burattinai sono occultati dalla baracca, il ché aiuta a superare eventuali paure del palcoscenico e favorisce lo scaturire di azioni e temi altrimenti difficilmente esprimibili. L'aspetto collaborativo delle vecchie compagnie, in cui ogni parente del nucleo familiare aveva un suo ruolo nella realizzazione di uno spettacolo, viene attualmente traslato in ambito educativo e sociale favorendo la collaborazione fra membri di un gruppo e l'integrazione di diverse capacità, tra le quali la recitazione è solo una delle tante necessarie. Un tempo la coesione sociale avveniva anche sul pubblico che assisteva alla rappresentazione in modo molto partecipato e in piazza: un luogo pubblico in cui le distanze erano accorciate, il guadagno della compagnia era costituito principalmente facendo pagare la sedia a chi la volesse oppure raccogliendo offerte, rendendola una forma di teatro economicamente accessibile a tutte le classi sociali. Oggi la narrazione di tematiche poco trattate è un modo utilizzato da alcune esperienze di teatro di figura per riunire il pubblico e favorire l'integrazione. Per esempio Moreno Pighi ha utilizzato il teatro di figura in Spagna con persone senza fissa dimora per raccontare le loro vite agli altri abitanti del quartiere oppure l'ha impiegato in progetti rivolti ad un pubblico intergenerazionale. In ambito sanitario le esperienze svolte da Stefano Giunchi con persone con disturbi dello spettro autistico presso il centro diurno di Tipano o uscite dal coma presso La casa dei risvegli Luca de Nigris, lo hanno portato in contatto con l'interpretazione scientifica dei neuroni specchio come parziale risposta alla riuscita di alcune attività con persone che presentano forti limiti nel relazionarsi con gli altri.

Oltre a questi ambiti il teatro di burattini ha avuto uno sviluppo da un punto di vista drammaturgico e di ricerca che talvolta tocca il tema della paura. Basti pensare ad alcuni spettacoli di Gigio Brunello come *Machbeth all'improvviso*, che parte da una drammaturgia comica che si rivela man mano profondamente tragica, oppure la sua reinterpretazione di Pulcinella in cui il burattino è in realtà amante della Morte.

Gaspare Nasuto parte dal filone delle classiche guarattelle napoletane, spinto a virtuosismi tecnici e ritmici di massimo livello. Lo ha però sviluppato nel corso della propria ricerca compiendo un'operazione analoga a quella messa in atto dai burattinai storici: prendere parti di opere famose in cui ci sono dei tratti che possono funzionare per il teatro di burattini e congiungerle creando collegamenti che possano sostenerle a livello drammaturgico. In tal modo è riuscito a mettere in scena, tra gli altri, *L'opera da tre soldi* di Brecht, un soggetto tratto da Mishima e *Il Settimo Sigillo* di Bergman. L'inconfondibile interpretazione data da Nasuto al burattino che raffigura la Morte, che arriva svolazzando vestita di nero, a differenza della canonica veste bianca con cui compare nelle guarattelle tradizionali, è data da una gestualità misurata e pensata per amplificarne le caratteristiche sovraumane, aggiungendo tensione e senso di inquietudine. Questa particolarità è ricondotta da Nasuto al mondo degli incubi, i cui personaggi diventano spunto per la costruzione di burattini, per l'impostazione del loro movimento e per l'introduzione di elementi drammaturgici. Ciò che terrorizza di notte diventa fonte d'ispirazione durante il giorno.

Sempre sul versante del teatro di figura di ricerca concludo introducendo brevemente due progetti realizzati per i burattini da Paolo Sette, che oltre ad essere un burattinaio fa parte della storica compagnia di marionettisti milanesi Carlo Colla & Figli.

Il primo spettacolo è *La Repubblica dei burattini*, tratto dai copioni scritti dal drammaturgo argentino Roberto Espina nel periodo della dittatura e raccolti con il titolo *La Repubblica del Cavallo Morto*. Il testo è stato scelto da per la sua portata umanistica e di critica sociale e politica, rafforzata da un linguaggio scarno che arriva all'essenziale. Secondo Paolo Sette, Espina ha avuto come modello la drammaturgia di Beckett e riesce a scrivere dialoghi realistici senza perdere la teatralità e la consapevolezza del mezzo dei burattini:

Il suo umanesimo non è moralistico o utopico, come certe volte per Brecht ad esempio. Espina è invece molto più conflittuale, non propone soluzioni, ma mette "semplicemente" in attrito forze opposte per mostrarne l'assurdità. [...] Forze antagoniste si scontrano fra loro come succede agli elementi naturali (senza pietas, senza Storia, senza apparente ragione), però su argomenti che sono profondamente umani: l'avere, l'essere, il rapporto l'altro, la ricerca di sé, l'amore, il potere.

È da questo cortocircuito fra l'inesorabilità e immutabilità dei conflitti raccontati (quasi fossero cataclismi naturali) e la volubilità delle vicende umane che nascono e si esaltano a vicenda il comico e la paura. Senza che si possa districarli. Come avviene in Beckett<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Paolo Sette, in un'intervista via e-mail.

Lo spettacolo è composto da cinque brevi episodi che coinvolgono due personaggi per volta. Le paure presenti vanno dal metafisico al quotidiano passando per il politico, e sono il comune denominatore delle situazioni evocate in pochi minuti dai burattini: l'egoismo e la diffidenza che caratterizzano la proprietà terriera, il continuo sospetto verso il prossimo in un periodo in cui delazioni fatali erano all'ordine del giorno, l'adesione alle buone maniere fino all'exasperazione più violenta ed infine la paura di rimanere soli senza il conforto della persona amata. Sette riconosce nei due aspetti dell'umorismo riconosciuti da Bergson all'interno del suo saggio sul riso la spiegazione dell'efficacia comica del linguaggio dei burattini. Il riso necessita una distanza emotiva che consente di poter cogliere l'aspetto comico anche in qualcosa di tragico solo se non si è del tutto coinvolti. D'altro canto a far ridere è anche l'aspetto più meccanico del vivente, la ripetizione di un movimento o la sua insensatezza di fondo. I burattini, proprio in quanto «pura essenza e meccanici» sono in grado di sottolineare una distanza perché rimane la consapevolezza che siano oggetti mossi da qualcuno. Riescono anche a mettere in risalto la meccanicità dei movimenti rapidi, limitati a quelli consentiti alle articolazioni delle mani umane. La consapevolezza di questa verità del mezzo porta Paolo Sette a riconoscere la particolarità del linguaggio che Espina affida ai burattini:

Tornando al comico e alla paura, il linguaggio usato esalta questo connubio: “non c'è niente di più comico dell'infelicità”. Sull'orlo dell'abisso si può anche ridere. E ridere di gusto, sinceramente e profondamente<sup>24</sup>.

Gli aspetti esistenziali trattati diventano ancora più essenziali nel suo spettacolo *L'Anatra e la Morte* tratto dall'omonimo albo illustrato di Wolf Erlbruch. La storia alla base non è altro che un dialogo fra un'anatra e l'allegoria della Morte che tratta profondamente il tema del lutto e della paura di morire attraverso un'attitudine disincantata ed allo stesso tempo sottile, piena di amore per la vita. Durante l'intervista Sette ha ricordato che dopo una replica una bambina del pubblico si è avvicinata dicendo che «non doveva finire così!».

Sebbene meriterebbe un approfondimento maggiore è utile inserirla a conclusione di queste riflessioni sul tema della paura. Questa piccola ribellione al prevalere della Morte sottolinea il potere dei burattini di far ridere “sull'orlo del baratro”. Forse proprio perché si tratta di oggetti che testimoniano attraverso il continuo movimento il loro amore per la vita.

L'anatra allora le si avvicina da dietro piano piano con pudore e le sussura: “Morte, sono proprio fortunata ad aver trovato un'amica come te”. Ecco, quando azzecco i tempi delle pause e degli sguardi, quando la Morte ha raccontato bene la fiaba, quando l'anatra ha la giusta intonazione, alla battuta dell'anatra il pubblico ride.

<sup>24</sup> Paolo Sette, in un'intervista via e-mail.

Non c'è niente di comico, eppure il pubblico ride. Perché ride? Non lo so. Ma io sono felice. Perché intuisco che il pubblico con quella risata sta tirando un sospiro di sollievo e forse è avvenuta una piccola catarsi, perché il pubblico, in questa piccola liberatoria risata condivisa, si riconosce come comunità che a teatro ancora ci va per esorcizzare la paura della morte<sup>25</sup>.

### **Bibliografia**

ALLEGRI, BAMBOZZI 2012

Allegri Luigi, Bambozzi Manuela (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Roma 2012

AMERIGHI 1973

Amerighi Guglielmo, *Luigi Del Buono ossia Stenterello con La Villana di Lamporecchio. La Bacchettona. Ginevra degli Armieri*, Firenze 1973

ASTELL-BURT 1981

Astell-Burt Caroline, *I am the Story. The Art of Puppetry in Education and Therapy*, London 1981

BERTOZZI 2015

Bertozzi Cesare, "I copioni del teatro dei fantocci" in *Pupazzi. Storie dalle collezioni del Castello dei Burattini Museo Giordano Ferrari di Parma*, Parma 2015

BRIZZOLARA 1975

Brizzolara Carlo, *La Minghina bastonata con altre sette commedie e "Come si fa un teatrino?"*, Torino 1975

CASTELLINO, FERRARI 1998

Castellino Francesca, Ferrari Italo, *Baracca e burattini*, Parma 1998

CERVELLATI 1964

Cervellati Alessandro, *Storia dei burattini e burattinai bolognesi*, Bologna 1964

CIPOLLA, MORETTI 2011

Cipolla Alfonso, Moretti Giovanni, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano 2011

CUCCOLI 1981

Cuccoli Alessandro, *I burattinai di Bologna. Undici commedie dialettali*, Milano 1981

DEL BUONO 1880

Del Buono Luigi, *Le cinque epoche di Stenterello ovvero il morto del mantello rosso nel castello dei prodigi*, Firenze 1880

DOLCI 2009

Dolci Mariano, *dialogo sul trasferimento del burattino in educazione*, Urbino 2009

---

<sup>25</sup> Paolo Sette, in un'intervista via e-mail.

FAETI 1990

Faeti Antonio, "Il barbiere dei morti" in *Le notti di Restif, peripezie di un girovago fra media e finzioni*, Firenze 1990

GIUNCHI 2012

Giunchi Stefano, "Grammatica e sintassi del teatro di figura", "Il teatro di figura e la cultura popolare" in Allegri Luigi, Bambozzi Manuela (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Roma 2012, pp. 47-66 e 87-106

PANDOLFINI BARBERI 1923

Pandolfini Barberi Antonio, *Burattini e burattinai bolognesi. Con commedia di A. Galli e appendice di O. Trebbi*, Bologna 1923

RIZZOLATTI, MORICONI 2014

Rizzolatti Giacomo, Moriconi Tiziana, "A che cosa servono i neuroni specchio?", intervista pubblicata sul sito Wired in data 9/7/2014

SCHÖHN 1998

Schöhn Roland, *Marionette*, Bergamo 1998

JURKOWSKI 1988

Jurkowski Henryk, *Aspects of Puppet Theatre*, London 1988

## Sitografia

Patrimonio culturale dell'Emilia-Romagna: <<https://ibc.regione.emilia-romagna.it/>>

Lombardia Beni Culturali: <<http://www.lombardiabeniculturali.it/>>

## Audiovisivi

Presini Nino, *Fagiolino barbiere dei morti*, Ital Vox 1970-1984, consultato su Youtube nel maggio 2018

## Copioni consultati presso Il Castello dei Burattini Museo Giordano Ferrari Parma

- Fondo Giordano Ferrari

N° 1 *Il Centauro d'Abisso ovvero Fasolino liberatore degli innocenti, Alvaros mano di Sangue ovvero I cavalieri della morte alla Torre d'Occidente*, Ruggero Brugnoli 1916

N° 12 *Le furie di Medea*, Carlo Secchi di Modena 1856

N° 16 *Stefano Pelloni detto il Passatore*, Arturo Campogalliani 1890

N° 21 *Fasolino che muore e rinasce*, Cesare Campogalliani

N° 23 *La foresta dei briganti*, Jani Bruno 1967

N° 56 *Tartarone, Il castello del tesoro*, Italo Ferrari

N° 89 *Il morto dal mantello rosso ossia Il Castello Misterioso con Famiola barbiere dei morti*, Giuseppe Concordia, 1915

N° 143 *Il castello misterioso*, Adolfo Murovec

208 *Faggiolino barbiere dei morti*, Ruggero Brugnoli 1924

- Fondo Franco Cristofori

N° 58 *Faggiolino barbiere dei morti*

N° 98 *Faggiolino barbiere dei morti*

N° 152 *Brighellofobia*, Aldo e Giorgio Rizzoli 1931

N° 157 *Fata Morgana*, Aldo e Giorgio Rizzoli

N° 164 *Stefano Pelloni*, Aldo e Giorgio Rizzoli

### **Interviste realizzate tra aprile e maggio 2018**

Stefano Giunchi; Gaspare Nasuto; Paolo Sette; Moreno Pigoni.



## **Individuo, società, politica**





## The Fear of Pelasgus: Aeschylus' *Suppliants*<sup>1</sup>

Daide Susanetti

ABSTRACT: The aim of this essay is to focus the way and the making of political decision when the emotion of fear and anguish risks to obnubilate and force the leader's mind. The demands and threats of Danaus' daughter raise some questions about the dynamic of democracy and the relationship between leader and citizens.

1. A caravan of exotic-looking women in foreign dress arrives in Argos; the strangers carry wool-wreathed branches, a symbol that they are Suppliants. They come to rest on a small hill where the statues of the city's gods stand and place themselves under the protection of this sacred place. These women are the fifty daughters of Danaus: the Danaids. They have left their homeland, Aegyptus, not because they have been exiled or stained by a crime, but because they are fleeing marriage to their cousins. "Their aversion to marriage" has led them to Greece under the guidance of their father Danaus, the inspiration and leader of their "sedition" (Aeschylus, *The Suppliants* 7 ff.). They seek shelter in Argos because they descend from the Argive princess Io, and they explain their plight to King Pelasgus, "lord" and "ruler" of the land. The Danaids use their "ancient ties" and sacred right as Suppliants to entreat Pelasgus to take them in and to protect them from their violent cousins, who pursue them like hawks poised to swoop on tender doves. "Do not deliver us to the sons of Aegyptus when they come to claim us" (340). Their request is "grave" because of the consequences it entails, and King Pelasgus realises this immediately; armed conflict, he believed, is inevitable: "You want me to undertake a new war" (341). Honouring the Suppliants, however, is a sacred duty; Zeus protects them and "fearful is his wrath" against those who disobey. But the Danaids threaten to hang themselves from the gods' statues if they are not granted asylum and haven. A suicide in a sacred place would curse the city, but going to war would

---

<sup>1</sup> This essay reworks and develops some ideas previously drafted in SUSANETTI 2011, ch. 1.

mean losing lives and may bring death and ruin upon the Argives. It would also mean shedding the blood of people with ties to the *polis* because the sons of Aegyptus also descend from Io. King Pelasgus is anguished at the thought of the “evils” that these events may unleash. He fears that “these unforeseen circumstances” will bring *neikos*, “discord”, to the community, and “the city has no need of this” (358). He raises legal objections to stave off growing pressure by the Danaids “If the laws of your city states that the sons of Aegyptus may claim rights over you, as they are your closest kin, who may contradict them? You must defend yourselves with the laws of your land and prove that they have no authority over you” (387-391). Otherwise, King Pelasgus argues, Egyptian law would also reach beyond the land of the Nile. But the Danaids refuse to heed the king; instead of rebutting his legal objections, they insist that the Suppliants are protected by divine right and that the will of the gods must be done.

King Pelasgus desires neither to bestain himself with sacrilege, nor accept such a serious responsibility hastily. He is besieged by *aporia*: “May the wrongs of this sacrilege befall my enemies! I cannot help you without woe, but it is unwise to ignore your entreaties. I know not what to do; fear paralyses my mind. Should I act, do nothing, tempt fate?” (376-380). In this scene, the king ponders the archetypical dilemma of tragedy where either decision will bring “woe”, both for him and his realm. He cannot and does not want to decide “before all citizens are made party to this situation” (369). The Danaids, he observes, have not sought refuge at the hearth of his palace, but in one of Argos’ sacred sites, thus involving the city. “It is not easy to decide and do not take me for your judge,” says Pelasgus. “I said before that I cannot decide without asking my people, not even on the authority within my power. I will not have it that one day a citizen might say: “To honour the strangers, you destroyed the city” (397-401). Pelasgus has *kratos*, the “power”, but retains that he cannot be the sole *krites*, or “arbiter”, in this dispute. The Danaids, however, retort: “You are the city, you are the people, you are the chief and may not be judged [...]; you sit upon the throne with absolute power and may decide all” (370-375), an argument that contradicts the Greek idea of *polis*. The Danaids put forward a model of sovereignty that does not answer for its decisions, one by which the Eastern monarchies and barbarian kingdoms are ruled. In this play, however, the mythological King Pelasgus rules democratically in a world where kings are responsible for their actions and must explain them to the community, defending themselves from any accusations and protests.

During the scene, the discussion between the Suppliants and the “leader” of Argos reveals the harsh realities of a decision-making process, namely that an extreme request entails an equally extreme decision, but also that any decision is bound by inherent constraints. “I must think deeply,” says Pelasgus, “if salvation

is to be achieved. Like a diver, I must plunge into the abyss and scour the seabed with clear, cautious eyes, so that this situation ruins not the city, but ends happily for us" (407-411). While in deep thought, the two alternatives reappear with all their fatal implications: "No dispute shall tear you away from here, nor shall I bring down upon myself the god of destruction, the vengeful demon that torments the dead in Hades, for having delivered you prostrate at the altars of the gods" (412-416). Pelasgus reflects, seeking a "delivering thought", but again his mind "runs aground" upon the grim consequences of both solutions: "My ship is stranded here; whatever my decision, I must wage war against one or the other. The situation is stuck as fast as the planks nailed to a ship's hull. Pain is the only remedy!" The king has two choices: defy the Danaids' cousins or defy the gods. When Pelasgus plunges into the abyss of this tragic decision, he finds only *ananke*, the unavoidable "necessity" to take a path strewn with *lype*, or "suffering".

As King Pelasgus of Argos dives into the depths of thought, he realizes that salvation is out of reach and has no part in the future of the *polis*. Damage caused by stolen wealth or unwelcome words, he reasons, can be easily repaired. Although serious, these situations can be overcome by redressing a balance; they are lesser evils than a violent conflict and the blood spilt by the massacre of two peoples who share the same stock. How can such grave "harm" be averted? The only "remedy" seems to be immense sacrifices in the hope that the gods will mend what mortals cannot. Faced with this terrible ill, a reluctant Pelasgus attempts to wrest himself from its grip and struggle free from the noose of "need". As he sees no escape, Pelasgus tries to dodge the "quarrel" that the suppliants wish to involve him in. He declares solemnly that he wants "no part" in the *neikos* so that he can remain "ignorant of ill", and he hopes, despite everything, that the situation will still "end well" (450 f.). His attempts are as reckless as they are desperate, inversely proportional to the narrowing horizon of his plight. His words, however, his bid to keep his distance, do not end the discussion because the Danaids have something more to say. Unclasping their girdles, the daughters of Danaus first make allusions and then clear threats to hang themselves from the statues of the gods should the king not provide the "guarantee" of protection they demand. This threat is a "lash" to Pelasgus' heart, as their suicide would despoil a sacred site. Now the only abyss he sees is a "bottomless sea of woe" opening up before him; the sea is "ill to traverse" and "harbourless" as there is nowhere for him to seek refuge from misfortune. His *aporia* remains and he runs over the consequences obsessively. If he defends the suppliants, the earth of the battlefield will be bathed in the blood of young men, a "loss" that will be "sore". And yet the suppliants' words are the most imminent, plausible menace that Pelasgus feels pressured to deal with, and

this is what eventually forces him to decide. He advises the maidens to take branches to Argos' altars so that the citizens might see their plea and take pity on them. The king wants the entire city to be involved so that its people do not hurl "accusations" at him, because the people are always "quick to blame their ruler" (480 f.). The proposal to protect the suppliants also needs to be brought before a citizens' assembly so that the entire city may share the decision and approve it formally. Pelasgus pledges to make the Argives "favourable" to their plea and to teach Danaus how to talk to them so that he can make his case as effectively as possible. Now their only option is to entrust themselves to *peitho* ("persuasion") and *tyche* ("fate"); the *polis* and its leaders have no alternative.

The play unfolds in a sequence of themes that Athenian tragedy would continue to touch upon in the guise of different myths. However, whereas Aeschylus' plays repaired cracks and bridged distances, at least on the surface, future tragedies opened increasingly deeper, irreconcilable faults. The statute of the Danaids and their persecutors, who were "foreign" yet part of the city and its history, raises the contradictory similarity between "friend" and "foe", "internal" and "external", "inside" and "outside". Despite the best efforts of politicians, this similarity undermines the us-and-them differences on which they seek to found their careers and is the real problem eroding civic unity, that of Athens in particular. By fleeing Egypt, the Danaids have committed "sedition", but the conflict upon which Argos is about to embark is also "sedition" and "civil war", as the Argives and the Egyptians are of the same stock. The suppliants, these "Argives born in foreign lands" (356) are not unlike an internal faction – in exotic female guise – that stokes a smouldering conflict. The distinction between the king's "house" and the city hearth evoked by Pelasgus introduces the essential difference between the logic of an aristocratic past and democratic procedures: on the one hand are the personal relationships and backroom agreements between families and nobles; on the other, the alliances and decisions made by a citizens' assembly. The contrast between "house" and "city" widens the disparity between a 'pre-political' horizon and the democratic order and political dimension of the Classical city. And yet Pelasgus' role in steering the assembly's moods and decision, as well as the instructions given to Danaus and his daughters beforehand, strongly suggests that the noble Pelasgus has far more power and influence than Argos' citizens. He has made behind-the-scenes preparations and prior agreements in a bid to steer the result of a citizens' assembly by building a relationship outside of the official space where the affair is to be discussed. Although civic ideology tends to reinforce the idea that the dialectics between "house" and "city" have undergone a successful transition, tragic theatre repeatedly claws at that veil of reassurance, revealing the inextricable link between "family" and "city" to be very much alive, a lurch

towards the past, the ever-present shadow of politics conducted and decided by ties between "houses" and "families". The palaces of Agamemnon, Oedipus and Creon are not the distant past, but the simmering dregs on which the present of the *polis* stands. Should it be true that everyone descends symbolically from one root and that they are children-siblings of one mother, in the end, "house" means the entire "city".

2. Pelasgus wants to hear the city's opinion, but by granting this democratic principle he seeks to protect his power, as fundamentally he has no wish to incur his fellow Argives' wrath. The king fears for the consensus that a ruler must have if his leadership is to remain stable and effective, and the result of the citizens' assembly provides him with a momentary success, confirming the legitimacy of his role and power. Argos seems to be the perfect paradigm of the relationship between ruler and ruled. Pelasgus' speech has produced persuasion. The Argives listened passively to their king's *strophai demegoroi* (623), his "eloquent spin" and his "oratory turns". The discrete word "spin" hints at the manipulative rhetoric and shrewd demagoguery that influence a people's decisions. Seductive words cast their spell and result in unanimous agreement. The king needs to make an entire city decide, yet steer it towards the outcome he himself has envisaged. Aeschylus shows his audience the similarities between the two dynamics, and he stitches them together seamlessly and effortlessly. However, the Athenian history and plays that would echo these themes show how rocky the apparent balance of this scene really is. Pericles' three speeches in Thucydides' *History of the Peloponnesian War* are fine examples of how this balance is toppled. Initially, Pericles convinces the whole of Athens to vote for war as a joint project undertaken for the common good, but its citizens resent Pericles when the tide turns against the city. It is as though the Athenians had not themselves chosen the politics of aggression and war, as though there was no joint responsibility, and as though their leader's persuasiveness was actually deceit and a sly abuse of power. They seem to have forgotten that they weighed up the situation rationally, and that it was not blind, random stumbling that led to their mood swings and volatile behaviour. "You agreed with me when all was well," says Pericles. "And now that you have suffered harm, you are filled with remorse. [...] Do not blame me; we decided to declare war together" (2.60-64). Betraying a project, shirking responsibility and seeking a scapegoat are the very dynamics behind the events of Sophocles' *Oedipus the King*, yet the tables are turned, as it is the leader alone who undertakes the task that everyone else has shunned. In this tale, the leader declares himself a child of *tyche*, as he unconsciously recognizes that every citizen of a democracy and every honour bestowed by it stem and depend on the alternating favours of "fate".

However, the most disturbing aspect of *The Suppliants* is that it points to, yet scotomizes the decision-making process. We do not see the assembly of the Argives, but Danaus describes its outcome. Without hesitation, the city passes *pantele psephismata*, “important decrees [...] that have full authority and legitimacy” (601). The “sovereign hand of the people” – *demou kratousa cheir* – has approved the Danaids’ request for asylum and protection: “The air shook when the crowd raised their right hands in unison to approve the decision; we are free to live in this land without fear of abduction [...], nobody, not Argive nor foreigner, may carry us off; should violence break out, any citizen not offering succour shall be deprived of his civil rights and exiled” (605-614). But the unanimous decision says nothing about the value of its content and the sense in making it. No debate or dissenting voices are mentioned when an anxious, fearful Pelasgus makes his proposal. In a single stroke, unanimity removes the effort of deciding, the contradictions caused by the Danaids’ arrival, and the dual, anguished *aporia* of acting. The king’s proposal is valid because it is shared and now no one can accuse him of making an arbitrary, unilateral decision. However, Pelasgus’ decision and his persuading the Argives are simply reactions to a threat, responses to aggravated blackmail. The city’s emergency seems to suspend all other forms of judgement and thought, and this reaction triggers the assembly in the arena set up by Pelasgus and Danaus. As a result, the city decides without any apparent doubt. The people make their voice heard, but simply rubber stamp a *fait accompli* decision. Pelasgus is the only one who hesitates, but the Argives are painted a picture that leaves out their king’s anguish and doubt. It is as though the dilemma of “what should be done?” only affects the ruler and not the city. The two reactions of the Danaids, who first threatened and then blessed the city when their request was met, resemble the behaviour of the Erinyes in Aeschylus’ *Eumenides*: initially ready to curse Athens, they become the benign custodians of its future once the city has finished its dealings with Athena. The suppliants, “Argives born abroad”, and the chthonian Erinyes, persecutors of the matricide Orestes, make an uncanny combination. Could the Erinyes, regardless of their original role as deities of vengeance, be the signifiers of politics in the constant intertwining of threats and curses, persuasion and violence?

3. The “abyss” into which Pelasgus descended seems to be bridged by the raised hands of popular consensus. And yet this abyss sticks clearly in the mind of anyone who refuses to succumb to the spell of ideology. Despite the diverking’s expectations and efforts, his “bright”, “sober eye” sees no “thought of salvation”, and his metaphorical ship remains still. This ship represents Pelasgus’ search for a solution, but even more so the city itself. The play portrays the king’s

powerlessness and *aporia* as inevitable. But how should this powerlessness be understood? The traditional response may be that his predicament is the fault of a tragic anthropology that marks the boundaries of human finiteness and the inevitable yoke of need in the face of insurmountable obstacles: the difference between human thought and the kingdom of the gods, which is able to bring each act and each word to a perfect conclusion (598-599). However, within the overall movement that represents *aporia*, we glimpse the phenomenology of a politician on a theological level. Slipping into the depths reveals that the city is indistinguishable from the unfathomable abyss into which it is descending. Reaching the bottom merely hastens its awareness of the inescapable events unfolding on the surface. Diving headfirst into the abyss, an extreme solution to an impossible situation, produces a vision of impossibility that no word or action could ever fully avert. In this game of similarities between “inside” and “outside”, “depths” and “surface”, the numerous, fearsome group of Danaids becomes a negative of the citizens’ assembly: its dark, uncontrollable side, its foreign twin. In one corner stands the docile, convinced assembly that votes unanimously on their leader’s instructions; in the other is a threatening, transgressive group ready to challenge and intimidate a king. What emerges is a politician bound by clear, unbreakable constraints: a persuasive spell spoken by the voice of political sovereignty; fate swinging back and forth deciding both the success and the value of each person and each word; a public proposal built on blackmail and threats made before the proposal is announced; a solution dictated by emergency and coercion; an abuse of power that uses the sacred to erase and preclude all other rights and laws; a need for consensus and its shrewd manipulation, which employs economy of truth and oratorical acrobatics; the completeness of resounding unanimity, which risks being tantamount to a substantial void, its polar opposite, questioning the worth of participation and representation; the quandary of who really takes political initiative when a leader entrusts decision-making power to a citizens’ assembly; a decision dictated by fear when all escape routes are shut off. Within these confines, neither a government nor a citizens’ assembly would be able, or have the time, to seek other forms of thought or action. Politics grinds to a halt and is dictated by the unforeseen horror that has contaminated the city, suppressing all discourse and plans. This contamination comes in the guise of beautiful foreign maidens and is nothing more than a reawakening of all-too-familiar, home-grown ghosts, the first of which is the memory of the massacre of Cylon’s followers by the Alcmaeonidae, from which Pericles was descended.

Pelasgus is, first and foremost, terrified by what he sees and hears. The king is faced with terror, and the discourse of politics – the discourse of leadership – seems to be governed solely by fear and a lack of resources, to the extent



that it becomes a completely irrational action, as though the danger affected neither the city's ruler nor its citizens and the situation would resolve itself magically. Pelasgus wants nothing to do with the Danaids' plight and seems to believe that disassociating himself from their dispute will suffice to defuse the situation. Then, however, overcome by an even greater fear, a threat with imminent consequences, he yields and seeks the city's support in order to avert the impending emergency and not be held the sole culprit for the city's doom. Does this mean that political consensus involves agreeing to suffer and sharing the responsibility for misfortune? The politician seems to be trapped between the *aporia* of a leader and the need to test his relationship with his people and see whether his civic consensus holds.

During the play, the abyss of thought turns into the impending abyss of misfortune on a sea where there is no course or safe haven. As the route to absolute "salvation" has been cut off – any hope of remedying the city's misfortune relinquished – all that remain are popular consensus and the unpredictable nature of fate: democracy has nothing left to offer. Looking beyond certain aspects of the compulsory path that Greek myths take, we might ask ourselves whether this is an identical experience to the more explicit themes that resonate within Sophocles' *Oedipus the King* and Euripides' *The Phoenician Women* in which the illusion of political catharsis vanishes into nothing. The "black flower" of Egypt, which triggers this chain reaction, is also the flower of the *polis*. The exotic, disquieting maidens of Egypt, the suppliants that cannot be denied refuge, are an epiphany of the eternal ill that has always dwelt within the city, a permanent "guest" in its common space and a presence it is unable to exorcise. "Black flower" may be one of the names of what lies on the bottom on the civic abyss; it is akin to the plague that besieges the *polis* on other occasions. And when the plague claims victims, the citizens become suppliants before their sovereign's palace, as happens in the opening to *Oedipus the King*. The two seemingly unrelated scenes of supplication are really mirror images engraved upon the same horizon.

The image of depth evokes what is hidden and invisible, such as deceit and plots concealed to strike more effectively. But their opposites, divinity and nature, are also hidden: hidden knowledge that demands a politician make a different "speech". Depth may also evoke Heraclitus' *logos* and the unmanifested harmony it implies: its "torn unions" as well as the metamorphosis of thought and word that gushes from it. It is no coincidence that Socrates used the image of a diver plunging into the abyss to describe the hermeneutics needed to understand Heraclitus. However, Heraclitus' discourse, and its use of abyss imagery, was highly controversial in his native city of Ephesus and incompatible with its culture, to the extent that he withdrew to the Great Temple of Artemis, the

only place his words could resonate and be kept. In one speech, Heraclitus said he would have his fellow Ephesians hang themselves and leave the city to its children so that they could be taught to understand a different form of *logos*. This “discourse” is based on what is roughly “common”, but forces a transformation in how it is presented by politics and portrayed within the *nigredo* of tragedy.

### ***Bibliography***

BURIAN 1974

F. Burian, “Pelasgus and Politics in Aeschylus’ Danaid Trilogy”, *Wiener Studien* 8, 1974, pp. 5-14

FRIIS JOHANSEN, WHITTLE 1980

H. Friis Johansen, E.W. Whittle, *Aeschylus. The Supplices*, Copenhagen 1980

GARVIE 1969

F. Garvie, *Aeschylus’ Supplices. Play and Trilogy*, Cambridge 1969

LLOYD-JONES 1964

Lloyd-Jones Hugh, “The Supplices of Aeschylus: the New Date and Old Problems”, *L’Antiquité Classique* 33, 1964, pp. 356-374

SUSANETTI 2011

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

ZEITLIN 1988

Zeitlin Froma I., “La politique d’ Éros: féminin et masculin dans les Suppliantes d’Eschyle”, *Metis* 3, 1988, pp. 231-259



## “Cose orribili a dirsi, cose orribili a vedersi”: la paura politica nelle *Eumenidi* di Eschilo

Andrea Giannotti

ABSTRACT: In this paper I focus on the concept of fear in Aeschylus' *Eumenides*. Starting from the very beginning of the play, the reader faces an astonishing sense of fear through Pythia's words: indeed, she cannot stand on her feet after the frightful vision of the Erinyes. It is striking how the word used by the Pythia – στάσις, which means 'standing / position' but also 'division / uprising' – to express her fear, fits within the contemporary historical and political context (458 BC). For after Ephialtes' reforms and the new democratic policy of Athenian government, the political situation was extremely tense. Through the consideration and analysis of few specific passages of *Eumenides* together with the contemporary historical circumstances, I will argue that Aeschylus aimed: (a) to communicate – through his characters – the political fear and concerns which might be felt also by his fellow citizens towards the new (troubled) civic order; (b) to show his audience that fear of and obedience to the law was an essential feature for the good government.

«Eschilo usa uno strumento più sofisticato di anticipazione, quello del pre-sentimento, di un presentire che si realizza specificamente, a un livello profondo di emotività, attraverso la paura»<sup>1</sup>. Benché l'instaurazione del nuovo Areopago, il sacro tribunale sul colle di Ares<sup>2</sup>, fosse avvenuta nel 462/461 a.C., Eschilo, con l'ultimo capitolo dell'*Oresteia* del 458 a.C., mirava ad anticipare una (desiderata) concordia civile per la turbolenta situazione politica del tempo, la quale aveva visto l'entrata violenta di una nuova corrente politica, la democrazia di Efialte e Pericle. La paura che pervade le *Eumenidi* (personificata dalle

<sup>1</sup> DI BENEDETTO 1995, p. 81.

<sup>2</sup> Per l'eziologia dell'Areopago cf. Euripide, *Elena* 1258-1262, *Ifigenia fra i Tauri* 945-946; Ellanico, *FGrH* 4 F38 e 169 (= 323a F1 e 22); Filocoro, *FGrH* 328 F3; Demostene, *Orazioni* 23.66; Dinarco, *Orazioni* 1.87; Aristide, *Orazioni* 1.46; Pausania 1.21.4; Apollodoro, *Biblioteca* 3.14.2. Cf. anche Clidemo, *FGrH* 323 F18, e Pindaro, fr. 173-176 (159-162) Maehler.



stessi versi preparano il pubblico anche ad una rappresentazione tragica spaventosa, avvertendolo sia delle misere (e tuttavia colpevoli) condizioni di Oreste sia dell'aspetto terrificante<sup>9</sup> delle Erinni:

οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,  
 οὐδ' αὔτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.  
 εἶδόν ποτ' ἤδη Φινέως γεγραμμένας 50  
 δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν  
 αὐται, μέλαινα δ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι·  
 ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν·  
 ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβα·  
 καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα 55  
 φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας.  
 τὸ φῦλον οὐκ ὄπωπα τῆσδ' ὀμιλίας  
 οὐδ' ἦτις αἶα τοῦτ' ἐπεύχεται γένος  
 τρέφουσ' ἀνατεῖ μὴ μεταστένειν πόνον.

“No, non donne, ma Gorgoni le chiamo; anzi, neppure a figure di Gorgoni potrei paragonarle. Già vidi, un giorno, dipinte, le Arpie che rapivano il pasto a Fineo: ma queste sono prive d'ali, e nere, ripugnanti in tutto a vedersi. Russano esalando repellenti sospiri e dagli occhi stillano sgradevoli umori. Il loro addobbo non è quale conviene indossare né davanti a simulacri di dei né in case di uomini. Non riconosco la razza di una tale congrega, né so quale terra si vanti d'aver nutrito quella stirpe impunemente, senza dover gemere pentita dell'impegno profuso”.

Il carattere spaventoso, perciò, era già insito nell'aspetto fisico delle Erinni: «no wonder women screamed and fainted, or fled, or gave premature birth in the stalls. It must have been frightening»<sup>10</sup>. Ciò che è interessante, tuttavia, risiede nelle parole della Pizia ed è il termine *στάσις*: infatti, grazie al suo campo semantico molto ampio (esso può indicare sia “immobilità”, “posizione” o “stato”, sia “sedizione” e “discordia”<sup>11</sup>), il termine designa non solo la paura della Pizia di fronte alla visione dei delitti di Oreste e delle Erinni, ma anche una paura più generale, quella che pervade tutta la narrazione e che, come si vedrà, riguarda il campo politico<sup>12</sup>.

Non a caso il termine *στάσις* sarà utilizzato spesso da Eschilo nel corso della tragedia (e della trilogia) e viene in qualche modo personificato in una specie di entità. È ai vv. 976-983<sup>13</sup> che infatti lo ritroviamo: τὰν δ' ἀπληστον κακῶν μήποτ' ἐν πόλει Στάσιν / τῶδ' ἐπεύχομαι βρέμειν. / μηδὲ πιούσα κόνις μέλαν

<sup>9</sup> Vd. MAXWELL-STUART 1973 e NOOTER 2018, pp. 245-289.

<sup>10</sup> MAXWELL-STUART 1973, p. 84.

<sup>11</sup> Cf. ad esempio anche Euripide, fr. 10 J.-v.L. (*Cresfonte*), e l'analisi di DI BENEDETTO 1971, pp. 130-135.

<sup>12</sup> Per un'analisi filosofico-politica del termine *στάσις* in Aristotele vd. SKULTETY 2009.

<sup>13</sup> Vd. *infra*.

αἶμα πολιτᾶν / δι' ὄργαν πονιᾶς / ἀντιφόνους ἄτας / ἀρπαλίσει πόλεως, “io prego che in questa città mai rintroni contesa insaziabile di mali. Né la polvere, bevendo nero sangue di cittadini, rapisca nell'ira della vendetta sciagure di reciproci delitti per la città”. Il termine rimanda, come nota Di Benedetto<sup>14</sup>, ai vv. 1117-1118 dell'*Agamennone*, dove Cassandra, riferendosi all'uccisione di Agamennone da parte di Clitemnestra, evoca la στάσις: στάσις δ' ἀκόρετος γένει / κατολολυζᾶτω θύματος λευσίμου, “la discordia insaziabile contro la stirpe ululi di gioia sul sacrificio esecrabile”. Il confronto risulta più diretto se si nota che nel v. 1117 dell'*Agamennone* la στάσις è detta ἀκόρετος, “insaziabile”, così come nel v. 976 delle *Eumenidi*, in cui le Erinni la definiscono ἀπληστον κακῶν, “insaziabile di mali”. L'immagine della polvere che beve il nero sangue dei cittadini richiama altre immagini che Eschilo aveva utilizzato per riferirsi alla serie di delitti che avevano macchiato la stirpe degli Atridi: nei vv. 1019-1021 dell'*Agamennone* si parla del “nero sangue di un uomo che muore”; nei vv. 400 ss. delle *Coefore* si dice che “è legge che gocce cruente versate per terra domandino altro sangue”; ancora, nelle stesse *Eumenidi*, ai vv. 647-648, Apollo afferma che “una volta che la polvere abbia assorbito il sangue di un uomo ucciso, non c'è più modo di risorgere per lui”. Il concetto di πονιά, “punizione” o “vendetta”, presente ai vv. 542 e 981 delle *Eumenidi*, riveste un ruolo importante nell'*Oresteia*, sempre in relazione ai delitti che contrassegnano la casa degli Atridi (le stesse Erinni si autodefiniscono πονιά in *Coefore* 935 ss. ed *Eumenidi* 323). Inoltre l'espressione ἀντιφόνους ἄτας (*Eumenidi* 982), “sciagure che sangue con sangue contraccambiano”, rimanda all'ἀτικτόνους ποναῖσι del v. 464, col quale Oreste si riferisce al matricidio.

È innegabile, quindi, la volontà di Eschilo di riferirsi, con il termine στάσις e gli altri elencati, alle vicende luttuose della famiglia degli Atridi. Ma la paura della Pizia al v. 36 quale più grande paura anticipa? Quella espressa ora dalle Erinni, per il cambiamento del sistema giudiziario vendicativo (con l'istituzione dell'Areopago), e ora da Atena, perché la sua città non cada in rovina a causa dei nuovi rivolgimenti. Si tratta di una paura che forse riflette anche l'angoscia del popolo ateniese di quegli stessi anni di fronte alle riforme di Efialte, all'omicidio di quest'ultimo e all'instaurazione di un nuovo ordine politico radicale che si poneva in netta contrapposizione con la classe aristocratica, suscitando forti tensioni interne. Per introdurre la componete storica e politica nella considerazione delle *Eumenidi* è necessario ricordare alcuni fatti ed eventi avvenuti negli anni precedenti alla rappresentazione della tragedia o, addirittura, contemporanei ad essa<sup>15</sup>. Infatti le *Eumenidi* furono rappresentate nel 458 a.C., in un periodo

<sup>14</sup> Vd. DI BENEDETTO 1995, pp. 98-99.

<sup>15</sup> Vd. anche: HAMMOND 1986<sup>3</sup> (1959), pp. 287-299; SOMMERSTEIN 1989, pp. 25-32; MEIER 1988, pp. 150-160; MEIER 2000, pp. 127-132; CORSARO, GALLO 2010, pp. 111-114. Tra le fonti antiche, cf.:

di poco posteriore ad una delle più grandi rivoluzioni costituzionali dell'Atene del V secolo a.C., tra la nascita della democrazia radicale con le riforme di Efialte del 462/461 a.C. e l'entrata sulla scena politica di Pericle. Pochi periodi della storia ateniese furono densi di speranze e pericoli, sia in patria sia all'estero, come i tre/quattro anni che seguirono le riforme politiche del 462/461 a.C. Fino ad allora, dall'ostracismo di Temistocle (474 o 472/471 a.C.), la scena ateniese era stata dominata da Cimone, la cui politica estera si basava sulla solida amicizia con Sparta e sulla continuazione della guerra contro la Persia. Nel 462 a.C. questi aveva persuaso l'Assemblea a mandare un grosso contingente di 4000 opliti, con Cimone stesso al comando, per aiutare Sparta, colpita da un rovinoso terremoto<sup>16</sup>, a sopprimere la terza rivolta degli Iloti in Messenia<sup>17</sup>. Ma “i Lacedemoni, poiché non si riusciva a prendere la città con un assalto, temendo l'intraprendenza e lo spirito innovatore degli ateniesi, e considerando anche che erano di un'altra razza, nel timore che, se fossero rimasti, avrebbero compiuto qualche atto di ribellione persuasi da quelli di Itome, li mandarono via, soli tra gli alleati, senza rivelare il loro sospetto, ma dicendo che non avevano più bisogno di loro<sup>18</sup>”. Ciò fu percepito dagli ateniesi come un segno di oltraggio e così gli spartani contribuirono fortemente a rovinare la carriera politica del miglior alleato che avessero avuto ad Atene. A mettere in crisi la leadership di Cimone, poi, fu il fatto che dell'assenza sua e di un numero consistente di cittadini della classe media approfittò, ad Atene, la fazione democratico-radicalista: in campo estero, l'Assemblea ateniese ruppe la *symmachia* con Sparta per stabilirne di nuove con i nemici di quella, Argo e la Tessaglia; in patria, l'avversario politico di Cimone, Pericle, e l'altro leader radicalista, Efialte<sup>19</sup>, proposero ed attuarono un decreto che cambiò gran parte della costituzione vigente, indebolendo fortemente il potere dei notabili aristocratici. Efialte attaccò il tribunale sacro dell'Areopago, prima perseguendo molti dei suoi membri e portandoli in giudizio per cattiva gestione degli affari, poi eliminando tutte le funzioni che il tribunale aveva acquisito illegalmente durante il periodo successivo alle Guerre Persiane (la sorveglianza

Aristotele, *La costituzione degli Ateniesi* 25; Plutarco, *Cimone* 10.8 e 15.2, *Pericle* 7.5f, *Moralia* 805d e 812d; *hypothesis* ad Isocrate 7; Aristotele, *Politica* 1274a 7f; Filocoro, *FGrH* 141b; Diodoro Siculo, 11.77, 6; Pausania 1.29.15.

<sup>16</sup> Terremoto che avrebbe causato più di 20.000 morti, stando alla testimonianza, probabilmente esagerata, di Diodoro Siculo, 11.63.

<sup>17</sup> Fonti del quarto secolo fanno riferimento a due guerre messeniche. La prima guerra risale a due cronologie: 743-724 a.C. o 735-715 a.C. La seconda fu nel 669/668 a.C. Tuttavia Erodoto, *Storie* 3.47.1, Tucideide, *La guerra del Peloponneso* 1.101.2, e Aristotele, *Politica* 1306b-1037a fanno menzione di una sola guerra messenica. Vd. LURAGHI 2008 e KENNELL 2010.

<sup>18</sup> Tucideide, *La guerra del Peloponneso* 1.102.3. Il conflitto, sempre secondo la cronologia che si ricava da Tucideide, si concluse nel 455/454 a.C.

<sup>19</sup> La questione su chi abbia attuato le riforme dell'Areopago e su quale ruolo avesse avuto Pericle è molto complessa (vd. JONES 1987 e PICCIRILLI 1988).



sulle leggi, il controllo sui magistrati e sul loro operato e la giurisdizione dei reati contro lo stato) e lasciandogli solo quelle che aveva in origine, ovvero i casi sull'omicidio premeditato, sul ferimento e sulle questioni sacrali<sup>20</sup>. A beneficiare dell'esautoramento dell'Areopago furono organismi tipicamente democratici: accanto all'Assemblea e alla Boulé dei Cinquecento, una particolare importanza venne ad avere da quel momento in poi il tribunale popolare, l'Eliea, un organismo costituito da 6.000 giudici scelti con il sorteggio fra tutti i cittadini e suddivisi tra le varie corti, i dicasteri, le cui competenze furono non soltanto giudiziarie, ma anche politiche (spettarono infatti ai dicasteri l'esame preliminare dei magistrati e il controllo del loro operato attraverso i rendiconti). In tal modo fu ampliato notevolmente il coinvolgimento dei cittadini meno abbienti nella vita politica. Inefficace fu il tentativo di Cimone, al suo ritorno dal Peloponneso, di restituire all'Areopago i poteri che gli erano stati sottratti: il leader filolaconico, messo in cattiva luce presso il popolo da Efiante e Pericle, fu ostracizzato nel 461 a.C. Efiante tuttavia venne ucciso nello stesso anno, in circostanze oscure, fatto che diede inizio a una lunga fase in cui Pericle ebbe un ruolo quasi del tutto incontrastato nella politica ateniese, attraverso continui scontri con Sparta e Corinto e infelici incursioni in territorio persiano (campagna del 460-456 a.C.).

Tale, dunque, era la situazione politica ateniese tra il 462 a.C. e il 458/457 a.C. e tali erano gli eventi che gli spettatori delle *Eumenidi* avevano a mente durante la rappresentazione<sup>21</sup>. Le riforme dell'Areopago, il suo conseguente ridimensionamento, la misteriosa uccisione di Efiante, la nuova politica di Pericle e l'inizio delle campagne militari estere, il tutto nel giro di 3/4 anni, furono degli eventi sconvolgenti e rivoluzionari. Una loro mancata accettazione avrebbe potuto condurre, appunto, ad una στάσις irreparabile<sup>22</sup>. Ecco che è possibile tracciare una prima identificazione: στάσις tragica correlata alla στάσις storica e reale, rappresentata da una eventuale lotta intestina in Atene tra le due fazioni politiche da sempre in contrasto: i democratici, autori delle riforme dell'Areo-

<sup>20</sup> Dal settimo secolo alle riforme di Efiante, l'Areopago aveva il compito di preservare le leggi, sovrintendere all'ordine del giorno delle assemblee popolari (tale funzione, detta προβούλευσις, fu poi tolta all'Areopago da Solone), gestire i crimini contro lo stato, i casi di omicidio e condurre gli esami sulla condotta ufficiale dei magistrati al termine della loro carica. Con le riforme di Efiante (che miravano a rimuovere i cosiddetti ἐπιθετα [cf. Aristotele, *La costituzione degli Ateniesi* 25.2]), al tribunale rimase la giurisdizione contro i delitti di sangue, ferimento e avvelenamento. Per la storia e le competenze dell'Areopago, vd. MACDOWELL 1963, RUSCHENBUSCH 1966, GAGARIN 1981, RHODES 1981, SEALEY 1983, CARAWAN 1987, CAWKWELL 1988, WALLACE 1989, RIHLL 1995.

<sup>21</sup> Tale scenario storico-politico potrebbe non essere l'unico da tenere a mente: SIDWELL 1996 ha ipotizzato che la trilogia fosse stata riproposta negli anni '20 del quinto secolo e ancora durante il quarto secolo, considerando i contemporanei e diversi contesti storico-politici.

<sup>22</sup> Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 1.107-108, parla anche di alcuni gruppi ateniesi anti-democratici che tentarono di far saltare le nuove alleanze facendo attraversare l'Attica da un esercito di spartani (contro i quali gli ateniesi combatterono assieme agli argivi nella battaglia di Tanagra).

pago ed ora detentori del potere, e i conservatori, strenui difensori del sacro e antico potere del tribunale dell'Areopago (e contrari alla nuova politica estera dei democratici). Dove si pone Eschilo in tutto ciò? Non si tratta, a mio parere, di determinare se Eschilo sostenesse una specifica fazione politica o meno<sup>23</sup>, quanto piuttosto considerare come Eschilo cercasse di prevenire la discordia e il disordine politico attraverso la rappresentazione dell'instaurazione di un organismo giudiziario che ispirasse ora paura, ora rispetto e reverenza. Il tragediografo, avendo vissuto i recenti rovesciamenti politici, disegnò un preciso ordine politico-sociale basato sulla paura (non quella autoritaria già punita attraverso gli esempi di Agamennone ed Egisto) e sull'obbedienza come elementi necessari al buon governo<sup>24</sup>.

Un chiaro riferimento al timore di Eschilo per la nascita di discordie all'interno della città è riscontrabile nel già citato v. 982. Avviene qui ciò che Di Benedetto definisce un «rovesciamento di segno»<sup>25</sup>. Con questa espressione si vuole fare riferimento alla valenza dell'espressione racchiusa in *ποινᾶς ἀντιφόνους*, dal momento che essa assume un significato negativo e rappresenta un'azione che non deve verificarsi e che non deve essere compiuta. Qui le Erinni, ormai placate e in procinto di diventare Eumenidi, stanno intonando un canto benevolo nei confronti della città di Atene, propiziando la concordia civile e respingendo la discordia causa di azioni vendicatrici dannose. Di Benedetto si sofferma sul prefisso, significativo, *ἀντι-*, il quale «rende l'idea di una uccisione che segue a una precedente uccisione»<sup>26</sup>, mentre al v. 984 (*χάρματα δ' ἀντιδιδόειν*) «suggerisce l'idea di un succedersi, con reciproco scambio, di atteggiamenti amichevoli fra i cittadini di Atene: la lacerazione interna al *genos* degli Atridi cede il posto a una assoluta concordia di intenti. In tal modo, pertanto, le vicende della famiglia degli Atridi rappresentate nel corso dell'*Orestea* venivano ad assolvere nei confronti del pubblico una funzione didattica, nel senso che Eschilo intendeva suggerire ai suoi concittadini un modello di comportamento opposto a quello che si era affermato nel corso delle vicende luttuose che gli spettatori avevano viste rappresentate sulla scena»<sup>27</sup>.

Sono dell'opinione che dietro quell'*ἀντι-*, nel quale è insito un significato didattico-morale, ci sia anche un riferimento politico ad Efiatte, le cui riforme provocarono delle opposizioni nella parte aristocratica e conservatrice di Atene

<sup>23</sup> Già SMERTENKO 1932, p. 233, diceva: «Aeschylus should be called neither an aristocrat nor a democrat, but an advocate of reconciliation between opposing parties, as a means of achieving an ideal destiny for the city».

<sup>24</sup> Per un interessante (ma più antico) parallelo in cui, per paura della *στάσις*, si invita all'obbedienza delle autorità cf. Tirteo, fr. 2 e 4 West (e l'analisi di ROMNEY 2018).

<sup>25</sup> DI BENEDETTO 1995, p. 99.

<sup>26</sup> DI BENEDETTO 1995, p. 99.

<sup>27</sup> DI BENEDETTO 1995, p. 99.

e il suo assassinio ne fu un'indubbia prova. Se sull'autore dell'omicidio non si farà mai luce, viste le varie tesi contrastanti (su tutte quella di Aristotele, secondo il quale Efilte fu ucciso da un certo Aristodico di Tanagra, e quella di Idomeneo di Lampsaco, secondo cui fu Pericle l'assassino, o perlomeno l'autore del piano omicida), è possibile essere più concordi nell'individuare nella parte conservatrice e aristocratica ateniese il sospettato principale, essendo stata questa la fazione più danneggiata dai rivolgimenti politici democratici del 462/461 a.C. La paura di Eschilo può essere identificata, quindi, nel timore di una nascita di una guerra civile dovuta ai nuovi ordinamenti di matrice democratica. Se l'ἄντι- di ἀντιφόνους indicasse davvero un omicidio che segue un altro omicidio, esso potrebbe far riferimento ad un omicidio in risposta a quello di Efilte e rappresentare così la speranza di Eschilo che non venisse applicata una sorta di "legge del taglione", per cui la parte democratica, colpita dalla misteriosa morte del suo leader Efilte, si vendicasse con l'uccisione di un leader della parte conservatrice.

Eschilo, esortando i suoi concittadini a non commettere altri omicidi, si vuole rivolgere anche agli esponenti politici della sua città, auspicando un ordine civile<sup>28</sup>. È riscontrabile, quindi, in questi versi, l'unione di due piani, quello morale e quello politico. Il cittadino-spettatore da un contenuto mitologico con riferimenti politici avrebbe colto un insegnamento politico-morale. A mio avviso siamo in presenza di un'operazione delicata e di un passaggio a rischio di cattive interpretazioni, in quanto i tre aspetti, mitologico, politico e morale, sono mescolati e, a seconda del punto di vista, uno può prevalere sugli altri. Ma a ben vedere si tratta di una presenza ordinata e lineare che ha bisogno di essere studiata con attenzione, pena un travisamento totale della tragedia. Assistendo alle *Eumenidi* lo spettatore, nonostante fossero presenti all'interno della tragedia elementi che potevano essere collegati ora ad una politica conservatrice, ora ad una democratica, non riceveva un "indottrinamento" politico, o meglio, non diventava sostenitore della democrazia, se era conservatore, o viceversa, ma riusciva a trarre un messaggio ideale di valore universale, utile per sé e per l'intera città. Il poeta, d'altra parte, non aveva intenzione di fare della didattica politica. Sarebbe stato assurdo che un cittadino per conoscere i personaggi po-

<sup>28</sup> In un simile clima di disordine civile è opportuno ricordare che, secondo Aristotele, *La costituzione degli Ateniesi* 8.5, Solone mise in atto una legge per la quale, in un eventuale contesto di στάσις, chiunque non prendesse posizione da una parte o dall'altra dovesse essere dichiarato ἄτιμος e non prendere parte agli affari della città. Vd. LEÃO, RHODES 2015, pp. 59-66, e RHODES 2017, pp. 209-210 (e rimandi). Secondo l'interpretazione di VAN 'T WOUT 2010 la legge di Solone non sarebbe una legge contro la neutralità, ma piuttosto essa «should be read as one that requires citizens to play an active role in the resolution of a conflict on a basis of neutrality» (p. 290). Ad ogni modo, se gli spettatori, assistendo a una tragedia pervasa dal clima di discordia civile e religiosa, avessero richiamato alla mente tale legge, è probabile che si sarebbero sentiti presi in causa nel partecipare attivamente allo scontro tra Oreste e le Erinni.

litici della sua città, i loro programmi, le loro intenzioni e la loro storia si fosse dovuto recare a teatro: in una democrazia partecipativa era sufficiente andare in Assemblea ed ascoltare i discorsi dei leader. Un tragediografo non impartiva lezioni di politica, non era un oratore e non lo erano i suoi personaggi. Se si vuole attribuire una sfumatura didattica all'attività del tragediografo, questa riguarderà l'aspetto comportamentale dell'essere umano inteso come uomo nella sua totalità, non dell'uomo politico o dell'uomo sociale in particolare: evitare la στάσις è un primo insegnamento.

Ma il concetto di “paura politica” si presentava già al v. 883 dell'*Agamemnone*, quando Clitemnestra descrive la sua paura per l'assenza del Re: δημόθρους ἀναρχία / βουλήν καταρρίψειεν (“la possibilità che la mancanza di un capo, conclamato dal popolo, sovvertisse lo stato”). Sarebbe inappropriato intravedere in questo verso un conflitto tra il popolo e l'Areopago (se dovessimo identificare, per assurdo, βουλήν con il consiglio ateniese)<sup>29</sup>, e sbagliato trarre conclusioni da ciò sull'attitudine del poeta al riguardo. Tuttavia, questo verso testimonia l'intento politico-morale del tragediografo, visto che la paura dell'anarchia, del vuoto di potere e delle sue disastrose conseguenze è un tema ricorrente nelle *Eumenidi*. Paura non solo di qualcosa, ma paura anche come mezzo di governo. Le Erinni, che rappresentano l'antica giustizia e un predominio non dissimile dall'antica potenza del tribunale dell'Areopago, dicono fin dagli inizi della tragedia che la paura e il rispetto che i cittadini manifestano nei loro confronti sono gli strumenti necessari alle loro prerogative:

τίς οὖν τάδ' οὐχ ἄζεταιί	
τε καὶ δέδοικεν βροτῶν,	390
ἔμοῦ κλύων θεσμὸν	
τὸν μοιρόκραντον ἐκ θεῶν	
δοθέντα τέλεον; ἔτι δέ μοι	
γέρας παλαιόν, οὐδ' ἀτιμίας κύρω,	
καίπερ ὑπὸ χθόνα τάξιν ἔχουσα	395
καὶ δυσήλιον κνέφας.	

“Chi dunque tra i mortali non ha rispetto e timore di questo, quando sente da me la legge stabilita dal fato, data dagli dei perché si compia? Un compito antico mi è affidato, e non sono priva d'onore, benché il mio posto sia sotto terra e in un'oscurità priva di sole”.

Se sembra molto probabile l'identificazione del rispetto e dell'antico privilegio, di cui si parla ai vv. 389-396 citati, con l'Areopago, vedremo quanto i

<sup>29</sup> Molto probabilmente il termine non doveva riferirsi neppure al Consiglio dei 500 (vd. MEDDA 1995, p. 299 n. 89). Nelle *Eumenidi* l'Areopago viene definito βουλευτήριο ai vv. 570, 684, 704, e i suoi membri δικασταί ai vv. 483, 684, 743. Entrambi i termini erano usuali per i giudici e le corti giudiziarie ateniesi e non per indicare l'Areopago (il quale nelle fonti [cf. ad esempio Lisia 3.4.7] è sempre chiamato βουλή).

versi seguenti richi amino ancora più esplicitamente l'antico tribunale. Le Erin-  
ni, infatti, descrivono ai vv. 490-516, ciò che potrebbe accadere se perdessero i  
loro diritti. Esse, con l'avvertimento a non ricorrere a "rimedi incerti/inefficaci",  
esprimono quei dubbi che erano emersi dal momento che era stato riformato  
l'Areopago. In questo modo la paura è portata avanti attraverso chiare minacce  
(ma solo apparentemente):

νῦν καταστροφὰὶ νέων  
θεσμίων, εἰ κρατή- 490  
σει δίκαι τε καὶ βλάβαι  
τοῦδε μητροκτόνου·  
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερεί-  
αι συναρμόσει βροτούς 495  
πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα  
πάθεα προσμένει τοκεῦ-  
σιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ.

οὐδὲ γὰρ βροτοσκόπων  
μαϊνάδων τῶνδ' ἐφέρ- 500  
ψει κότος τις ἐργμάτων·  
πάντ' ἐφήσω μόρον.  
πεύσεται δ' ἄλλος ἄλλοθεν, προφω-  
νῶν τὰ τῶν πέλας κακά,  
λήξιεν ὑπόδοσιν τε μόχθων, 505  
ἄκεά τ' οὐ βέβαιαι τλά-  
μων μάταν παρηγορεῖ.

μηδέ τις κικλησκέτω  
ξυμφορᾶ τετυμμένος,  
τοῦτ' ἔπος θροοούμενος, 510  
ὦ Δίκα,  
ὦ θρόνοι τ' Ἐρινύων·  
ταῦτά τις τάχ' ἄν πατήρ  
ἦ τεκοῦσα νεοπαθῆς  
οἴκτον οἰκτίσαιτ', ἐπει- 515  
δὴ πίτνει δόμος Δίκαις.

“Questo giorno vedrà rivolgimenti di nuove istituzioni se prevarrà la causa e il  
danno di questo matricida. Tale fatto indurrà ormai tutti i mortali alla prontezza  
di mano. D'ora innanzi, nel decorso del tempo, il dolore di molte piaghe aperte  
dai figli attende veramente i genitori. Da parte di noi menadi che vegliamo  
sui mortali nessuna vendetta piomberà su tali misfatti: ad ogni morte lascerò  
libera strada. Annunziando i delitti dei congiunti, si chiederanno gli uomini  
l'un l'altro quale termine trovare alle sventure, quale tregua, e il misero invano  
consiglierà rimedi inefficaci. Nessuno, percosso da sciagura, implori soccorso  
con questo grido: ‘O Dike, o troni delle Erinni! Un padre, forse, o una madre da  
recente dolore colpita, leverà un tale gemito, poiché crolla la casa di Giustizia’”.

La paura delle Erinni riecheggia la situazione storico-politica contemporanea, in cui nuove istituzioni avevano preso il sopravvento. A prescindere dalla dibattuta questione sulla relazione Erinni-Areopago storico pre-Efialte e Areopago tragico-Areopago storico post-Efialte, Eschilo trasmette quel sentimento della paura (sua e/o dei suoi concittadini) che verrà incanalato alla fine nell’istituzione dell’Areopago, che rappresentava, agli occhi del tragediografo, l’unica istituzione in grado di fermare il circolo vizioso dell’omicidio e della vendetta<sup>30</sup>. Perciò la *στάσις* non è per nulla invocata, ma è temuta *anche* dalle Erinni: come esse cercano di evitarla seguendo la loro logica e le loro prerogative, così Atena tenta di risolvere la situazione a modo suo.

Nei vv. 517-525, pronunciati ancora dalle Erinni, troviamo una riformulazione dei concetti di “paura” e “rispetto”, l’esortazione a non cadere nell’anarchia e a mantenere un ordine tra gli uomini, tramite un’istituzione o un principio irremovibile e terribile:

ἔσθ' ὅπου τὸ δεινὸν εὖ καὶ φρενῶν ἐπίσκοπον δεῖ μένειν καθήμενον· ξυμφέρει.	520
σωφρονεῖν ὑπὸ στένει. τίς δὲ μηδὲν †έν φάει† καρδίαν †άνατρέφων† <sup>31</sup> ἢ βροτὸς πόλις θ' ὁμοί- ως ἔτ' ἂν σέβῃ Δίκαν;	525

“Accade certo che talvolta ciò che è pauroso sia un bene e deve restare, assiso, a vigilare sulle menti degli uomini. Giova esser saggi per via di costrizione. E chi, nella luce del suo cuore nulla †temendo†, – o città oppure anche un uomo – potrà ancora venerare la giustizia?”.

Per quale motivo l’abbandono da parte delle Erinni delle loro funzioni significherebbe la fine di ogni ordine e sicurezza nel mondo? Perché esse rappresentano la paura e quest’ultima è essenziale per una società che voglia obbedire alla legge<sup>32</sup>. Tuttavia va sottolineato qui un aspetto importante della paura: la

<sup>30</sup> Vd. SCHAPS 1993.

<sup>31</sup> Vd. FERRARI 1978 e SOMMERSTEIN 1989, p. 176.

<sup>32</sup> Il concetto della paura e del rispetto della legge (personificata, nelle *Eumenidi*, ora dalle Erinni ora dall’Areopago) verrà ripreso anche da Sofocle nell’*Aiace*, ai vv. 1073-1086 (per un elenco di paralleli letterari su tale concetto, vd. FINGLASS 2011, pp. 442-444), attraverso le parole di Menelao: Οὐ γάρ ποτ' οὐτ' ἂν ἐν πόλει νόμοι καλῶς / φέροιντ' ἂν, ἐνθα μὴ καθεστήκη δέος, / οὐτ' ἂν στρατὸς γε σωφρόνως ἄρχοιτ' ἔτι / μηδὲν φόβου πρόβλημα μηδ' αἰδοῦς ἔχων. / Ἄλλ' ἄνδρα χρή, κἂν σῶμα γεννήσῃ μέγα, / δοκεῖν πεσεῖν ἂν κἂν ἀπὸ μικροῦ κακοῦ. / Δέος γάρ ᾧ πρόσεστιν αἰσχύνῃ θ' ὁμοῦ, / σωτηρίαν ἔχοντα τόνδ' ἐπίστασο· / ὅπου δ' ὑβρίζειν δρᾶν θ' ἂ βούλεται παρῆ, / ταύτην νόμιζε τὴν πόλιν χρόνῳ ποτὲ / ἐξ οὐρίων δραμοῦσαν εἰς βυθὸν πεσεῖν. / Ἄλλ' ἐστάτω μοι καὶ δέος τι καίριον, / καὶ μὴ δοκῶμεν δρῶντες ἂν ἠδῶμεθα / οὐκ ἀντιτίσειν αὐθις

paura politica nelle *Eumenidi* di Eschilo, infatti, non è una paura negativa, ma positiva e costruttiva. Essa garantisce l'esistenza di un buon governo e di una società ben ordinata. Come nota Sommerstein, «as *Eu.* proceeds, fear, like many other thematic concepts of the trilogy, and like the Erinyes themselves, will be viewed in a less wholly negative light, and spoken of as a bulwark of δίκη (517ff., 698ff.) and even a guarantee of prosperity (990ff.)»<sup>33</sup>. Certamente il concetto di paura e rispetto delle leggi pronunciato dalle Erinni, figure terribili e negative, non sarebbe stato compreso appieno dall'audience: ecco perché esse devono necessariamente diventare Eumenidi, venendo integrate pacificamente nel nuovo ordine civico-sociale ateniese. Il δεινόν<sup>34</sup>, il “pauroso”, ha una funzione di vigilanza su tutti gli uomini, così come il verbo ἐπισκοπέω, il quale, altrove in Eschilo, ha a che fare con la vigilanza della divinità<sup>35</sup>. Come ha notato Pestell, il “pauroso” nelle *Eumenidi* è totalmente differente da quello presente in *Agamennone* e *Coefore*. Laddove in precedenza regnavano un clima e una presenza terrificanti, nell'ultimo capitolo della trilogia, invece, «Aeschylus conducts a process through which both the Erinyes and fearful *deinon* will be spoken of with positive reference» e «Athena substitutes the impulses for flight and terror with the empowering rhetoric of the strength and security that comes from solemn reference»<sup>36</sup>.

È ai vv. 526-544, in cui si fa riferimento ad “un modo di vivere che non sia né privo di comando né soggetto a dispotismo”, che le Erinni cercano di far capire la necessità della paura e del rispetto agli spettatori:

μήτ' ἀναρκτον βίον  
 μήτε δεσποτούμενον  
 αἰνέσης· παντὶ μέσῳ τὸ κράτος θεὸς ὤπασεν, ἄλλ' ἄλ-  
 λα δ' ἐφορεύει. 530  
 ζύμμετρον δ' ἔπος λέγω·  
 δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος ὡς ἐτύμως,

ἄν λυπώμεθα («Nella città dove non è radicato il timore dell'autorità le leggi non sono efficaci; e non si può comandare bene un esercito dove non esiste paura né rispetto. Anche un uomo che ha grande prestantza fisica deve sapere che può essere abbattuto, magari anche da un colpo leggero. Chi invece ha timore e rispetto – sappilo – si salverà sempre. Dove si può esercitare ogni violenza e ogni arbitrio puoi credere che lo Stato, anche se spinto da venti propizi, precipiterà nell'abisso. Ci sia dunque un doveroso timore, e non si pensi di fare tutto secondo il nostro piacere, senza doverne risponderne e pagarne il prezzo», trad. di PADUANO 1982). Il ruolo e la necessità della paura e del rispetto della legge nel discorso di Menelao sono oggetto di un mio lavoro (“The polis Between Fear and Respect: The Rule of Law in Menelaus' Speech [S. Aj. 1052-90]”), attualmente sotto revisione.

<sup>33</sup> SOMMERSTEIN 1989, p. 87.

<sup>34</sup> Per un'analisi del “terrificante/sublime” nelle *Eumenidi* di Eschilo, vd. PESTELL 2017.

<sup>35</sup> Vd. DI BENEDETTO 1995, p. 102 n. 126. Aristotele, *La costituzione degli Ateniesi* 4.4 e 8.4 definisce l'Areopago φύλαξ τῶν νόμων e ἐπίσκοπος τῆς πολιτείας; mentre Plutarco, *Solone* 19 ἐπίσκοπον πάντων καὶ φύλακα τῶν νόμων.

<sup>36</sup> PESTELL 2017, p. 313 *passim*.

ἐκ δ' ὑγείας 535  
φρενῶν ὁ πᾶσιν φίλος  
καὶ πολύευκτος ὄλβος.

ἔς τὸ πᾶν σοὶ λέγω,  
βωμὸν αἶδεσαι Δίκας,  
μηδέ νιν κέρδος ἰδὼν ἀθέω ποδὶ λάξ ἀτίσης· ποι- 540  
νὰ γὰρ ἐπέσται.  
κύριον μένει τέλος.

“Possa tu lodare un modo di vivere che non sia né privo di comando né soggetto a despotismo. In ogni occasione il dio dà la supremazia a tutto ciò che sta nel mezzo, e gli eventi per vie diverse egli regge. Una parola congruente io proclamo: dismisura è figlia verace di empietà, ma dalla sanità di mente nasce la prosperità a tutti cara e con voti insistenti invocata. Per ogni circostanza io ti esorto: rispetta l’altare di Giustizia e non disonorarlo a calci con sacrilego piede in vista di un guadagno: il castigo sopravverrà. Fisso rimane il termine”.

In questi versi il Coro delle Erinni si sta rivolgendo all’umanità in generale, ma l’uso della seconda persona singolare (αἰνέσης, σοὶ, ἀτίσης), come nota Sommerstein, «gives the impression of a specific appeal to each individual human being; and since throughout this ode, theatrically speaking, they [*scil.* le Erinni] are no doubt singing straight at the audience, every spectator will feel himself individually addressed»<sup>37</sup>. Ma Eschilo fa entrambe le cose e considera l’audience come composta da “ogni singolo essere umano” del mondo greco: non a caso in questi versi si trova uno dei tanti insegnamenti morali del teatro eschileo, cioè il “niente di troppo”, un principio etico panellenico presente anche nel fr. 6W di Solone. La somiglianza tra i due passi è data anche dalla presenza, in entrambi, del discorso sulla ὑβρις e sulla sua fonte di origine. «Senonché» – afferma Di Benedetto – «in Solone l’affermazione che non bisogna né troppo lasciare andare né troppo opprimere con la forza riguarda specificamente il δῆμος [...], in Eschilo invece non è più questione del δῆμος, ma si parla genericamente di un ‘modo di vivere’ che si deve mantenere nel giusto mezzo. La carica politica, nella sostanza anti-aristocratica, di Solone si perde quindi del tutto, e il discorso si sposta su un piano puramente etico-religioso; o meglio, paradossalmente, il carattere politico del discorso che fa Eschilo consiste proprio in questo slittamento, che presuppone la pura e semplice riaffermazione delle strutture sociali e politiche già esistenti»<sup>38</sup>. Ad ogni modo, l’universalità del passaggio citato era già stata anticipata nei vv. 517-525, in cui ci si rivolgeva ad un essere umano e una città non precisi (vv. 524-525: ἢ βροτὸς πόλις θ’ ὁμοίως): non solo Atene e gli ateniesi quindi, ma tutte le *poleis* e comunità greche necessitano

<sup>37</sup> SOMMERSTEIN 1989, p. 177.

<sup>38</sup> DI BENEDETTO 1995, pp. 104-105.



della paura per rispettare δίκη, che al v. 525 non denota altro che «the principle of just conduct»<sup>39</sup>.

Meier nota che ai vv. 526-537 «è come se le Erinni improvvisamente si fossero rese conto che ad Atene si è liberi, e non oppressi, ed ora volessero porre in evidenza il significato del tremendo soltanto nella misura in cui esso appare necessario come contrappeso ad una libertà eccessiva»<sup>40</sup>. Evidentemente il messaggio del “giusto mezzo” stava tanto a cuore ad Eschilo da ripeterlo più volte, anche come anticipazione al discorso di fondazione dell’Areopago, pronunciato da Atena, ed alle invocazioni propizie ad Atene della parte conclusiva. È stato notato come questa sia la prima volta in cui l’autore lascia esprimere lo stesso concetto a due personaggi diversi. Il messaggio non sarebbe stato così efficace se proclamato dopo la pacificazione tra Atena e le Erinni, ecco perché era necessario che esso venisse pronunciato da due posizioni completamente diverse<sup>41</sup>. Nei vv. 690-706, infatti, ritorna la stessa formula presente nelle parole di Atena dei vv. 526-527, una volta conclusosi il dibattito tra le Erinni, Oreste ed Apollo:

[...]· ἐν δὲ τῷ σέβας	690
ἀστῶν φόβος τε ζύγγενής τὸ μὴ ἀδικεῖν	
σχήσει τό τ' ἤμαρ καὶ κατ' εὐφρόνην ὁμῶς,	
αὐτῶν πολιτῶν μὴ ἴπικαινούντων νόμους·	
κακαῖς ἐπιρροαῖσι βορβόρω θ' ὕδωρ	
λαμπρὸν μαίνων οὐποθ' εὐρήσεις ποτόν.	695
τὸ μὴτ' ἀναρχον μῆτε δεσποτούμενον	
ἀστοῖς περιστέλλουσι βουλευῶ σέβειν,	
καὶ μὴ τὸ δεινὸν πᾶν πόλεως ἔξω βαλεῖν·	
τίς γὰρ δεδοικῶς μὴδὲν ἔνδικος βροτῶν;	
τοιόνδε τοι ταρβοῦντες ἐνδίκως σέβας	700
ἔρυμά τε χώρας καὶ πόλεως σωτήριον	
ἔχοιτ' ἄν οἶον οὐτις ἀνθρώπων ἔχει,	
οὔτ' ἐν Σκύθησιν οὔτε Πέλοπος ἐν τόποις.	
κερδῶν ἄθικτον τοῦτο βουλευτήριον,	
αἰδοῖον, ὀξύθυμον, εὐδόντων ὕπερ	705
ἐγρηγορὸς φρούρημα γῆς καθίσταμαι.	

“[...] in esso la reverenza dei cittadini<sup>42</sup> e la paura, sua consanguinea, li tratteranno di giorno e di notte in egual modo, dal commettere ingiustizia,

<sup>39</sup> SOMMERSTEIN 1989, p. 177.

<sup>40</sup> MEIER 1988, p. 207.

<sup>41</sup> Vd. SOLMSEN 1949, p. 198, e MEIER 1988, pp. 207-208.

<sup>42</sup> Vd. SOMMERSTEIN 1989, p. 215: «At first sight the obvious interpretation of her words (taking ἀστῶν as subjective gen., and understanding ἀστοῖς as subject of τὸ μὴ ἀδικεῖν) is that *the citizens* will be restrained from wrongdoing by their respect for and fear of *the Areopagus court* (cf. 700). But it is equally possible to take ἀστῶν as *objective* gen. (cf. 545 τοκέων σέβας, *Supp.* 707) and understand ‘the Areopagites’ as subject of the infinitive; in which case the meaning will be that *the Areopagites* will be restrained from wrongdoing by their respect for and fear of *the people* – a democrat’s warning to the council not to act beyond its competence (as it was alleged to have done before 462) and not to pervert justice in its role as homicide court; [...].»

purché gli stessi cittadini non innovino le leggi: se contami dell’acqua limpida con torbide correnti e fango, non la troverai mai più bevibile. Ciò che non è né privo di comando né sottoposto a dispotismo questo io consiglio ai cittadini di curare e riverire, e di non espellere dalla città tutto ciò che è pauroso: chi degli uomini infatti è giusto se nulla teme? Se voi rispetterete secondo giustizia questo venerando istituto, disporrete di un baluardo che salva il territorio e la città, quale nessuna gente umana possiede, né tra gli Sciti né nelle terre di Pelope. Incorruttibile al lucro, degno di reverenza, inflessibile d’animo, vigile scolta del paese a difesa di chi dorma: questo è il consesso che io istituisco”.

Le dee vendicative stanno parlando della giustizia in generale e quest’ultima è garantita dalla paura e dal rispetto, i quali sono concetti inseparabili. Secondo le Erinni, deve esistere un principio di giustizia che governi le menti degli uomini, così che essi non possano agire troppo liberamente e commettere ingiustizie ed omicidi che restino impuniti. Le dee, perciò, si presentano come il terrore che salvaguarda gli animi degli uomini, trattenendoli. Atena, invece, parla esplicitamente del Consiglio dell’Areopago, da lei appena istituito per risolvere la complicata questione che oppone le Erinni a Oreste. Sarà il tribunale – organo che deve suscitare rispetto e paura e unione dell’antica e nuova giustizia – che sorveglierà sugli omicidi e giudicherà gli uomini.

Nonostante le divinità parlino di due temi differenti, il principio risulta il medesimo: la giustizia deve essere imparziale, degna di rispetto e temibile guardiana. I termini δίκη, σέβας and τάρβος/φόβος «are here brought into immediate juxtaposition and close grammatical relation. All three are essential conditions if the σωτηρία offered in 701–3 is to be achieved»<sup>43</sup>. Ne consegue che paura e rispetto coincidano, entrambi per nulla negativi, ma piuttosto necessari per la salvezza della città ben governata. In questo modo, la paura e il terrore, che hanno pervaso i primi due capitoli dell’*Oresteia* e l’inizio delle *Eumenidi*, confluiscono nel principio del τὸ μέσον per rendere i cittadini più abili nella gestione della loro vita sociale e politica, invitandoli ad onorare le istituzioni, così come erano state riformate, e ad avere paura e rispetto della giustizia. Il discorso politico ed etico-religioso che Eschilo formula nella sua trilogia sembra essere del tutto congruente<sup>44</sup> con le riforme di Efialte e con le prerogative rimaste all’Areopago, il quale, dopo tutto, continuò a rimanere effettivo.

Non solo: le parole delle Erinni e di Atena hanno in comune anche il concetto del “pauroso”, e all’affermazione delle dee che l’elemento pauroso debba restare assiso e vigile (vv. 517-525) corrisponde l’invito di Atena a non espellere fuori della città tutto ciò che è δεινόν, confermando l’inscindibilità della giu-

<sup>43</sup> SOMMERSTEIN 1989, p. 219.

<sup>44</sup> Tuttavia RHODES 1981, p. 312, crede che sia «easier to believe that Aeschylus is not expressing enthusiasm for the reform but after the event felt regret at what happened or at any rate fear that in the future the democrats might go too far».

stizia dalla paura. Come ha sottolineato Gewirtz, «there is more than political manipulation in Athena's statements that the Furies will be "honored" and will provide "salvation for your citadel". The Furies have this stature because they actually contribute to the system Athena is establishing. What the Furies most clearly represent – call it fear, conscience, vengeance – is not a "threat" to law in the *Oresteia's* scheme. Rather, Fury is law's partner. It reinforces a respect for legal rights. It promotes "reverence for the just", which in turn is a source of society's prosperity»<sup>45</sup>.

Di Benedetto, però, ha notato che l'ordine di successione degli argomenti portati avanti da Atena è invertito rispetto a quelli del secondo stasimo<sup>46</sup>. Nei vv. 517 ss., prima si ha l'affermazione del δεινόν e poi, dopo la domanda "chi senza nulla temere può riverire la giustizia?", si ha l'invito a "lodare una vita che non sia né priva di comando né soggetta a dispotismo". Invece nei vv. 696 ss., pronunciati da Atena, si ha prima l'invito a riverire "ciò che non è né privo di comando né soggetto a dispotismo" e poi l'ordine di non espellere tutto ciò che è δεινόν, con conseguente domanda sulla paura e sulla giustizia. Questa inversione d'ordine comporta una diversa gerarchia tra i due tipi di principi pronunciati: mentre nel secondo stasimo si passa da un ordine di idee etico-religioso ad un ordine di idee politico (in modo però che quest'ultimo rimanga comunque inglobato in un contesto etico-religioso), nel discorso di Atena si passa da una considerazione puramente politica al richiamo del δεινόν, di carattere puramente religioso. Eschilo riesce quindi ad unire i due elementi, quello etico-religioso e quello politico, senza provocare uno squilibrio ed identificando tali elementi rispettivamente con le figure delle Erinni e dell'Areopago. Le *Eumenidi* presentano entrambi gli elementi e assumono valore etico e politico in maniera equilibrata. Il poeta voleva che i suoi spettatori assegnassero all'Areopago la stessa funzione, anche se ad un livello più specificamente politico, che nella trilogia possiedono le Erinni: il δεινόν giudiziario della pena di morte coincideva con il δεινόν vendicativo delle Erinni e delle vicende del γένοϋς.

Si è visto come il tribunale dell'Areopago, che è in più punti della tragedia lodato da Eschilo, viene messo da Atena in relazione con il σέβας ("timore/reverenza") e il φόβος ("paura") dei cittadini, i quali, grazie a questi due sentimenti suscitati dal tribunale, non commetteranno ingiustizia. Così, anche nei vv. 700 ss. il tribunale è presentato come baluardo della città e del paese che vigila sul popolo. Considerare queste parole come un desiderio di superiorità dell'Areopago, in modo che avesse poteri più ampi di quelli che già aveva, sarebbe sbagliato. Eschilo vuole celebrare l'unione Erinni-Areopago esclusivamente come organo giudiziario supremo e venerando, che, grazie al suo potere e ca-

<sup>45</sup> GEWIRTZ 1988, pp. 1046-1047.

<sup>46</sup> Vd. DI BENEDETTO 1978, p. 226.

rattere “pauroso”, riuscirà a mantenere l’ordine cittadino e porre fine, attraverso la conciliazione tra Atena e le Erinni, alla στάσις. Il trionfo della giustizia è assicurato:

Αθ. νικᾶ δ’ ἀγαθῶν  
ἔρις ἡμετέρα διὰ παντός. 975

Χο. τὰν δ’ ἄπληστον κακῶν  
μήποτ’ ἐν πόλει στάσιν  
τᾶδ’ ἐπεύχομαι βρέμειν,  
μηδὲ πιούσα κόνις μέλαν αἷμα πολιτᾶν 980  
δι’ ὄργαν ποινᾶς  
ἀντιφόνους ἄτας  
ἀρπαλίσει πόλεως·  
χάρματα δ’ ἀντιδιδοῖεν  
κοινοφιλεῖ διανοία, 985  
καὶ στυγεῖν μᾶ φρενί·  
πολλῶν γὰρ τόδ’ ἐν βροτοῖς ἄκος.

“(At.) [...] e la nostra contesa rivolta al bene prevale per l’eternità. (Co.) E faccio voti che mai in questa città frema la discordia insaziabile di mali, né polvere, bevendo nero sangue di cittadini, nel furore della vendetta colga avidamente dalla città sciagure che sangue con sangue contraccambiano. Possano essi ricambiare gioia con gioia nell’intento concorde del bene e odiare con unanime cuore: tra i mortali questo è rimedio contro molte calamità”.

Eschilo, con le *Eumenidi*, creò un’arma politica a doppio taglio: da una parte, riuscì ad esaltare la magistratura dell’Areopago, nel pieno riconoscimento delle riforme di Efialte, andando così nella direzione della concordia cui si auspica nella parte finale della tragedia; dall’altra, con l’invito da parte di Atena a riverire “ciò che non è né privo di comando né sottoposto a dispotismo”, Eschilo, ancora in accordo col principio della concordia civile, auspicava ad un equilibrio tra il momento del comando, dell’imporsi dell’autorità politica (quindi della democrazia di Efialte e Pericle), e il momento dell’ubbidienza da parte dei cittadini. È del tutto condivisibile l’interpretazione di Dover del μέσος eschileo alla luce della poesia arcaica e non della politica del quinto secolo: «he [*scil.* Eschilo] is using words which, if we view them from the standpoint of archaic Greek morality in general, merely recommended a reflective rather than a violent attitude to politics. Neither democrats nor conservatives could cavil at these words; neither could claim that Aeschylus was speaking for them and against their opponents»<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> DOVER 1957, p. 233.

Tutto ciò non si può considerare come propaganda politica<sup>48</sup>: si trattava piuttosto di un appello e di un augurio per il futuro degli ateniesi, affinché fosse privo di quelle tensioni e discordie che imperversavano negli anni della rappresentazione dell'*Oresteia*<sup>49</sup>. L'individuazione di un simile auspicio nella tragedia eschilea non è una «reduction of the *Oresteia* to a motto from a fortune cookie»<sup>50</sup>, come dice Goldhill criticando la lettura, a suo avviso semplicistica, di Meier<sup>51</sup>. Si è visto, piuttosto, come Eschilo abbia costruito la conclusione conciliatoria della trilogia su una storia ed evoluzione (di personaggi e istituzioni) travagliata e complessa<sup>52</sup>: il consolidamento dell'ordine e la conciliazione tra vecchie e nuove forze religiose e legislative hanno avuto bisogno dello sviluppo di tre tragedie e di un dibattuto processo legale all'insegna del nuovo tribunale ateniese. Il fatto che Meier non riduca la trilogia eschilea a un motto conciliatorio è dimostrato dalle sue considerazioni sulla percezione dell'audience: l'*Oresteia*, infatti, «non bastava a rimuovere, soffocare o allontanare le paure dei cittadini – come è possibile fare nell'ambito delle competenze di uno stato moderno – esse rimanevano invece coscienti. [...] Ci si accertava così dei fondamenti sui quali poggiava la propria esistenza. Si rimaneva in balia del tremendo per imparare ad attenderlo, per non venirne colti all'improvviso, per prepararsi a sopportarlo. Non si voleva o poteva difendersene. Si preferiva averlo presente, imparare a tollerarlo»<sup>53</sup>. Non solo, Eschilo riuscì anche ad inglobare il tremendo

<sup>48</sup> Recentemente KENNEDY 2006, considerando i riferimenti e le allusioni geografiche (in particolare, Argo, l'Egitto e il Sigeo) all'interno delle *Eumenidi*, ha costruito su di essi una vena imperialista di Eschilo: la studiosa vuole dimostrare che «there is a coherent geography within the play that is interconnected to the legal proceedings described and that these two elements, justice and geography, form the basis for an imperial ideology. Aeschylus may not intend to support the imperialist ideology; he nonetheless reflects Athens' promotion of her cultural superiority in the realm of justice, and it is this idea of justice that Athens uses to disguise and justify its growing imperial power» (p. 36). Kennedy sottolinea più volte che è probabile che non fosse intenzione di Eschilo fornire una geografia imperialista: piuttosto «his intentions seem to be to engage the interest of his audience» (p. 50). Risulta tuttavia poco chiaro come si possa determinare quali fossero gli interessi di un'audience che era composta anche da non-ateniesi. Infine, rimane oscura la ragione funzionale e pratica per la quale «*Eumenides* creates and supports a pro-imperialist ideology» (p. 61).

<sup>49</sup> Nonostante la sua lettura a-storica della trilogia, è giusta anche la conclusione di MACLEOD 1982, p. 144: «the *Oresteia*, because it spans and penetrates so many conditions of man tends towards universality; and its conclusion is the picture of more than a good democracy. The poet's own city here approaches the condition of an ideal city; but the ideal embraces society—and that means also nature and the gods—as a whole».

<sup>50</sup> GOLDHILL 2000, p. 48.

<sup>51</sup> Goldhill si riferisce in particolare alle considerazioni che Meier fa sul messaggio conciliatorio della trilogia eschilea: vd. MEIER 2000, pp. 141-151. Per una lettura delle *Eumenidi* come un'allegoria della riconciliazione tra conservatori e democratici vd. LIVINGSTONE 1925.

<sup>52</sup> Vd. GRIFFITH 1995 per una dettagliata analisi della combinazione dell'elemento democratico e di quello aristocratico (al fine dell'equilibrio civico) all'interno dell'*Oresteia*.

<sup>53</sup> MEIER 2000, p. 178.

nel nuovo ordine politico-sociale: il percorso pauroso delle *Eumenidi*, perciò, parte da un presentimento per concludersi con un auspicio che scavalcava la finzione teatrale andando a toccare l’Atene reale del 458 a.C.

### **Bibliografia**

BOWIE 1993

Bowie Angus M., “Religion and Politics in Aeschylus’ *Oresteia*”, *The Classical Quarterly* 43, 1993, pp. 10-31

CARAWAN 1987

Carawan Edwin M., “*Eisangelia* and *Euthyna*: The Trials of Miltiades, Themistocles, and Cimon”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 28, 1987, pp. 167-208

CAWKWELL 1988

Cawkwell George L., “NΟΜΟΦΥΛΑΚΙΑ and the Areopagus”, *The Journal of Hellenic Studies* 108, 1988, pp. 1-12

CORSARO, GALLO 2010

Corsaro Mauro, Gallo Luigi, *Storia greca*, Milano 2010

DI BENEDETTO 1971

Di Benedetto Vincenzo, *Euripide: teatro e società*, Torino 1971

DI BENEDETTO 1978

Di Benedetto Vincenzo, *L’ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978

DI BENEDETTO 1995: vd. DI BENEDETTO, MEDDA, BATTEZZATO, PATTONI 1995

DI BENEDETTO, MEDDA, BATTEZZATO, PATTONI 1995

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, Battezzato Luigi, Pattoni Maria Pia, *Eschilo. Oresteia*, Milano 1995

DODDS 1973

Dodds Eric R., “Morals and Politics in the *Oresteia*”, in Dodds Eric R. (ed.), *The Ancient Concept of Progress and Other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford 1973, pp. 45-63

DOVER 1957

Dover Kenneth J., “The Political Aspect of Aeschylus’ *Eumenides*”, *The Journal of Hellenic Studies* 77, 1957, pp. 230-237

FERRARI 1978

Ferrari Franco, “Eschilo, Eumenidi 522-523”, *Hermes* 106, 1978, pp. 248-250

FINGLASS 2011

Finglass Patrick J., *Sophocles. Ajax*, Cambridge 2011

GAGARIN 1981

Gagarin Michael, *Drakon and Early Athenian Homicide Law*, London-New

- Haven 1981
- GEWIRTZ 1988  
Gewirtz Paul, "Aeschylus' Law", *Harvard Law Review* 101, 1988, pp. 1043-1055
- GOLDHILL 2000  
Goldhill Simon, "Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again", *The Journal of Hellenic Studies* 120, 2000, pp. 34-56
- GRIFFITH 1995  
Griffith Mark, "Brilliant Dynasts: Power and Politics in the *Oresteia*", *Classical Antiquity* 14, 1995, pp. 62-129
- HAMMOND 1986<sup>3</sup> (1959)  
Hammond Nicholas G. L., *A History of Greece to 322 B.C.*, Oxford 1986<sup>3</sup> (1959)
- JONES 1987  
Jones Lesley A., "The Role of Ephialtes in the Rise of Athenian Democracy", *Classical Antiquity* 6, 1987, pp. 53-76
- KANTZIOS 2004  
Kantzius Ippokratis, "The Politics of Fear in Aeschylus' *Persians*", *The Classical World* 98, 2004, pp. 3-19
- KENNEDY 2006  
Kennedy Rebecca F., "Justice, Geography and Empire in Aeschylus' *Eumenides*", *Classical Antiquity* 25, 2006, pp. 35-72
- KENNEL 2010  
Kennell Nigel M., *Spartans: A New History*, Oxford 2010
- LEÃO, RHODES 2015  
Leão Delfim F., Rhodes Peter J., *The Laws of Solon. A New Edition with Introduction, Translation and Commentary*, London-New York 2015
- LIVINGSTONE 1925  
Livingstone Richard W., "The Problem of the *Eumenides* of Aeschylus", *The Journal of Hellenic Studies* 45, 1925, pp. 120-131
- LURAGHI 2008  
Luraghi Nino, *The Ancient Messenians: Constructions of Ethnicity and Memory*, Cambridge 2008
- MACDOWELL 1963  
MacDowell Douglas M., *Athenian Homicide Law in the Age of the Orators*, Manchester 1963
- MACLEOD 1982  
MacLeod Colin W., "Politics and the *Oresteia*", *The Journal of Hellenic Studies* 102, 1982, pp. 124-144
- MAXWELL-STUART 1973  
Maxwell-Stuart Peter G., "The Appearance of Aeschylus' Erinyes", *Greece & Rome* 20, 1973, pp. 81-84

- MEDDA 1995: vd. DI BENEDETTO, MEDDA, BATTEZZATO, PATTONI 1995
- MEIER 1988
- Meier Christian, *La nascita della categoria del politico in Grecia*, trad. it. di C. De Pascale, Bologna 1988
- MEIER 2000
- Meier Christian, *L'arte politica della tragedia greca*, trad. it. di D. Zuffellato, Torino 2000
- NOOTER 2018
- Nooter Sarah, *The Mortal Voice in the Tragedies of Aeschylus*, Cambridge 2018
- PADUANO 1982
- Paduano Guido, *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. I, Torino 1982
- PATTONI 1995: vd. DI BENEDETTO, MEDDA, BATTEZZATO, PATTONI 1995
- PESTELL 2017
- Pestell Ben, “Kindly Terror and Civic Fury: *Eumenides* and the Language of Myth”, *Comparative Literature Studies* 54, 2017, pp. 305-328
- PICCIRILLI 1988
- Piccirilli Luigi, *Efialte*, Genova 1988
- PODLECKI 1999<sup>2</sup> (1966)
- Podlecki Anthony J., *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, London 1999 [Ann Arbor 1966]
- RHODES 1981
- Rhodes Peter J., *A Commentary on the Aristotelian ‘Athenaion Politeia’*, Oxford 1981
- RIHLL 1995
- Rihll Tracey E., “Democracy Denied: Why Ephialtes Attacked the Areiopagus”, *The Journal of Hellenic Studies* 115, 1995, pp. 87-98
- ROMNEY 2018
- Romney Jessica M., “Let Us Obey. The Rhetoric of Spartan Identity in Tyrtaeus 2W”, *Mnemosyne* 71, 2018, pp. 555-573
- RUSCHENBUSCH 1966
- Ruschenbusch Eberhard, “Ephialtes”, *Historia* 15, 1966, pp. 369-376
- SCHAPS 1993
- Schaps David M., “Aeschylus’ Politics and the Theme of the *Oresteia*”, in Rosen Ralf M., Farrell Joseph (eds.), *Nomodeiktēs. Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor 1993, pp. 505-515
- SEALEY 1983
- Sealey Raphael, “The Athenian Courts for Homicide”, *Classical Philology* 78, 1983, pp. 273-296
- SIDWELL 1996
- Sidwell Keith, “The Politics of Aeschylus’ *Eumenides*”, *Classics Ireland* 3, 1996, pp. 182-203



SKULTETY 2009

Skultety Steven C., "Delimiting Aristotle's Conception of *Stasis* in the *Politics*",  
*Phronesis* 54, 2009, pp. 346-370

SMERTENKO 1932

Smertenko Clara M., "The Political Sympathies of Aeschylus", *The Journal of  
Hellenic Studies* 52, 1932, pp. 233-235

SOLMSEN 1949

Solmsen Friedrich, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca-London 1949

SOMMERSTEIN 1989

Sommerstein Alan H., *Aeschylus. Eumenides*, Cambridge 1989

VAN 'T WOUT 2010

Van 'T Wout P. E., "Solon's Law on *Stasis*: Promoting Active Neutrality", *The  
Classical Quarterly* 60, 2010, pp. 289-301

WALLACE 1989

Wallace Robert W., *The Areopagus Council*, Baltimore-London 1989

## Paura e temporalità nella struttura drammatica dell'*Edipo re* di Sofocle

Sara Di Paolo

ABSTRACT: Sophocles' *Oedipus the King*, which according to Aristotle's *Poetics* represents the model of tragic emotions, pity and fear, takes its singular shape from the investigations that are undertaken by the characters. For this reason turn out to be central the temporal dimension and the emotion of fear, as symptom that accompanies the process of discovery and the relation between different times. Accordingly, the analysis of the second and the third episode, in which takes place the dialogue with the character of Jocasta, is particularly meaningful.

Mi è sempre parso che lei mi conducesse in qualche strano posto dove vive un gigantesco, malvagio ragno, della statura di un uomo, e che avremmo trascorso là dentro tutta la vita fissandolo e tremando di paura. E così sarebbe trascorso tutto il tempo del nostro reciproco amore.

F. Dostoevskij, *I demoni*<sup>1</sup>

L'*Edipo re* prende forma dalle ricerche conoscitive che sono in esso realizzate, che si vuole risolvano lo stato di ignoranza iniziale, e proprio in relazione a ciò assegna un particolare rilievo alla struttura temporale, nel suo molteplice articolarsi. I percorsi di indagine sono due, uno relativo alle cause del morbo che affligge la città di Tebe e uno, che si esplicita a metà della tragedia, riguardante l'identità di Edipo, e si caratterizzano per l'impiego di un ampio lessico proprio della scienza e delle capacità intellettive e razionali dell'uomo, rispecchiando un contesto culturale ottimista verso le risorse dell'intelligenza<sup>2</sup>. In questo modo,

<sup>1</sup> F. Dostoevskij, *I demoni*, a cura di G. Pacini, Milano 2009, p. 704.

<sup>2</sup> Un'articolata analisi dei termini presenti nella tragedia riferiti alla capacità razionali dell'uomo e che si riferiscono alle scoperte scientifiche e alla conseguente nuova visione dell'uomo nel V secolo a.C. si trova ad esempio in KNOX 1957, pp. 107-158, e VEGETTI 1983, pp.23-29.

addentrando nella ricerca, Edipo, da autore e soggetto dell'indagare il male che lo circonda, si tramuta nell'oggetto e nell'enigma da risolvere. Si comprenderà che le due ricerche vertono in realtà sulla medesima persona e le risposte ad esse potranno combinarsi come due momenti di una sola storia, che superano la possibilità della loro presenza drammatica, eppure contemporaneamente entrambe presenti su piani distinti. Se Edipo inizialmente si distingue dagli altri uomini, nell'opinione di chi lo circonda, per le sue eccezionali qualità, che legittimano il suo ruolo di sovrano, tale percorso, da lui stesso intrapreso forte della volontà derivante proprio dalla sua straordinaria intelligenza, rivelando la verità del suo passato, lo mostrerà come il più infelice degli uomini<sup>3</sup>. Non solo infatti si scoprirà uccisore del precedente sovrano, dunque responsabile della contaminazione che affligge la città, ma anche figlio di questo e dunque colpevole di un orribile crimine familiare e di aver confuso la naturale successione delle generazioni. Ed è il tempo stesso, nella sua interezza e nelle leggi del suo scorrere, che, dipanandosi concretamente di fronte al pubblico nel giorno tragico di Edipo, ha guidato l'azione perché si arrivasse allo scioglimento della trama, così da porre un termine allo stato di confusione temporale causato dalla persona stessa del sovrano di Tebe: ἐφηῦρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὀρώων χρόνος (v. 1213).

Di conseguenza il presente scenico si costituisce come indagine, rivolta al tempo passato<sup>5</sup>, di un'origine di quanto circonda i personaggi, dunque di eventi fondamentali e ormai compiuti, sulla base dei quali comprendere l'effettiva identità del presente e prospettare un ipotetico futuro. Proprio perché le scelte più significative sono già state fatte e hanno già plasmato, anche se inconsapevolmente, il carattere dei personaggi, quanto viene chiesto nel presente è di attuare un processo di memoria.

<sup>3</sup> Sul rovesciamento dello status di Edipo nella struttura del dramma insistono ad esempio, con conclusioni differenti, GIRARD 1990, pp. 102-129, e VERNANT, VIDAL NAQUET 1976. Relativamente alla questione dell'ironia tragica e alla duplicità dello stesso Edipo si veda anche PUCCI 1988, in particolare pp. 131-144.

<sup>4</sup> Sul problematico significato da attribuire al termine si veda ad esempio DAWE 2006, p. 177. Come viene suggerito anche in LONGO 2007, p. 279, il senso qui è differente rispetto a quello che assume nelle parole dello stesso Edipo in Sofocle, *Edipo a Colono* 522 ἀέκων. Per quanto riguarda l'intero verso, l'espressione relativa al Tempo onniscente si può confrontare sempre con *Edipo a Colono* 1453-1454 ὀρᾷ, ὀρᾷ ταῦτ' ἀεὶ / Χρόνος. Ma l'idea che lo stesso svolgersi del tempo sia rivelatore ricorre ancora, nella presente tragedia, nelle parole di Creonte, *Edipo re* 613-615 ἀλλ' ἐν χρόνῳ γνώση τάδ' ἀσφαλῶς, ἐπεὶ / χρόνος δίκαιον ἄνδρα δείκνυσιν μόνος / κακὸν δὲ κἂν ἐν ἡμέρᾳ γνοίης μῦθ'.

<sup>5</sup> Si sofferma sull'importanza della dimensione passata nel dramma KYRIAKOU 2011, pp. 433-470, che scrive: «[...] all characters...deal with the quest for truth and its consequences by relying on evidence, conclusions, and attitudes obtained or formed in the past. In this light, the past determines the present and, to a lesser extent, the future in two ways, through the ordinance of the gods/fate, and the experiences and actions of humans, who try to deal intelligently with unsolved crime and obscure oracles or prophecies in order to avoid their worst consequences» (p. 433).

La paura quindi emerge come condizione che caratterizza i personaggi nel momento in cui si pongono nella temporalità dell'azione, in relazione sia al ricordo del passato sia alla proiezione nel futuro, e dunque nell'articolarsi delle sequenze all'interno della struttura stessa della tragedia<sup>6</sup>. Ciò porta a soffermarsi in modo significativo non tanto sulla realtà spaventosa del passato, quanto sul modo in cui questa viene scoperta, rilevando la componente emotiva, propria dell'agire presente, di questo ricercare e graduale scoprire. Gli strumenti più sofisticati dell'intelligenza<sup>7</sup>, volti a comprendere e ad impossessarsi di ogni parte del reale, assumono problematicità e una critica implicita nel momento in cui sono effettivamente impiegati nel corso del dramma, frequentemente attraversato da emozioni e impulsi tutt'altro che razionali. Da un lato la paura si insinua nella riflessione e frena il processo mnemonico, distanziando ulteriormente il ricordo, ma allo stesso tempo, se assumiamo il punto di vista dell'oggetto temuto, proprio l'emozione che suscita indica la sua rilevanza nella vicenda ed impedisce un definitivo superamento di esso, che rimane quindi a costituire il presente delle parole e azioni dei personaggi. Il terribile che si teme si rivela inestinguibile nelle pieghe della caratterizzazione stessa dei personaggi e il fuggire, nella speranza di un diverso esito, riporta ineluttabilmente ad esso.

Il passato costituisce quindi la dimensione temporale più significativa sin dai primi versi, come ingombrante e incomprensibile vuoto<sup>8</sup>, e insieme imprescindibile punto di partenza per l'azione presente.

Le diverse generazioni di abitanti di Tebe sono infatti di fronte al loro sovrano ricordando la sua azione passata<sup>9</sup>, poiché già una volta li aveva salvati,

<sup>6</sup> Cf. Aristotele, *Poetica* 1453b 1-6 ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον. Per il dato di una paura che è affidata alla dimensione strutturale, e non "spettacolare" alla maniera eschilea, nella visione aristotelica, si veda poi LANZA 1997, pp. 200-210.

<sup>7</sup> Per un'analisi degli elementi della cultura intellettuale del V secolo a.C, di cui è specchio il procedere razionale di Edipo, e allo stesso tempo il loro progressivo svuotamento e problematizzazione, che si articola in relazione al rilievo dato alla dimensione emotiva del personaggio, in particolare alla paura, si veda DI BENEDETTO 1988, pp. 85-117.

<sup>8</sup> Vd. SUSANETTI 2011, pp. 161-165 per il complesso scenario iniziale dato da «un vuoto di memoria e del discorso pubblico» relativo alla morte di Laio, ma allo stesso tempo, e proprio per questo, caratterizzato dal moltiplicarsi immediato di racconti e per i suoi effetti sulla sovranità di Edipo: «Il passato confuso e mai verificato, fatto di illazioni e di dicerie, può configurarsi e funzionare come un'arma destabilizzante da usare quando si vuole produrre o aggravare una crisi, quando si vuole far vacillare l'autorità e il prestigio di chi sta al vertice della città» (p. 164). Per la caratterizzazione del passato, quindi della relazione che i personaggi instaurano con la loro vicenda mitica, nella drammaturgia sofoclea si veda sempre SUSANETTI 2011, p. 51: «Il reflusso del passato, mai sopito, coarta per contro i personaggi a identificarsi, fino alla distruzione, in una storia, elidendo non solo la fuga, ma anche il pensiero di poter uscire da questo universo ossessivamente claustrofobico».

<sup>9</sup> Molti aspetti linguistici e il modo in cui è strutturata la scena mostrano come Edipo sia considerato non solo superiore agli altri uomini e in possesso di eccezionale intelligenza, ma

ottenendo così in premio, grazie alla sua sola intelligenza, la guida della città: ὡς σὲ νῦν μὲν ἦδε γῆ / σωτήρηρα κλήζει τῆς πάρος προθυμίας (vv. 47-48).

Questo passato, cui insistentemente ci si richiama, è quanto si vuole sia nuovamente presente: lo stesso Edipo deve essere quale era per poter persistere ed essere ciò che è, ovvero il sovrano della città. Così, per risolvere il misterioso stato di malattia presente, che trasforma la città in uno scenario bellico<sup>10</sup>, ci si deve servire di un'arma del pensiero, φροντίδος ἔγχος<sup>11</sup> (v. 169), che permetta di combattere e attuare una purificazione<sup>12</sup>. Il pensiero deve trovare un rimedio alla frattura nel procedere del tempo, che fino a questo momento era avanzato compatto e sereno. Questo particolare strumento coincide, come osserverà Giocasta in un momento successivo della vicenda, in cui però ritornano per un attimo in primo piano le condizioni della città, con l'interpretare le cose presenti

---

simile, proprio per questa superiorità, ad un dio, nel ricordo mitico che lo riguarda. Ma sulla scena risulta ben presto evidente che egli non è un dio, e il mostrarsi improvviso di questa verità, sin dai primi versi, problematizza il fatto che possa salvare la città, come nel ricordo che lo riguarda. Di questo aspetto tratta KNOX 1957, pp. 159-160, sottolineando come lo stesso Edipo non rifiuterebbe l'equazione implicita in questo primo momento del dramma. SERRA 1994, pp. 32-35 sottolinea la particolarità dell'investitura di Edipo del suo compito da parte del sacerdote, che si basa sulla sua differenza rispetto agli altri cittadini, la quale, costituendolo, lo legittimerebbe. Questa differenza sta nel suo passato mitico, quando con la sua intelligenza liberò la città dalla presenza della Sfinge e sulla base di questo gli viene attribuito un potere assoluto, volto a ripetere il mito. Allo stesso tempo però il rifiuto del sacerdote di identificarlo esplicitamente con un dio «tradisce piuttosto l'emergere di un pensiero terribile, e perciò immediatamente represso: solo un dio potrebbe fare ciò che ora viene chiesto ad Edipo, ma egli evidentemente non è un dio» (p. 33).

<sup>10</sup> Vv. 190-192 Ἀρεά τε τὸν μαλερόν, ὃς / νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων / φλέγει με περιβόατος ἀντιάζων.

<sup>11</sup> Cf. v. 67 φροντίδος πλάνοις.

<sup>12</sup> Si veda la riflessione sulla relazione fra purezza e verità nella tragedia di Edipo in FOUCAULT 2015, pp. 199-218. Per sfuggire all'impurità e ai suoi effetti, derivanti dal compimento di un crimine, è necessario stabilire quali sono i fatti veri, tali perché provati, dunque Edipo dà inizio all'indagine. La verità quindi permette di passare da una serie di eventi ad un fatto constatato, dunque dalla contaminazione alla purificazione come parti di un rito; essa possiede una funzione purificatrice perché permette di «escludere; di separare quello che è pericolosamente mescolato; di distribuire in maniera esatta l'interno e l'esterno; di tracciare i limiti tra ciò che è puro e impuro» (p. 203). Allo stesso tempo c'è una relazione fra sapere e potere (la figura del saggio, come finzione e maschera, dà ordine alla realtà), per cui il νόμος è relazionato al vero attraverso la purezza, che è dunque essenziale per conoscere l'ordine della realtà. Edipo dunque, pur avendo salvato la città grazie al suo sapere, è diventato impuro perché «cieco al νόμος fondamentale – padre e madre. Ed ecco che adesso non sa più cosa fare, perché, senza che ancora lo sappia, la sua impurità lo ha posto fuori dal νόμος. Non sa più quale sia l'ordine delle cose e l'ordine umano» (p. 207). Edipo è in quest'ottica fondamentale espressione di un sistema di costrizioni da cui scaturisce il discorso di verità. Dimostra «l'esigenza politica, giuridica, religiosa di trasformare l'evento, i suoi ritorni, le sue folgorazioni nel tempo, i suoi squilibri, in fatti acquisiti e conservati una volta per tutte nella *constatazione* dei testimoni [...] di fondare il principio di distribuzione del potere sul sapere di un ordine delle cose al quale soltanto la saggezza consente l'accesso» (p. 208). Dunque è proprio «il sistema del significante come ciò che contrassegna l'evento per introdurlo nella legge di una distribuzione» (p. 209) a costituire un dato importante della costruzione edipica. Tale riflessione può essere significativa anche in relazione all'indagine sull'identità «vera» di Edipo interna al dramma.

sulla base di quelle antiche (v. 915)<sup>13</sup>. Una capacità che si intreccia in modo ambiguo e ricorrente con la personale condizione emotiva di chi riflette, la quale non può che caratterizzare quanto si va scoprendo, mettendo in luce non solo il lato intellettuale del suo recupero, ma anche il vissuto inquieto dei personaggi nel loro avanzare lentamente, attraverso improvvise smentite e per frammenti<sup>14</sup>.

Riannodare tra loro i momenti del tempo è estremamente difficile, una necessità allontanata da continui ostacoli<sup>15</sup>. In primo luogo Edipo non può essere il personaggio cui ci si appella e il suo agire presente mette in discussione la figura mitica con cui si identifica, rendendone impossibile la perfetta coincidenza; per quanto si serva della sua intelligenza e rifletta sull'accaduto, l'attuazione è differente rispetto all'ingegno celebrato dalla sua fama<sup>16</sup>. Una nota dissonante, che introduce la paura sin dai primi versi del dramma, è la domanda rivolta ai supplici, se siano lì di fronte a lui animati da paura o da affetto (vv.10-11 τίνοι τρόπῳ καθέσταιε, / δέισαντες ἢ στέρξαντες<sup>17</sup>); che farebbe trasparire

<sup>13</sup> L'espressione che Giocasta usa richiama un principio che evidenzia una concezione propria del V secolo a.C., sia nei fisici che negli storici, ed è segno di fiducia nell'intelligenza umana, la quale può, grazie ai suoi sensi, che gli permettono di conoscere quanto da essi è recepito, giungere ad immaginare anche ciò che sfugge a questi. Essa riprende la formula anassagorea del "conoscere le cose invisibili sulla base delle cose visibili" (B 21a Diels-Kranz), procedimento che era chiamato appunto τεκμαίρεσθαι (ad esempio si veda LONGO 2007, pp. 234-235). Tale espressione subisce però una sottile ed indiretta smentita proprio nel contesto in cui è posta, dato che ci si può chiedere se la natura delle cose visibili, del presente, cui fa appello Giocasta, sia davvero la base perché si comprenda pienamente la verità dell'invisibile celata in essa.

<sup>14</sup> Vd. SEGAL 1993, p. 83, che scrive: «[...] the process of discovery is as important as the content of what is discovered. This is a play about how we uncover a hidden, horrible and frightening past. The rhythm of this process of discovery gives the play its unique power and fascination».

<sup>15</sup> Vd. STELLA 2010, pp. 9-23, per la composizione drammaturgica delle diverse narrazioni e strategie discorsive adottate dai personaggi nel corso del dramma al fine di ricostruire il passato. Si sottolinea come Edipo sia il solo a non servirsi strumentalmente del racconto e, non sapendo davvero chi sia, a non avere un controllo sulla storia che lo riguarda, per questo dunque è animato da una irrimediabile volontà di sapere che lo spinge costantemente a domandare. E «quelle domande inquietanti, così rasantate dal fil di lama del terrore e dell'ossessione, emergono in Edipo dai cattivi racconti degli altri [...]» (p. 17).

<sup>16</sup> È suggestivo mettere in luce come la sua straordinaria intelligenza avesse permesso ad Edipo di risolvere l'indovinello della Sfinge che, secondo quanto riportato da fonti successive, riguardava a sua volta un aspetto temporale, ovvero le tre età, che hanno come elemento comune l'essere tutte parte dell'uomo, che, per poter essere tale, le prevede insieme, ma in momenti diversi nel tempo. Edipo però è colui che appartiene, con la sua persona, a più generazioni contemporaneamente, al punto che per lui non può esserci scorrere del tempo. Vd. BOLLACK 1995, pp. 128-133, per la Sfinge e l'enigma che propone. Si veda poi SEGAL 1993, pp. 86-87, che mette in luce la distinzione e la relazione fra l'indovinello della Sfinge e gli oracoli, che percorrono la vita di Edipo in modo significativo e hanno un effetto emotivo opposto: l'enigma è motivo di fiducia e coraggio, gli oracoli di paura.

<sup>17</sup> Vd. DAWE 2006, p. 72, che interpreta il verso come legato ad un contesto in cui si vuole stabilire il tipo di relazione fra il sovrano e il suo popolo che starebbe proprio nella coppia di opposti «in fear of me or in loyal affection», ma corregge l'aoristo con il presente, più adatto ad esprimere uno stato. Si veda anche HOLZHAUSEN 2014, pp. 109-119, il quale fa un resoconto delle diverse

in qualche misura un sentimento di incertezza. Questo rapido riferimento alla possibile paura di chi lo circonda, ad un implicito senso di sfiducia, crea un'ombra nell'immagine di Edipo, mostrando in controluce la complessità di tutto il processo successivo, a partire dal dubbio che il compito che vogliono affidargli possa essere realizzato.

Anche la volontà di sottoporre il tempo all'organizzazione e all'analisi umana sfugge ad una concreta attuazione, restando un progetto incompiuto nelle parole dei personaggi. Spicca una difficoltà a misurare il tempo e a collocare con precisione gli eventi<sup>18</sup>: il tentativo di porre le vicende in una corretta sequenza e di prevedere quanto accadrà risulta spesso fallimentare e frustrante, fonte quindi di ulteriore insicurezza<sup>19</sup>. Diverse volte Edipo cerca di calcolare con esattezza il tempo che lo separa da un evento che attende, ma la misura di questo intervallo risulta immancabilmente errata, generando in lui un ansioso interrogarsi. Un esempio di questa reiterata situazione drammatica si trova all'interno del prologo, nel momento in cui il sovrano vuole dimostrare alla popolazione, che gli ha rivolto una richiesta di aiuto, di aver già riflettuto su quanto fare ed essersi

---

letture di questo dibattito verso, interpretandolo infine come una domanda attraverso cui Edipo si interessa della disposizione d'animo della popolazione nei suoi confronti; per questo l'accento non sarebbe da porre tanto sulla domanda in sé, ma su questa in quanto caratterizzazione indiretta del personaggio di Edipo, premuroso come un padre verso la sua città, ma allo stesso tempo profondamente insicuro a causa del dubbio relativo al suo passato e alla sua identità; si veda ad esempio pp. 113-114 «[...] "welche Sitze sitzt ihr?" meint: "in welcher Emotion und Haltung mir gegenüber habt ihr euch hier von meinen Palast gesetzt?" [...] Diesen Oidipus interessiert in erster Linie, wie man zu ihm steht, wie er von den anderen wahrgenommen war. [...] Darin spiegelt sich einerseits eine große Selbstbezogenheit, andererseits auch eine große Unsicherheit».

<sup>18</sup> Per questo aspetto, vd. LONGO 2007, pp. IX-XI, in cui si mette in luce il fatto che Edipo sia spesso impegnato a calcolare o misurare, ma allo stesso tempo che l'applicazione di ciò risulta fallimentare e distruttiva.

<sup>19</sup> Un'osservazione simile sulla dimensione temporale può essere fatta anche relativamente alle *Trachinie* sofoclee, per cui si vedano ad esempio vv. 43-46 *σχεδὸν δ' ἐπίσταμαί τι πῆμ' ἔχοντά νιν / χρόνον γὰρ οὐχὶ βαιόν, ἀλλ' ἤδη δέκα / μῆνας πρὸς ἄλλοις πέντ' ἀκήρυκτος μένει. / κάστιν τι δεινὸν πῆμα*. Sin dall'inizio del dramma troviamo una forte attenzione rivolta al tempo associato alla dimensione emotiva di Deianira. Il presente della donna indugia sul trascorrere del tempo, che nell'immaginazione creatrice della scena, si cerca di razionalizzare, quantificare in mesi e anni in modo che si abbia l'illusione di collocare e dare un senso alle imprese lontane di Eracle. Questi tempi sfuggenti e mutevoli costruiscono il tempo dell'ansiosa attesa della donna, la quale però, proprio nella sua condizione immobile, arrestata nel suo immaginare, annulla, nello stesso tempo in cui cerca di cogliere la progressione, l'effettiva possibilità del cambiamento e del procedere. Esprime infatti un'intensa preoccupazione verso il futuro, ma, nel momento in cui si proietta in modo incerto in esso, si rivela in realtà sostanzialmente dominata dalla dimensione passata, costituita da saperi da apprendere o su cui riflettere o da sinistre vicende, che riaffiorano riportando alla luce le paure che la costituivano, confondendole con quelle dirette al futuro, in un sostanziale annullamento di tempi. D'altra parte è Deianira per prima a vedere intorno sé un cielo perennemente notturno (vv. 29-30). Inoltre questa tragedia condivide con l'*Edipo re* la relazione tematica fra conoscenza e paura, per cui si veda SUSANETTI 2011, p. 57 e p. 64. Per la paura che nasce nel momento dell'attesa, in particolare l'attesa del ritorno, si vedano inoltre Eschilo, *Persiani* 8-11 e *Agamennone* 1-21.

già messo alla ricerca di un rimedio. Allo stesso tempo questa consapevolezza e l'efficacia delle sue azioni sembrano offuscate da un'agitazione che anima il loro compimento, tanto più che la soluzione individuata non fa leva sull'ingegno umano, ma implica un affidarsi al dio.

Il solo rimedio che ha infatti trovato, lo ha già messo in pratica, ovvero inviare Creonte a Delfi, affinché riporti un responso oracolare che sia d'aiuto, ma quello sta tardando rispetto alla sua previsione e al suo meticoloso calcolo del tempo<sup>20</sup>, su cui insiste con particolare ridondanza (vv. 73-75):

Οι. καί μ' ἤμαρ ἤδη ξυμμετρούμενον χρόνῳ  
 λυπεῖ τί πράσσει· τοῦ γὰρ εἰκότος πέρα  
 ἄπεστι πλείω τοῦ καθήκοντος χρόνου.

*Edipo* E se adesso calcolo il tempo trascorso fino ad oggi, mi tormenta il pensiero di che cosa gli sia accaduto; è infatti lontano da più tempo del dovuto, oltre quanto fosse verosimile.

Nel momento in cui si rivelerà necessario recuperare il passato della città, non si troveranno più legami con questo, ovvero eventi intermedi tra la terribile e oscura morte del sovrano precedente e il presente di contaminazione, da poter combinare e cogliere così la relazione di consequenzialità<sup>21</sup>. Si evoca un tempo distante, precedente al regno di Edipo, la cui collocazione cronologica resta però vaga, indicata al v. 103 con un generico ποτε da parte di Creonte. Questo però, di fronte alle domande sempre più incalzanti e sospettose di Edipo, che chiedono con esattezza a quanto risalga la scomparsa di Laio, non è in grado di dare una risposta più precisa, ma solo di suggerire un intervallo di tempo, che sottoposto al calcolo risulterebbe così ampio da rendere inefficace ogni tentativo di misurazione nel momento stesso in cui lo si attua (vv. 558-561):

Οι. πόσον τιν' ἤδη δῆθ' ὁ Λαῖος χρόνον —  
 Κρ. δέδρακε ποῖον ἔργον; οὐ γὰρ ἐννοῶ.  
 Οι. ἄφαντος ἔρρει θανασίμῳ χειρώματι;  
 Κρ. μακροὶ παλαιοὶ τ' ἄν μετρηθεῖεν χρόνοι.

*Edipo* Quindi quanto tempo fa Laio...  
*Creonte* Ha fatto che cosa? Non capisco.

<sup>20</sup> Si può notare come questa situazione si ripeta in modo molto simile all'inizio del primo episodio. Di fronte al consiglio del Coro di provare ad interrogare Tiresia, Edipo risponde di averci già pensato e di aver mandato, per consiglio di Creonte, qualcuno a chiamarlo. Però l'attesa dell'indovino si sta protraendo troppo rispetto ai suoi calcoli: πάλαι δὲ μὴ παρῶν θαυμάζεται (v. 289).

<sup>21</sup> In un intreccio di distacco temporale e difficile collocazione spaziale, Edipo si chiede, sfoggiando un lessico intellettuale che deve risolvere questa distanza: Οι. οἱ δ' εἰσι ποῦ γῆς; ποῦ τόδ' εὔρεθήσεται / ἵχνος παλαιᾶς δυστέκμαρτον αἰτίας;, "Ma costoro [*scil.* gli assassini] dove si trovano? Dove si potrà trovare questa traccia difficile da individuare di un antico delitto?" (vv. 108-109).



*Edipo* ...scompareva nel nulla per una morte violenta?  
*Creonte* Si dovrebbe misurare un tempo lungo e distante.

Le risposte di Creonte sono sempre più elusive, quasi a rappresentare nella loro imprecisione una lacuna nel ricordo e quindi un'estrema difficoltà di poter venire a capo della ricerca, sebbene lui stesso sottolinei la necessità che sia compiuta. Ricorda come in quel tempo l'attenzione fosse stata distolta dal crimine da un pericolo più urgente, una nuova figura mostruosa<sup>22</sup> che aveva iniziato a tormentare la popolazione di Tebe, che dunque era stata costretta ad occuparsi del presente e a tralasciare l'indagine di quanto era oscuro, fino a che gli eventi successivi non portarono a dimenticare la gravità del fatto.

Viene alla fine menzionata una persona che avrebbe assistito all'antico delitto, ma per evidenziare la sua irrilevanza ai fini dell'indagine, come sembra trasmettere l'articolata formulazione dei versi. Alla domanda di Edipo relativa ad un possibile testimone, che scampato all'aggressione potesse riferire i dettagli dell'accaduto, Creonte immediatamente risponde che coloro che componevano il seguito di Laio erano morti, per poi tornare sulle sue parole evocando un'eccezione, con una contraddizione logica, ma psicologicamente rilevante, e aggiungere che uno soltanto non era morto (πλήν εἷς). Ma questo sembra si possa comunque considerare tale, perché fuggì in preda alla paura. Esisterebbe quindi qualche informazione su questo delitto passato, ma è come se non ve ne fosse nemmeno una, perché quello non disse nulla. Ma subito Creonte si corregge affermando che tra le cose che conosceva ne rivelò una soltanto (πλήν ἓν), ovvero il numero plurale degli aggressori. Di questo impensabile spettatore dell'avvenimento sembra quindi si voglia evidenziare l'inaffidabilità, non solo perché si allontanò, dissolvendosi quasi nel nulla, ma perché fece ciò dominato dalla paura, impulso in grado di deformare la verità e che rileva la presenza di un oggetto temibile, che potrebbe impedire, in futuro come allora, la sua testimonianza. Egli costituirebbe un'eccezione rispetto al silenzio totale sull'accaduto, ma allo stesso tempo si sottolinea come egli dovette sapere altre cose che non comunicò (vv. 118-119):

Κρ. θνήσκουσι γάρ, πλήν εἷς τις ὃς φόβῳ φυγῶν  
ὧν εἶδε πλήν ἓν οὐδὲν εἶχ' εἰδῶς φράσαι.

*Creonte* Morirono infatti, tranne uno che essendo fuggito in preda alla paura non fu in grado di dire niente delle cose che vide, eccetto una cosa.

Nel corso del dramma si presentano tre oracoli legati alla figura del dio Apollo, che accompagnano l'intera vicenda e che, in quanto espressione della

<sup>22</sup> Ovvero la Sfinge come sottolinea Creonte: Κρ. ἡ ποικιλωδὸς Σφιγξ τὸ πρὸς ποσὶ σκοπεῖν / μεθέντας ἡμᾶς τὰφανή προσήγετο (vv. 130-131).

divinità, sono costituiti da una temporalità particolare<sup>23</sup>, differente da quella in cui i personaggi li collocano per poterli affrontare. Il primo oracolo che compare nella tragedia diventa noto in realtà attraverso le parole di Creonte e alla connessione che lui stesso crea. È questo oracolo a rivelare che lo stato di malattia in cui versa la città è causato dall'impurità per l'uccisione, rimasta impunita, del precedente sovrano. Mettendo in luce un dato importante del passato, esso dà un ordine da compiere nel presente per porre rimedio al male e proprio per impulso di questo si intraprende l'indagine relativa all'uccisione di Laio. Ci sono poi due oracoli speculari, dei quali si viene a conoscenza nel secondo episodio. Il primo venne rivolto in un tempo ormai molto distante a Laio, di cui è custode adesso la sola Giocasta. Il secondo fu a sua volta pronunciato tempo prima, anche se in un passato meno lontano, al più giovane Edipo. Entrambi parlano di crimini terribili compiuti da un figlio verso i genitori e sono fonte già nel passato di una persistente paura, emozione che resta di uguale intensità anche nel presente, al ricordo di queste profezie. La reazione che i personaggi hanno nei loro confronti è la medesima, ovvero quella di fuggire, nella speranza di poter evitare il loro compimento, nel passato come nel presente, tempo che si comprenderà essere in continuità con l'avvenuta realizzazione di questi. I fatti che gli oracoli dispiegano sembrano non avere una precisa temporalità<sup>24</sup> scontrandosi quindi con la percezione di essi da parte dei personaggi, che li narrano come possibili, quando in realtà la loro presenza mette in discussione proprio la possibilità dell'agire nel presente scenico. Sia Edipo che Laio, nel momento in cui conoscono le terribili parole dell'oracolo, collocano i fatti che questo enuncia nel futuro, nella possibilità, e agiscono<sup>25</sup>, anche se in modo imperfetto,

<sup>23</sup> Per l'orizzonte culturale in cui collocare la concezione degli oracoli e insieme di enigmi e sogni, presenti e significativi anche in questa tragedia, si veda SUSANETTI 2014, p. 109: «oracoli, sogni ed enigmi si costituiscono, in diverso modo, come i “segni” di uno scacco irrimediabile. “Segni” dinanzi ai quali gli uomini misurano il limite della propria natura e la differenza assoluta del divino [...] La parola divina è necessaria e insieme drammaticamente inutile poiché l'evidenza piena della verità e la luce dell'intelligenza si manifestano nell'istante stesso della catastrofe».

<sup>24</sup> Vd. SZONDI 1996 p. 81 che, trattando in modo particolare dell'oracolo dato a Laio, cui fanno riferimento anche altri testi, osserva come in Sofocle questo non abbia la forma di un avvertimento, ma sia costituito da parole che esprimono una certezza da cui non c'è scampo e per le quali non esiste un comportamento adeguato, esemplificando dunque la concezione del tragico. Infatti tale certezza «[...] suggerisce di assassinare il figlio, e nel contempo mostra la vanità di questo gesto; è insieme salvezza e annientamento» (pp. 81-82). Dunque qualunque sia il suo comportamento non ha importanza in relazione a tale oracolo, che si compirà comunque. LANZA 1997, pp. 205-207, sottolinea come l'emozione suscitata in Edipo dall'oracolo sia di paura, che ripete il timore di Laio di fronte alla medesima profezia. Edipo quindi agisce tentando di privare l'oracolo del suo contenuto di orrore e ambiguità, trasformandolo in una sorta di precetto a partire dal quale organizzare le proprie azioni. Non si porrebbe però in modo conoscitivo nei confronti di questo, perché «le sue azioni non sono indirizzate a capire, ma a sfuggire alla paura suscitata dall'annuncio del dio, che, nonostante tutto non l'abbandona».

<sup>25</sup> Vd. SZONDI 1996 p. 80: «Ma tragico non è che agli uomini accada qualcosa di terribile per opera

così da evitare di dover affrontarne la realizzazione. Ma entrambi gli oracoli si compiono sfuggendo alla loro previsione e coscienza. Edipo in particolare nel momento in cui ricorda, in un tempo successivo, la sua personale profezia, ritiene debba ancora attuarsi, mentre egli sta vivendo inconsapevolmente la sua più terribile paura, in perfetta continuità con il passato.

Un altro personaggio in grado di esprimere sulla scena una temporalità singolare, simile a quella del sapere trasmesso dagli oracoli, è l'indovino Tiresia, il dialogo con il quale occupa il primo episodio del dramma ed è fonte di una prima violenta crisi in Edipo, che si farà sempre più acuta con il procedere della vicenda. Il suo arrivo in scena è annunciato con grande enfasi dal Coro, che mette in luce l'eccezionalità del suo sapere, proprio di un profeta divino, ciò che fa sì che pur essendo un mortale differisca da questi, poiché possiede, come parte della sua natura, anche la verità<sup>26</sup>. Non appena giunge in scena però, dove era stato chiamato a presentarsi, appare in preda ad un profondo disagio e le sue parole si oppongono alla sua stessa presenza, esprimendo una contraddizione che può essere considerata inerente alla figura dell'indovino<sup>27</sup>. Dopo la solenne celebrazione della vastità della sua conoscenza da parte di Edipo, presupposto della successiva richiesta d'aiuto, la risposta di Tiresia risulta totalmente sorprendente. Quanto lo circonda lo induce ad uno spezzato lamento, poiché gli riporta alla mente l'inopportuna pericolosità del suo sapere, che sembrava aver come accantonato, ma che ora si impone in tutta la sua accecante chiarezza, e alla quale non può lui stesso sfuggire. Egli per primo sembra aver tentato di cancellare, di sottrarsi al proprio conoscere, e proprio perché aveva evitato quanto ora Edipo gli chiede, si era potuto mostrare nel presente scenico<sup>28</sup>. Ora però si trova nuovamente ad affrontarlo nella sua totalità e questa esigenza, cui è posto

---

della divinità, bensì che questo avvenga proprio a causa dell'agire dell'uomo. Non meno importante della muta potestà divina su quel che accade è pertanto, per la tragedia, quell'intromissione nel suo fare che l'uomo impetra da parte del dio, e che si esprime in parole sotto forma di oracolo».

<sup>26</sup> Χο. ἀλλ' οὐξελέγξων αὐτὸν ἔστιν· οἶδε γὰρ / τὸν θεῖον ἤδη μάντιν ᾧδ' ἄγουσιν, ᾧ / τάληθές ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνῳ (vv. 297-299).

<sup>27</sup>Per la figura di Tiresia e la temporalità che il suo sapere esprime, si veda SUSANETTI 2014, p. 285, il quale scrive che in queste parole di Tiresia «[...] risuona il problematico sfasamento – se non l'inconciliabilità – tra la sfera divina della sapienza e l'orizzonte temporale della storia. La compiuta *sophia* è conoscenza e possesso di tutto ciò che è. Passato, presente e futuro, cielo e terra, visibile ed invisibile, dicibile e indicibile si raccolgono in uno e si fondono in una visione assoluta al di là di ogni distinzione e di ogni contingenza [...]. Ma come può questa sapienza declinarsi all'interno dell'opaca sequenza dei giorni umani? Come può articolarsi con il tempo della *polis* che governa gli eventi e le necessità della vita sulla base di altre forme di sapere?».

<sup>28</sup>Si veda in particolare BOLLACK 1995, pp. 120-125: «La connaissance (l'intelligence du vrai) se retourne contre elle-même, se dévore, quand elle n'a pas d'effet [...] La science est terrible pour celui qui la possède parce que le conflit, avant de se jouer entre le devin et le roi, oppose la connaissance à la conscience de son inefficacité – la non-communicabilité» (p. 122).

di fronte, sembra essere quanto scatena in lui un profondo abbattimento e il desiderio di allontanarsi, che Edipo con grande sorpresa avverte (vv. 316-319):

Τε. φεῦ φεῦ, φρονεῖν ὡς δεινὸν ἔνθα μὴ τέλη  
λύη φρονοῦντι· ταῦτα γὰρ καλῶς ἐγὼ  
εἰδὼς διώλεσ'· οὐ γὰρ ἄν δεῦρ' ἰκόμην.  
Οἱ. τί δ' ἔστιν; ὡς ἄθυμος εἰσελήλυθας.

*Tiresia* Quanto è terribile sapere quando non si compia un beneficio per chi sa!  
Queste cose io, pur sapendole bene, le ho trascurate... Non sarei infatti venuto  
fin qui.

*Edipo* Che ti succede? In che stato di abbattimento sei arrivato!

Proprio l'inspiegabile malessere dell'indovino e la reticenza che ne deriva divengono oggetto del dialogo iniziale tra i due. Ma con il desiderio di sapere di Edipo<sup>29</sup> si scontra la volontà dell'indovino di essere lasciato andare, di poter allontanarsi dalla scena senza dire nulla, in modo che l'assenza di comunicazione possa lasciare invariato lo stato di cose presenti, quanto, come egli afferma, permetterebbe ad entrambi di sopportare nel modo più semplice la propria sorte. Si può osservare come questa esortazione a non conoscere e a non porre quindi

<sup>29</sup>Per una riflessione sulla dimensione del sapere nel dramma si veda anche la lettura presente in FOUCAULT 2015, pp. 247-277. Qui si mette in luce come nella tragedia non vi sia semplicemente un passaggio dall'ignoranza ad uno stato di conoscenza, ma piuttosto un confronto e un relazionarsi fra diversi saperi, così che per creare la verità nel dramma è necessario un passaggio da una forma all'altra. Tale passaggio, scrive a p. 251, corrisponde ad una «meccanica delle metà che si combinano le une con le altre. Metà divina, composta da una metà oracolare e da una metà mantica; metà umana, composta a sua volta da una metà omicidio, di cui un frammento è in possesso di Giocasta e l'altro di Edipo, e da una metà nascita, di cui un frammento arriva da Corinto nelle mani del messaggero, e di cui l'altro frammento si trovava a Tebe, nascosto nella capanna di uno schiavo. Le quattro metà della testimonianza umana (Edipo, Giocasta, il Messaggero, il Pastore) combinandosi in due coppie che si incastrano l'una con l'altra, colmano esattamente il vuoto lasciato dalla profezia e trasformano la doppia parola dell'indovino e del dio in ὀρθὸν ἔπος», ovvero nella verità della vicenda. Per questo quella di Edipo si può definire una storia «simbolica», in cui le diverse metà sono «frammenti di un simbolo, la cui totalità ricomposta ha valore di prova e attestazione» e l'indagine è un mettere assieme queste diverse parti perdute. Allo stesso tempo anche Edipo si può definire un σύμβολον con una metà corinzia e una tebana, per cui il passaggio dall'una all'altra realtà (dalla sfortuna alla regalità) è sancito dall'episodio della Sfinge in cui dà prova del suo sapere, ma che da sole risultano incomplete, fonte di angoscia per la parte che nascondono. Si sottolinea anche come ritrovare la metà per la figura di Edipo, implica però il mostrare «una figura composta di metà eccessive, mostruose» (p. 254). In particolare si riflette sulla presenza di due forme di sapere fondamentali, che hanno però il medesimo oggetto (la storia di omicidio e incesto di Edipo) e che si associano a due forme temporali ed è solo Edipo con il suo peculiare sapere di sovrano-sapiente (in cui il sapere fa tutt'uno con il potere) ad accordarli, venendo però problematicamente annientato ed emarginato dagli esiti di questo legame; ovvero da un lato un sapere divino che si esprime attraverso l'oracolo e la mantica e che «domina il tempo poiché vede sia il futuro che il passato, e il passato nella stessa forma dell'avvenire» (p. 257), dall'altro invece il sapere umano che ha la forma della testimonianza, come ricordo o confessione, che articola il sapere di un evento passato attraverso strumenti di conoscenza umani e si sottomette alle forme del ricordo.

più domande che facciano avanzare la ricerca, così da procedere in un'esistenza accettabile, in base alla considerazione che le cose accadranno anche senza dirle e senza causare timore prima del tempo, ritorni in seguito nelle parole di Giocasta, come tentativo di rassicurazione al terrore che proprio le predizioni, che Tiresia alla fine pronuncerà, causeranno.

I momenti però della tragedia, in cui sia le reazioni di paura sia la necessità di far fronte a diverse temporalità o all'assenza di temporalità degli oracoli acquistano maggior peso, sono il secondo e il terzo episodio, che costituiscono il centro del dramma e momento di snodo, quando alla ricerca condotta fino a questo momento sul responsabile del delitto, se ne aggiunge una seconda relativa all'origine di Edipo. A partire dalla metà del secondo episodio diviene fondamentale il personaggio di Giocasta, come principale interlocutrice di Edipo e proprio il dialogo<sup>30</sup> che li coinvolge consente l'incontro e la compresenza di più momenti e forme del tempo, nonché l'occasione per l'espressione di emozioni, tra cui è predominante per intensità la paura, attraverso la ricchezza del lessico, ma anche costruzioni che immaginano l'interiorità dei personaggi e i suoi sconvolgimenti.

Il suo personaggio, mentre agisce sulla scena, assume il ruolo di confrontarsi con lo stato di inquietudine di Edipo e di distoglierlo dalle sue paure, che sono anche quanto alimenta la sua ricerca, articolando a questo fine una serie di riflessioni che provino in tutti i modi l'inutilità del timore e modellino una visione della vita alternativa rispetto a quella di un abbandono ad esso. In questo tentativo si rivela però lei stessa a sua volta tormentata da una profonda e radicata paura che ha la sua origine in un tempo anteriore rispetto all'accadere drammatico, quando era la sposa di Laio. Nel suo desiderio di confortare Edipo, appare quindi sempre più mossa non dalla convinzione nelle sue rassicurazioni e ragionamenti, ma dal trapelare di un terrore crescente che problematizza la struttura e il contenuto dei suoi discorsi, decretando il fallimento dei suoi tentativi. Il ricordo della fase passata della sua esistenza sembra condensato nell'ossessionante timore verso un oracolo rivelato al marito Laio e che coinvolgeva anche loro figlio, di cui è lei ora la narratrice, mostrandolo nuovamente attuale e insoluto. Di nuovo il presente del regno e il suo re si trovano catturati nell'incubo di un altro oracolo, ma esattamente uguale a quello passato, che ne ripete

<sup>30</sup> Vd. REINHARDT 1990, p. 136 che si sofferma sulla peculiarità dello scambio fra i due personaggi: «[...] un gioco alterno di incoscienza e timore, un non capire e uno scoprirsi, esitazione e certezza. ...Per la prima volta il dialogo sticomitico esprime l'oscillazione tra salvezza e annullamento [...] o un timore non compreso e così paralizzante che quasi non riesce ad esprimersi: il pathos contenuto è in questo caso più forte di quello che si sfoga senza freno; l'esitante "forse", "pare", la parola non ancora pronunciata, ciò che non ha ancora un nome precorre la chiara rivelazione di ciò che è terribile [...] Ma ancora più stretta di quella evidente, è la loro unità nascosta: entrambi lottano per conservare la stessa apparenza, che ad un tempo li unisce e li divide».

i risvolti emotivi che i personaggi devono una seconda volta fronteggiare, consentendo implicitamente una riflessione sulla natura della realtà che gli oracoli comunicano e sulla temporalità.

Nei tentativi di conforto e rimedio della regina però sono proprio le parole e i racconti che esprime, i quali immaginano ed evocano, anche se per negarli, altri scenari passati, diversi da quelli accettati ora, che mettono in discussione l'identità e la storia dei personaggi, andando loro malgrado nella direzione dello scioglimento dell'indagine.

Proprio lei aveva consegnato il bambino perché fosse esposto e si ponesse fine alla terribile paura, che lei stessa ormai nutriva, di dover vivere la realtà di orrore prospettata dall'oracolo. Mentre la donna si trova all'interno del palazzo, Edipo nel frattempo è arrivato a cogliere e a collegare tra loro gli ultimi indizi, che gli permettono di ricostruire la sua identità. Solo nel momento in cui è fuori scena, si riconosce come lei sola, più del servo di Laio tanto atteso sulla scena, potesse essere al corrente della storia passata, nella sua interezza e nella sua relazione con il presente (vv. 1171-1177):

Θε. κείνου γέ τοι δὴ παῖς ἐκλήζεθ'· ἡ δ' ἔσω  
κάλλιστ' ἄν εἴποι σὴ γυνὴ τάδ' ὥς ἔχει.  
Οἱ. ἦ γὰρ δίδωσιν ἦδε σοι;  
Θε. Μάλιστ', ἄναξ.  
Οἱ. ὡς πρὸς τί χρεῖας;  
Θε. ὡς ἀναλώσαμί νιν.  
Οἱ. τεκοῦσα τλήμων;  
Θε. θεσφάτων γ' ὄκνω κακῶν.  
Οἱ. ποίων;  
Θε. κτενεῖν νιν τοὺς τεκόντας ἦν λόγος.

*Servo* Sì diceva, è vero, che fosse suo figlio, ma lei che si trova dentro, la tua sposa, potrebbe dire nel modo migliore come sono andate le cose.

*Edipo* È stata forse lei che te lo ha consegnato?

*Servo* Sì, mio signore.

*Edipo* Per quale motivo?

*Servo* Perché lo uccidessi.

*Edipo* La madre? Infelice...

*Servo* Sì, per paura di profezie terribili.

*Edipo* Quali?

*Servo* Le parole erano che il figlio uccideva il padre.

La riuscita dell'uccisione del figlio era già di per sé la prova del fallimento dell'oracolo che rendeva però anche immediatamente vano il timore provato in relazione ad esso. È possibile riflettere sul significato che assume la paura di Giocasta e domandarsi quale potesse essere la reazione giusta verso la morte del

figlio, soprattutto nel momento in cui improvvisamente scompare anche Laio<sup>31</sup>, e se questa non dovesse essere necessariamente contraddittoria e lasciare un margine di incertezza. Non si sarebbe poi comunque rimasti catturati dalle parole di queste profezie al solo timore che suscitano? Con Edipo dunque diventa necessario impedire totalmente la prepotenza della paura e il dominio che impone sugli uomini, anche e forse tanto più nel momento in cui inizia a comprendere l'avvenuta realizzazione degli oracoli e dell'orrore che questi profetizzano, senza che se ne sia avuta consapevolezza.

### **Secondo episodio: la paura di Edipo**

A partire da questo momento della tragedia inizia a delinearsi la possibilità che la colpevolezza dell'omicidio possa ricadere su Edipo, il cui stato emotivo è quindi di grande turbamento. Egli in particolare si sente vittima di una cospirazione mirante a privarlo del suo ruolo di sovrano, che aveva concluso essere la sola possibile realtà sottesa alle terribili e inspiegabili parole che Tiresia aveva rivolto contro di lui nel corso dell'episodio precedente. Il suo sgomento ha un riflesso nell'estrema agitazione del canto corale, che si descrive confuso dalle accuse mosse dall'indovino, trasfigurando in immagini l'opprimente condizione dell'uccisore di Laio, che non può sfuggire al suo destino, perché sempre le parole oracolari si porrebbero al suo inseguimento. Allo stesso tempo il Coro non riesce a persuadersi completamente della verità di tali accuse né a sovrapporre l'immagine dell'uccisore fuggitivo con quella familiare di Edipo salvatore, quindi si sente sospeso nell'ansia e immobilizzato<sup>32</sup>, mentre attende nuovi svolgimenti, poiché né nel presente né nel passato trova delle prove, dei segni, cui affidarsi e credere. La contrapposizione è tra la chiarezza dell'azione benefica di Edipo avvenuta in passato e l'oscurità del delitto di Laio, su cui non vi sono ancora chiari indizi, che potrebbero supportare l'uno o l'altro dei contendenti nello scontro, ma solo un'opaca assenza di prove.

Il secondo episodio si apre quindi con un violento confronto fra Creonte, entrato in scena a conoscere le accuse di complotto a lui rivolte, ed Edipo, sem-

<sup>31</sup> Creonte al v. 114 ci informa che Laio si era recato a Delfi per consultare Apollo e che dopo questa partenza non aveva fatto ritorno, ma non esplicita però il motivo di questa visita all'oracolo. Solo Euripide nelle *Fenicie* completa questo dato, mettendo in luce, nelle parole di Giocasta all'interno del prologo, come Laio si fosse recato a Delfi per sapere se il figlio fosse davvero morto (vv. 35-37 Λαίος θ', οὐμὸς πόσις, / τὸν ἐκτεθέντα παῖδα μαστεύων μαθεῖν / εἰ μηκέτ' εἴη), relazionando questo viaggio a quello compiuto da Edipo per conoscere la vera identità dei suoi genitori. Forse anche qui, per quanto indirettamente, si potrebbe immaginare un timore mai svanito, anche quando la causa di questo, la vita del figlio, era ormai venuta meno.

<sup>32</sup> Vv. 483-488 δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταράσ- / σει σοφὸς οἰωνοθέτας, / οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσ- / κονθ'. ὅ τι λέξω δ' ἀπορώ· / πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ' ἐν- / θάδ' ὄρων οὔτ' ὀπίσω.

pre più in preda all'ira, altro stato emotivo irrazionale che in diversi momenti alimenta il suo comportamento, intrecciandosi alle fasi della ricerca e influenzando sulle sue parole e decisioni e in questo caso convincendolo della macchinazione ordita contro di lui. Egli si sente tradito dalle parole del Coro (Οι. ὄρᾱς ἴν' ἤκεις, ἀγαθὸς ὦν γνῶμην ἀνὴρ, / τοῦμὸν παριεῖς καὶ καταμβλύνων κέαρ; vv. 687-688), che cercano di placare la sua aggressiva ostilità nei confronti di Creonte, così che il conflitto si spenga, ma che di fatto, nella prospettiva di Edipo, non negano la possibilità che sia lui il colpevole.

Giocasta entra in scena quando la lite sembra aver ormai raggiunto toni insopportabili, al momento giusto, come esclama il Coro in un moto di sollievo (vv. 631-633 Χο. παύσσασθ', ἄνακτες· καιρίαν δ' ὑμῖν ὄρῶ / τήνδ' ἐκ δόμων στείχουσιν Ἰοκάστην, μεθ' ἧς / τὸ νῦν παρεστῶς νεῖκος εὖ θέσθαι χρεῶν). Dopo aver posto fine al diverbio, operazione che avviene non senza lasciare ombre, è lei a descrivere lo stato di alterazione che vede in Edipo, chiedendone la causa a lui stesso<sup>33</sup>, dal momento che il Coro si era rifiutato di dire altre parole sulla questione presente, mostrando di temere che nuovi mali potessero aggiungersi a quelli che già facevano soffrire la città.

Sin dal primo momento in cui appare, Giocasta sembra assumere la funzione di chi deve riportare la calma e ricomporre il conflitto familiare e politico insieme<sup>34</sup>, placando, nello specifico, l'agitazione di Edipo a cui dà nome. Nel momento in cui comprende che l'inquietudine del sovrano deriva dalle parole di un indovino, si propone di mitigare la sua preoccupazione, raccontando una storia che appartiene alla sua esperienza passata e che possa costituirsi come esempio particolare in grado di dimostrare l'assunto universale per cui l'arte mantica<sup>35</sup> è priva di affidabilità e dunque non è da temere. Entrambe queste finalità del suo discorso, da un lato quella emotiva ed affettiva propria di un procedere per così

<sup>33</sup> Vv. 698-699 Ιο. πρὸς θεῶν διδάξον κᾶμ', ἄναξ, ὅτου ποτὲ / μῆνιν τοσήνδε πράγματος στήσας ἔχεις.

<sup>34</sup> Entrata in scena, Giocasta sembra assumere il ruolo di un giudice che deve riportare la pace fra due contendenti, ma a prima vista suggerisce forse anche l'immagine di una madre pronta a calmare il litigio di due fratelli, come osserva AHL 1991, pp. 131-132: «It may seem at first that she separates Creon and Oedipus as a mother calms an outbursts of sibling rivalry. But her language and her authoritative tone suggest rather a judge or magistrate». Introducendo il capitolo dedicato alla figura di Giocasta (alle pp. 131-151) mette poi in luce come la divisione dei ruoli fra i tre attori possa avere una rilevanza anche per le emozioni che li caratterizzano. Infatti Giocasta sarebbe impersonata dal deuteragonista, insieme al sacerdote, al messaggero del palazzo di Tebe e al servo di Laio. Il terzo attore invece copre i ruoli di Creonte, Tiresia e del messaggero di Corinto, i quali si può osservare hanno una funzione più minacciosa nei confronti di Edipo e una capacità maggiore di spaventarli e suggestionare la sua mente con le loro parole. Proprio questi (p. 156) sono in grado di esercitare maggiore influenza sui timori di Edipo, per il fatto che loro non sono vittime della paura.

<sup>35</sup> Per un'originale analisi del personaggio di Giocasta e della paura relativa agli oracoli, nel corso del secondo e terzo episodio, si veda anche VELLACOTT 1971, pp. 175-228.



dire favolistico e dall'altro l'aspirazione all'esatta necessità di una dimostrazione razionale<sup>36</sup>, nel momento in cui sono esibite, non sono però raggiunte, ma sembrano collidere e negarsi a vicenda. Non solo il proposito di assicurazione non è realizzato, ma ad un'osservazione attenta del discorso emergono una serie di incoerenze e stranezze, che suggeriscono un suo condizionamento emotivo e ne disfano la struttura logica dall'interno, risuonando cupamente dei successivi sviluppi (vv. 707-725):

Io. σύ νυν ἀφεις σεαυτὸν<sup>37</sup> ὧν λέγεις πέρι  
 ἐμοῦ 'πάκουσον καὶ μάθ' οὔνεκ' ἐστὶ σοὶ  
 βρότειον οὐδὲν μαντικῆς ἔχον τέχνης·  
 φανῶ δέ σοι σημεία τῶνδε σύντομα·  
 χρησμὸς γάρ ἦλθε Λαίῳ ποτ', οὐκ ἔρῳ  
 Φοίβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο,  
 ὡς αὐτὸν ἦξι μοῖρα πρὸς παιδὸς θανεῖν  
 ὅστις γένοιτ' ἐμοῦ τε κάκεινου πάρα.  
 καὶ τὸν μὲν, ὡσπερ γ' ἡ φάτις, ξένοι ποτὲ  
 λησται φονεῦουσ' ἐν τριπλαῖς ἀμαξιτοῖς·  
 παιδὸς δὲ βλάστας οὐ διέσχον ἡμέραι  
 τρεῖς, καὶ νιν ἄρθρα κείνος ἐνζεύξας ποδοῖν  
 ἔρριψεν ἄλλων χερσὶν εἰς ἄβατον ὄρος.  
 κάνταῦθ' Ἀπόλλων οὔτ' ἐκείνον ἦνυσεν  
 φονέα γενέσθαι πατρός, οὔτε Λαῖον,  
 τὸ δεινὸν οὐφοβεῖτο, πρὸς παιδὸς θανεῖν.  
 τοιαῦτα φῆμαι μαντικαὶ διώρισαν,  
 ὧν ἐντρέπου σύ μηδέν· ὧν γὰρ ἂν θεὸς  
 χρεῖαν ἐρευνᾷ, ῥαδίως αὐτὸς φανεῖ<sup>38</sup>.

*Giocasta* Tu adesso assolvi te stesso da ciò di cui parli, poi ascoltami e impara, per il tuo bene, perché i mortali non possiedono nemmeno un po' di arte profetica; ti mostrerò in breve le prove di ciò. Un tempo difatti giunse a Laio

<sup>36</sup> Viene sottolineato in VEGETTI 1989, pp. 30-31, come i discorsi pronunciati da *Giocasta* siano ispirati ad un razionalismo quasi più accentuato rispetto a quello che mostra *Edipo*, ma allo stesso tempo come l'uso di raffinati strumenti concettuali, spesso legati a posizioni intellettuali opposte, non miri a far emergere la verità, ma ad occultarla, quasi secondo un'implicita consapevolezza che questa non debba essere conosciuta.

<sup>37</sup> Come osserva ad esempio LONGO 2007, p. 204, *Edipo* deve essere allo stesso tempo il giudice che proscioglie e l'imputato che viene assolto. Il problema è già dunque, soprattutto agli occhi di *Giocasta*, che è lui stesso a stare perseguendo se stesso, secondo il duplice ruolo di soggetto e oggetto che lo caratterizza sempre più nel corso del dramma. Quanto deve essere allontanato non è tanto l'accusa in sé, ma la preoccupazione di *Edipo* relativamente ad essa, poiché proprio la paura che prova lo pone sempre più nei panni dell'uccisore, portandolo ad identificarsi con questa realtà.

<sup>38</sup> Si confronti con quanto detto da *Tiresia*, per cui gli dei esprimono il loro volere semplicemente manifestandosi: Τε. ἦξει γὰρ αὐτά, κἂν ἐγὼ σιγῇ στέγω (v. 341). Relativamente a *Giocasta*, SERRA 1994, pp. 59-60, scrive come lei, con il suo pensiero e i suoi discorsi, sancisca la separazione fra gli dei e gli uomini.

un oracolo, non dirò proprio da parte dello stesso Apollo, piuttosto dai suoi ministri, che l'avrebbe colto il destino di morire per mano del figlio, quello che fosse nato da me e da lui. Ora costui, almeno così corse voce, lo uccisero un giorno degli stranieri, briganti, all'incrocio di tre strade; mentre dalla nascita del bambino non passavano nemmeno tre giorni, quando Laio, dopo avergli legato insieme le caviglie, lo gettò, per mano d'altri, su un monte inaccessibile. E così Apollo non realizzò né che quello diventasse assassino del padre, né che Laio, il fatto terribile di cui aveva paura, morisse per mano del figlio. Tali vicende stabilirono le voci profetiche, e di queste ultime quindi tu non devi affatto preoccuparti; infatti se il dio ha bisogno che si cerchi qualcosa, lui stesso lo rivela senza difficoltà.

Immediatamente viene messa in luce, secondo un'ottica generale, il problema della comunicazione con gli dei attraverso l'arte mantica e nelle figure degli indovini, con la considerazione che questa, poiché si serve di mezzi umani, sia illusoria, dato che gli uomini, in quanto mortali e diversi dal dio, non hanno in realtà nemmeno minima parte di questa capacità, come invece pretendono di avere. Senza lunghi discorsi vuole quindi mostrargli i segni concreti, le prove, delle sue affermazioni, spostando la questione sulla verità della comunicazione oracolare, sebbene non sia, in questo momento, motivo di esplicita paura da parte di Edipo. Racconta infatti di oracoli che condizionarono profondamente il suo tempo passato, quando venne predetto a Laio il suo destino, morire per mano di loro figlio. Il discorso di Giocasta procede però compiendo dei salti temporali, che alterano la verosimile successione degli eventi, ma che fanno forse risaltare un significato più profondo nella loro percezione, conducendo ad ulteriori accostamenti. Infatti in primo luogo tratta dell'uccisione che un giorno avvenne di Laio e solo dopo del bambino alla fine nato, nonostante l'oracolo, ma subito abbandonato, per quanto questi ultimi siano fatti logicamente avvenuti diverso tempo prima la morte del marito. Inoltre il contesto della morte di Laio non viene definito con chiarezza, ma con una ripetizione del termine *ποτε*, che colloca la vicenda nel passato, ma non la delimita in modo preciso, come si comprende anche dal fatto che riguardo ciò Edipo chiederà chiarimenti<sup>39</sup>. L'impressione di incertezza è poi accresciuta dal fatto che la notizia viene definita come una voce<sup>40</sup>, nota per essersi diffusa al tempo, con l'effetto, ancora una volta, di una caratterizzazione del passato come nebuloso e irrimediabilmente sfuggente.

Proseguendo il discorso torna bruscamente indietro nel tempo, rivolgendosi con enfasi alla nascita del figlio (v. 717 *παιδὸς δὲ βλάστας*) che viene subito in qualche modo negata dalle vicende successive, poiché dopo nemmeno tre giorni

<sup>39</sup> V. 735 *Οἱ καὶ τίς χρόνος τοῖσδ' ἔστιν οὐξεληλυθώς*.

<sup>40</sup> E si può osservare come Giocasta sia consapevole della differente conoscenza che deriva dall'apprendere qualcosa in prima persona o attraverso altri, come emerge al v. 704 (*Ἰο. αὐτὸς ξυνειδώς ἢ μαθὼν ἄλλου πάρα*); proprio nel momento in cui deve accertarsi della fonte dell'accusa di omicidio rivolta ad Edipo.

il bambino sarebbe stato abbandonato su un monte inaccessibile. Se le estreme condizioni in cui è lasciato non possono che far supporre che sia morto, come in effetti dirà, si può evidenziare come resti un velo di incertezza, determinato nello specifico dal fatto che non fu personalmente Laio ad abbandonare il neonato, ma lo fece solo attraverso altri. Anche per la morte del figlio si tratta di un'informazione di cui non si è avuta conoscenza diretta, ma essa viene accettata in via ipotetica. Da queste vicende Giocasta conclude che Apollo<sup>41</sup> non ha davvero esaudito quanto predetto dall'oracolo, che viene duplicato secondo i due punti di vista, ovvero che il figlio diventasse uccisore del padre e che quest'ultimo morisse ad opera del figlio.

L'oracolo assegnato a Laio viene ripetuto in modo identico per la seconda volta (il v. 722 riprende il v. 713), al fine questa volta di affermare e insieme quasi confidare la paura tremenda di cui è stato causa, timore che pur rivelandosi alla fine, sembra però imporsi come nucleo del suo intero discorso ed elemento significativo di tutta la storia passata. In questo modo però il fine rassicurante della narrazione non viene raggiunto, ma al contrario la paura e la sofferenza, che dovevano essere presenti al tempo, ricompaiono gettando inquietanti ombre e sommandosi allo stato di angoscia presente.

Conclude affermando che la paura verso il futuro, nata dalle predizioni oracolari ed elemento scatenante di vicende luttuose, si era dimostrata, secondo gli eventi descritti e realmente accaduti, illusoria. Per questo esorta Edipo a non indugiare in quanto il timore gli fa immaginare e a non volgersi insistentemente verso queste profezie, ma ad affidarsi solo all'accadere delle cose, in cui si realizza, divenendo tutt'uno, il volere divino.

Il suo discorso, soprattutto nell'invito finale, rivela un'autonomia rispetto al contesto in cui nasce e alla paura che Edipo ha manifestato (che non è relativa ad eventi futuri, ma a qualcosa di già avvenuto, la morte di Laio), così da non essere realmente comunicativo, o da esserlo su un altro piano, mentre assume la forma di una assicurazione che coinvolge in primo luogo il suo personaggio e il livello di intenti in cui si iscrive.

Sono però parole significative che consentono lo sviluppo successivo della vicenda e che individuano una nuova direzione alla ricerca di Edipo, il quale viene colpito da un'espressione particolare utilizzata da Giocasta, che lo getta in un panico improvviso e che gli impedisce di seguire l'intero discorso e l'insegnamento in esso contenuto. Si tratta della precisa individuazione del luogo in cui era avvenuto l'assassinio, collocazione che Edipo ripete con una leggera

<sup>41</sup> Vi è una leggera contraddizione rispetto a quanto appena detto, che mostra come in realtà la distinzione fra oracoli e dio non sia pienamente sostenibile o comunque problematica. Infatti qui si sottolinea come Apollo stesso, nel momento in cui le profezie falliscono, non avrebbe esaudito i suoi oracoli, quindi il suo volere.

variazione, come se volesse accertarsi di aver sentito in modo errato o a voler rendere più generico il riferimento. Il fatto che questo dato sia molto rilevante è espresso proprio dall'immediata paura che si impossessa di Edipo, per la quale troviamo una tensione espressiva che mira alla descrizione di quest'emozione, percepita e tradotta come un concreto smarrimento dell'anima sia temporale che spaziale. L'intensità dell'emozione viene resa non solo dalla costruzione dell'espressione, per cui l'io di Edipo si trova ad essere oggetto dell'agitazione, ma anche dalla presenza di due termini, disposti chiasticamente, ad indicare la dimensione dell'interiorità sconvolta, e il loro rispettivo moto, che si caratterizza in entrambi i casi (πλάνημα e ἀνακίνησις) per l'assenza di controllo e di una meta, e per l'agire violento che trascina l'individuo (vv. 726-727):

Οἱ οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,  
 ψυχῆς πλάνημα<sup>42</sup> ἀνακίνησις φρενῶν<sup>43</sup>.

*Edipo* Che smarrimento dell'anima, agitazione della mente, mi possiede proprio ora, ad aver ascoltato le tue parole.

La paura che prova viene descritta come un estremo e concreto disorientamento, simile ad uno sviarsi senza direzione nella follia e ad un sommovimento

<sup>42</sup> Cf. v. 67 πολλὰς δ' ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις, ad indicare il moto del pensiero di Edipo alla ricerca di un rimedio al male che affligge la città. Il significato in questo caso sembra far riferimento al semplice procedere del pensiero, che si muove per trovare una risposta, ma si può osservare come il contesto mettesse implicitamente in discussione tale ricerca, attribuendole forse anche un senso negativo. È possibile operare un confronto anche con un'altra espressione simile, in cui il moto della mente indica il delirio e la follia, come in Euripide, *Ippolito* 283 πλάνον φρενῶν o anche con Platone, *Fedone* 79c ἡ ψυχὴ ... πλανᾶται καὶ ταράττεται.

<sup>43</sup> Su questi versi si sofferma in particolare LONG 1968, pp. 130-131, che, trattando del linguaggio emotivo presente in Sofocle, li considera un esempio significativo di come, attraverso la personificazione dei soggetti astratti del verbo, si realizzi una tesa e inquietante immagine dell'ansia improvvisa che Edipo sperimenta. Viene sottolineato l'insolito termine ἀνακίνησις che ricorre soltanto qui e in Platone, *Leggi* 722d. con il significato di "preparazione", mentre qui, in senso metaforico, indicherebbe l'agitazione e una sorta di "oscillazione" mentale. L'uso di questo termine potrebbe esprimere lo scivolare della mente di Edipo dall'avvenimento che conosce di persona a quello simile descritto dal racconto di Giocasta. Rispetto a JEBB 1914<sup>3</sup>, pp. 100-101, che si sofferma sul termine πλάνημα traducendo l'espressione come "the fearful wandering of his thought back to other days and scenes" e ritenendo che ἀνακίνησις sia solo un'amplificazione del medesimo significato, crede si debba sottolineare una certa differenza fra i due termini, per quanto minima. Entrambe esprimono lo stesso processo mentale che verrebbe amplificato attraverso una perifrasi che accosta un termine raro ad uno più usuale, per indicare il terrore e il senso di fascinazione della mente di Edipo e la mancanza di controllo rispetto a tale emozione. BOLLACK 1995, pp. 140-141, osserva invece che, sebbene molti non distinguano nella traduzione le due espressioni di moto né i loro complementi, anche perché la rappresentazione dell'interiorità risulta a questa altezza cronologica ancora vaga, è possibile individuare una differenza di significato fra i due gruppi. Se ἀνακίνησις, "reflux", indicherebbe un ritornare indietro, anche sulla base della successiva risposta di Giocasta, πλάνημα, "turbulence", starebbe per un movimento indeterminato e, come al v. 67, in grado di coinvolgere tutti i sensi di Edipo. Dunque l'anima come organo della percezione e insieme delle funzioni psicologiche, ciò che permette la produzione di immagini dell'interiorità, si trova a vagare senza potersi fissare su nulla.

fisico del cuore. L'accento posto sul movimento si può forse intendere sia in senso temporale che spaziale, dal momento che il suo turbamento deriva dal viaggio metaforico e interiore, che lo conduce ad identificarsi in questo momento passato, ma legato ad un luogo esatto, la cui menzione scatena la reazione emotiva.

Tale immagine di moto ritorna nelle parole di Giocasta, che con un'espressione altrettanto complessa, chiede quale sia l'oggetto del suo discorso al quale Edipo è rimasto in qualche modo impigliato e costretto quindi a ritornarvi ossessivamente (v. 728):

Io. ποίας μερίμνης<sup>44</sup> τοῦθ' ὑποστραφεῖς λέγεις;<sup>45</sup>

*Giocasta* Perché dici questo? Quale ansia ti ha stravolto?

Da questo momento il dialogo è sempre più segnato dal ricorrere della paura, al punto che nessuna parola risulta rassicurante, ma approfondisce ulteriormente l'inquietudine da cui nasce. Paradossalmente il racconto di Giocasta ha l'effetto di scatenare in lui il timore che le accuse dell'indovino si riferiscano a qualcosa di realmente accaduto, il contrario rispetto al loro obiettivo e in questo modo quindi gli oracoli diventano esplicita preoccupazione anche di Edipo.

Le successive risposte di Giocasta tentano di precisare, pur con elementi di incertezza, il contesto spaziale e temporale della morte di Laio e il suo aspetto fisico. Il dato che sconcerta il sovrano (v. 739 Io. τί δ' ἐστὶ σοι τοῦτ', Οἰδίπους, ἐνθύμιον;) è che la possibilità, che aveva temuto e presagito poco prima, in seguito ai dialoghi con Tiresia e Creonte, possa corrispondere alla verità. Teme di scoprire un'identità con l'assassino, contro il quale aveva scagliato terribili maledizioni, in un'improvvisa e raggelante sensazione di aver compiuto e di essere qualcosa senza averne avuto coscienza. Si tratta di una paura che si vuole far immaginare deformi il suo aspetto e il suo muoversi, come sembrano registrare le parole di Giocasta, che si ritrae nel vederlo e allo stesso tempo si dice a sua volta preda della medesima emozione, evidenziata dalla ripetizione di termini di timore nei versi successivi, nei quali è lei stessa a dire di avere paura (vv. 746-749):

Io. πῶς φῆς; ὀκνῶ τοι πρὸς σ' ἀποσκοποῦσ', ἄναξ.  
Οἱ. δεινῶς ἀθυμῶ μὴ βλέπων ὁ μάντις ἦ.

<sup>44</sup> Cf. Eschilo, *Persiani* 165 ταῦτά μοι μέριμν' ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσὶν διπλῆ, *Agamennone* 459-460 μένει δ' ἀκοῦσαί τί μοι / μέριμνα νυκτηρεφές, ma anche *Eumenidi* 131-132 ὄναρ διώκεις θῆρα, κλαγγαίνεις δ' ἄπερ / κύων μέριμναν οὔ ποτ' ἐκλείπων πόνου.

<sup>45</sup> Abbiamo una costruzione complessa e insolita che può tradire lo stato d'animo di preoccupazione presente anche in Giocasta. Ci si serve infatti del meno usuale, ma più espressivo ὑποστρέφω, in luogo del più comune ἐπιστρέφω che indica semplicemente il prestare attenzione a qualcosa. JEBB 1914<sup>3</sup>, pp. 100-101, considera il significato dell'espressione come "having turned round on account of (= startled by) what care,- like a man whom a sound at his back causes to turn in alarm". Secondo Longo 2007, p. 208, un'altra importante peculiarità dell'espressione è che l'oggetto cui si rivolge l'attenzione non è qualcosa di concreto, ma una preoccupazione interiore.

δείξεις δὲ μᾶλλον, ἣν ἐν ἐξείτης ἔτι.  
Io. καὶ μὴν ὀκνῶ μέν, ἃ δ' ἄν ἔρη μαθοῦσ' ἐρῶ.

*Giocasta* Come dici? Ho paura se ti guardo, mio signore.

*Edipo* Mi ha colto una terribile inquietudine che l'indovino abbia ragione. Ma mi farai capire meglio, se mi dirai ancora una cosa.

*Giocasta* Anch'io ho paura, ma dopo aver ascoltato risponderò a ciò che chiedi.

In primo luogo Giocasta manifesta un timore che sembra nascere come reazione all'inspiegabile smarrimento di Edipo, che quasi le impedisce di rivolgergli lo sguardo. Al v. 749 la stessa preoccupazione viene espressa in seguito alla risposta del sovrano e la induce adesso a cedere e a rispondere alle sue domande, pur di placare l'angoscia che scorge.

Edipo descrive la sua condizione come uno spaventoso perdersi d'animo, una mancanza di forze che riecheggia il disagio che lui stesso aveva visto in Tiresia appena entrato in scena. Un senso di oppressione e un venir meno di ogni volontà, come già era emerso al v. 738 (Οἱ ὦ Ζεῦ, τί μου δρᾶσαι βεβούλευσαι πέρι;), in cui, anche se con un'espressione dal tono convenzionale, si poneva come vittima e oggetto di un incomprensibile agire superiore.

Per ricostruire compiutamente quanto accaduto si cerca quindi di stabilire il numero di coloro che si trovavano insieme a Laio, ma ancora una volta il resoconto di Giocasta, relativo ad un evento passato, mostra aspetti di incertezza, mentre, d'altra parte, risulta concordare e integrarsi con quanto detto da Creonte relativamente al testimone.

Ci fu infatti qualcuno, una sola persona, che vide e che poté riferire, un servo della casa di Laio, ma egli, dopo l'accaduto, volle essere mandato il più distante possibile dalla città, così da non vedere qualcosa di spaventoso in essa, e tutto ciò dopo l'ascesa al potere di Edipo. Si evidenzia quindi anche qui, come in precedenza nel riferimento di Creonte, il desiderio, da parte del testimone, di fuggire di fronte a qualcosa che lo avrebbe lasciato sgomento, creando un'estrema lontananza, che lo rendesse invisibile e non più rintracciabile, ma anche una frattura temporale, una volontà di interrompere il ricordo.

Giocasta sembra poi voler istituire una precisa relazione temporale<sup>46</sup>, che

<sup>46</sup> Diversi studiosi hanno sottolineato il problema cronologico che viene creato dalla relazione istituita da Giocasta fra i due momenti, che impedisce di ricostruire chiaramente la corretta successione dei fatti. La regina afferma infatti che il servo che assistette alla strage, dopo essere tornato a Tebe dal luogo incriminato, vedendo che Edipo aveva preso il posto di Laio, avrebbe chiesto di allontanarsi definitivamente dalla città. Il problema è dunque rappresentato dall'intervallo presente fra la morte di Laio e l'assunzione del regno da parte di Edipo, tempo occupato dalla presenza della Sfinge nella città e da un terribile stato di devastazione. Ad esempio DAWE 2006, pp.12-13, sottolinea questo aspetto commentando che «the telescoping of time is of course perfectly familiar in Greek tragedy, but there are no other places where temporal relativity receives such arbitrary treatment». AHL 1991, p.138, mette a sua volta in luce la problematicità

individua lo stesso Edipo al potere come oggetto del timore e causa dell'allontanamento del servo. Con impazienza quindi, Edipo chiede che quello sia di nuovo presente lì, sulla scena, poiché teme di essere di fronte alla verità della vicenda e che ciò sia ormai evidente, come dimostrerebbe il suo desiderio di rivolgersi a tale testimone (vv. 767-768 *Οἱ δέδοικ' ἑμαυτόν, ὦ γύναι, μὴ πόλλ' ἄγαν / εἰρημέν' ἦ μοι, δι' ἃ νιν εἰσιδεῖν θέλω*). Prova una paura sempre più intensa verso se stesso, di essere effettivamente il responsabile dell'omicidio di Laio, e per questo inizialmente resiste alla specifica richiesta di chiarimento di Giocasta, riconoscendo come l'angoscia l'avesse condotto a formulare domande in modo irreflessivo, rendendo più concreta la possibilità della sua colpevolezza.

La regina lo rassicura del futuro arrivo del servo, chiedendogli però, in quel momento, di spiegarle la causa precisa del tormento che traspare dal suo atteggiamento (vv. 769-770 *Ἰο. ἀλλ' ἵξεται μὲν· ἀξία δέ που μαθεῖν / κάγω τά γ' ἐν σοὶ δυσφόρως ἔχοντ', ἄναξ*), rallentando il procedere dell'azione e facendo riaffiorare il ricordo di eventi passati vissuti da Edipo, che si pongono in una particolare relazione con quanto già noto. La richiesta di una spiegazione consente l'espressione emotiva da parte di Edipo, poiché il suo successivo lungo discorso è mosso in primo luogo dalla necessità di capire il motivo della sua paura.

Edipo quindi, paradossalmente proprio a causa dei sentimenti così cupi (vv. 771-772 *ἐς τοσοῦτον ἐλπιδῶν / ἐμοῦ βεβῶτος*), che poco prima gli impedivano di parlare, decide di voler raccontare ogni cosa a Giocasta, la più adatta a comprendere il suo discorso, ora che si trova in una situazione così sconvolgente (v. 773 *διὰ τύχης τοιαῦδ' ἰών*).

Si apre a questo punto la lunga narrazione in cui Edipo non solo tratta del timore che lo opprime in quel momento, come reazione alle vicende appena trascorse sulla scena, ma ripercorre il suo passato, i momenti essenziali della sua vita, che costituiscono anche una serie di tappe di traumatici spaventi. La prima parte del resoconto non è immediatamente relazionata alla questione presente, ovvero il timore di una responsabilità nella morte di Laio, cui si giungerà solo alla fine, ma ciò che sembra essersi presentato in modo imprevisto e urgente alla sua memoria riguarda una passata inquietudine relativa alle sue origini. Il procedere di questa sua confessione sembra dunque imitare la struttura del precedente discorso di Giocasta, perché la paura che prova nel presente, lo induce

---

del resoconto di Giocasta, che se assunto come vero, dovrebbe implicare o che il servo stesse mentendo o che fosse fuggito da Daulia prima che Laio fosse ucciso e che fosse rimasto per qualche tempo lontano, prima di tornare a Tebe, almeno fino a che Edipo non fosse diventato re. In ogni caso (cosa più importante del voler trovare necessariamente una verosimiglianza logica) sottolinea come non solo Giocasta, per la seconda volta, nel suo resoconto dei fatti ometta totalmente la presenza della Sfinge e la soluzione dell'enigma da parte di Edipo, ma anche come sia lei a dire che il servo sarebbe fuggito dopo aver visto il nuovo sovrano al potere, lasciando intendere implicitamente come questo fosse l'oggetto della sua paura.

a cercare nel passato più vicino dei motivi che la giustificano, ma allo stesso tempo anche a ricordare un altro timore rimasto celato per molto tempo, che sembra essere quanto più gli preme adesso raccontare.

Mette in luce in primo luogo l'identità dei suoi genitori e della sua patria, Corinto, dove tempo prima trascorreva una vita tranquilla, la cui continuità si protraeva senza incrinature, e dove era considerato il migliore fra i cittadini. Questo fino a quando non gli capitò un episodio inaspettato, in grado di turbare la sua esistenza, ma in apparenza non così grave da spiegare il tormento che effettivamente gli causa. Anche durante la giovinezza sembra che la sua fama di uomo di straordinario valore, superiore ai suoi concittadini, venga improvvisamente scossa da un accadimento che la mette in discussione e che risulta inspiegabile e spaventoso in rapporto alla sua situazione. La formulazione sembra implicare che sia in prima istanza lui stesso a mutare opinione di sé in seguito all'episodio e che questo poi implichi anche una diversa percezione da parte del resto della città (vv. 775-778):

Οι. [...] ἡγόμην δ' ἄνθρωπος  
ἀστῶν μέγιστος τῶν ἐκεῖ, πρὶν μοι τύχῃ  
τοιάδ' ἐπέστη, θανάσαι μὲν ἄξια,  
σπουδῆς γε μέντοι τῆς ἐμῆς οὐκ ἄξια.

*Edipo* [...] E venivo considerato l'uomo più importante fra i cittadini di quella città, fino a che non accadde un fatto di un tipo tale da meritare sorpresa, ma di certo non degno della preoccupazione che di fatto provai.

Durante un banchetto accadde infatti che un uomo, ormai ubriaco, si rivolse a lui mettendo in discussione il fatto che fosse davvero figlio di Polibo (v. 780 πλαστός<sup>47</sup> ὡς εἶην πατρί). Tali parole lo ferirono profondamente ed egli non riuscì a liberarsi del loro peso (v. 781 βαρυνθεὶς) e così, dopo essere rimasto come inerte per un giorno intero, il giorno successivo decise di mettere alla prova i genitori. Edipo sottolinea come il loro atteggiamento fosse quello di rassicurarlo, e così infatti sostiene di sentirsi, eppure la loro reazione di sdegno e disagio per quelle parole sfuggite all'uomo, evoca indirettamente non solo l'esistenza di dicerie relative alla sua origine già da tempo diffuse, nonostante i tentativi di arginarle, ma anche la loro influenza e pericolosità. Egli in realtà<sup>48</sup> si sente

<sup>47</sup> La parola πλαστός indicherebbe qualcosa di falso e non autentico e il dativo πατρί che l'accompagna fa riferimento al destinatario della contraffazione (LONGO 2007, pp. 216-217). Ora l'intera espressione però non indica semplicemente il fatto che Edipo non fosse il figlio dei sovrani di Corinto, ma la situazione per cui Merope, dopo aver trovato il bambino esposto, lo avrebbe presentato a Polibo come loro figlio. Questa è anche la versione che si trova nelle *Fenicie* euripidee: ἦ δὲ τὸν ἐμὸν ὠδίνων πόνον / μαστοῖς ὑφείτο καὶ πόσιν πείθει τεκεῖν (vv. 30-31). Si tratta di una versione più offensiva rispetto a quanto dirà in seguito il messaggero di Corinto, per cui Edipo sarebbe stato un dono fatto direttamente al sovrano Polibo.

<sup>48</sup> Sia al v. 781 che al v. 785 vediamo che i versi iniziano in modo uguale enfatizzando l'io di



assillato costantemente da tali parole, che lo tormentano e finiscono col costituire il sottofondo del suo pensare, essendosi ormai insinuate, come di nascosto, nella sua mente (vv. 785-786 ὁμως δ' / ἔκνιζέ μ' αἰεὶ τοῦθ'· ὑφείρπε γὰρ πολὺ, “Tuttavia questa cosa continuava sempre ad assillarmi. Infatti si insinuava a fondo”<sup>49</sup>) senza che riesca ad averne controllo e senza una possibile soluzione o superamento. Spinto dall'inquietudine si reca quindi, di nascosto ai genitori, verso Delfi per ottenere una risposta al suo dubbio, ma da questo luogo viene scacciato in modo indegno e inspiegabile, ricevendo solo profezie spaventose sul suo destino, ovvero l'unione con la madre, da cui avrebbe avuto origine una generazione ripugnante alla vista, e l'assassinio del padre che lo generò.

Dunque anche ad Edipo in un tempo passato era stato assegnato un oracolo, simile, nella vicenda che evoca e nelle emozioni a cui è associato, a racconti che già hanno attraversato la scena, non solo nelle parole di Tiresia, ma anche nel resoconto di Giocasta relativo all'oracolo di Laio, con cui si può porre in relazione il suo spaventoso ricordo.

Di fronte all'urgenza di quanto prospettato dall'oracolo, sembra dimenticare la reale questione che lo aveva condotto fino a Delfi, il dubbio relativo all'identità dei genitori, e abbandona Corinto, cercando una via di fuga e servendosi, nel fare ciò, della sua capacità di calcolare e misurare le distanze (vv. 794-796 τὴν Κορινθίαν / ἄστροις τὸ λοιπὸν ἐκμετρούμενος χθόνα / ἔφρευγον). Lo spazio che pone fra sé e il luogo in cui pensa possa attuarsi l'oggetto della sua paura, nasce appunto dal desiderio di non dover affrontare la concreta presenza di ciò che i terribili vaticini profetizzano<sup>50</sup>.

Edipo (κάγω) e, in modo particolare, la sua reazione emotiva rispetto a quanto lo circonda. Si può osservare come in entrambi i casi si metta in luce in primo luogo la reazione più logica e attesa, che viene però negata subito dopo, quando la sua effettiva azione rivela un altro stato d'animo più profondo. Nel primo caso (v. 781) Edipo non può che infuriarsi e sentirsi offeso per le parole ingiuriose relative alla sua nascita, perché dovrebbero essere avvertite come assolutamente assurde, ma la sua volontà di attendere e mettere alla prova i genitori rivelano come in parte creda a queste parole. Nel secondo caso (v. 785) egli afferma come lo sdegno dei genitori verso tali offese non potesse che rassicurarlo, eppure continuava ad essere perennemente tormentato da quell'ingiuria. Anche al v. 794 abbiamo il medesimo incipit che sembra voler sottolineare con forza la sua personale decisione, quella di abbandonare Corinto, che nasce come spontanea reazione alla paura degli oracoli apollinei.

<sup>49</sup> In realtà l'espressione ὑφείρπε πολὺ può essere interpretata in modo duplice come osserva JEBB 1914<sup>3</sup>, pp. 106-107. Il significato del verbo andrebbe ad indicare in primo luogo un diffondersi nascosto e furtivo di una voce, che associato all'avverbio verrebbe conosciuta da molte persone. Questo implicherebbe anche una diversa visione del v. 775 in cui si deve immaginare che l'episodio del banchetto abbia mutato l'opinione nei suoi confronti da parte della popolazione di Corinto. Molti in realtà interpretano il verbo come se fosse ὑπέρχομαι, ovvero che tale cosa costituisse un pensiero che ricorreva e si insinuava costantemente nella mente di Edipo, il primo quindi a sentirsi mutato dall'episodio.

<sup>50</sup> Egli dice infatti: ἔνθα μήποτ' ὀψοίμην κακῶν / χρησῶν ὄνειδη τῶν ἐμῶν τελούμενα (vv. 796-797), con una forte enfasi sulla vista come strumento del conoscere e della consapevolezza, la cui presenza ricorre frequentemente nel dramma. Si può sottolineare come questa rilevanza accordata

A questo punto, nel passaggio da Corinto a Tebe, si situa un altro episodio spaventoso, che introduce con grande enfasi (v. 800 *καί σοι, γύναι, τάληθές ἐξερῶ*), inducendo così a ricordare come fosse proprio questa vicenda la causa del timore che lo aveva spinto alla lunga narrazione, mentre lascia cadere in secondo piano le inquietudini relative alle sue origini e agli oracoli. In questo peregrinare infatti (v. 801 *ὁδοιπορῶν*) gli capitò di imbattersi, in un luogo analogo a quello descritto da Giocasta, in un carro che trasportava un vecchio e il suo seguito. Per la lite che si generò nel passaggio e per l'offesa che avrebbe ricevuto, posseduto dall'ira, si trovò a compiere una strage degli uomini lì presenti, non lasciando nessuno in vita (v. 813 *κτείνω δὲ τοὺς ζύμπαντας*).

Proprio il ricordo di questo episodio gli fa temere di essere lui stesso l'oggetto miserabile delle sue maledizioni, nonché delle accuse dell'indovino, ma di fronte all'inevitabile necessità dell'esilio sembra riemergere nuovamente e combinarsi ad essa, in un senso di cupa angoscia, anche la memoria dell'oracolo delfico precedentemente narrato. Si scopre imprigionato nell'impossibilità di restare e allo stesso tempo di allontanarsi e ritornare in patria, per il pericolo di attuare inconsapevolmente, come nel caso dell'uccisione di Laio, le predizioni apollinee. Questo spaventoso pensiero sembra acquisire ulteriore realtà dal timore per l'omicidio di Laio, che in preda al panico crede di aver ormai compiuto. Torna quindi ad evocare l'oracolo, dicendosi sopraffatto e vittima di una divinità feroce e risolvendosi alla fine a supplicare di non essere costretto a vedere, dunque conoscere, il giorno del compimento di ciò che teme, ma piuttosto essere privato della possibilità della visione come soggetto e come oggetto<sup>51</sup>.

A questa manifestazione di disperazione risponde in primo luogo il Coro, che partecipa al suo timore, tremando anch'esso di fronte alla possibilità che prospetta, ma allo stesso tempo tenta di rassicurarlo, esortandolo ad avere speranza fino all'arrivo del servo che era stato presente al fatto (vv. 834-835 *Χο. ἡμῖν μὲν, ὦναξ, ταῦτ' ὀκνήρ'· ἕως δ' ἂν οὖν / πρὸς τοῦ παρόντος ἐκμάθῃς, ἔχ' ἐλπίδα*). In queste parole è presente la riflessione sulla possibile disposizione d'animo nei confronti del futuro, esemplificata dal termine *ἐλπίς*: il Coro condivide la paura che si può provare nell'immaginare e nell'attendere un evento imminente, ma anche sottolinea come sia necessario porsi in un'attesa non negativa, fino a quando non si possa apprendere la realtà da chi ne ha avuto esperienza. Lo stato d'animo di Edipo sembra mutare al ricordo del testimone della vicenda, concordando come possa essere la sola speranza rimasta di sfug-

---

alla vista ripeta quella associata alla figura del servo di Laio, il cui fuggire è anche un evitare la visione come oggetto e soggetto e che ricorreva poco prima nelle parole di Giocasta, per cui tale servo non volle più vedere la città di Tebe, *τοῦδ' ἀποπτος ἄστεως* (v. 762), dopo aver visto Edipo al potere al posto di Laio, *κράτη / σέ τ' εἶδ' ἔχοντα Λαίον τ' ὀλωλότα* (vv. 758-759).

<sup>51</sup> Vv. 830-833 *μη δῆτα, μη δῆτ', ὦ θεῶν ἀγνὸν σέβας, / ἴδοιμι ταύτην ἡμέραν, ἀλλ' ἐκ βροτῶν / βαίην ἄφαντος πρόσθεν ἢ τοιάνδ' ἰδεῖν / κηλῖδ' ἑμαυτῶ συμφορᾶς ἀφιγμένην*.

gire le conseguenze del riconoscimento del suo gesto (vv. 836-837 Οἱ. καὶ μὴν τοσοῦτόν γ' ἐστὶ μοι τῆς ἐλπίδος, / τὸν ἄνδρα, τὸν βοτῆρα, προσμεῖναι μόνον).

Il repentino cambiamento emotivo viene rilevato con stupore da Giocasta, come esprime la sua domanda che ne chiede la motivazione (v. 838 Ιο. πεφασμένον δὲ τίς ποθ' ἢ προθυμία<sup>52</sup>;) e la difficoltà, che sembra trapelare nei quesiti successivi, nel seguire lo svolgimento del pensiero di Edipo. Questo si sente infatti sollevato per il possibile accordo fra le precedenti informazioni fornite da Giocasta e il ricordo del servo riguardo la vicenda, in relazione al numero di coloro che aggredirono il carro di Laio. Come riacquistando la sua capacità di ragionamento, afferra un dato particolare nel discorso della regina, che fino a questo momento sembrava non aver colto, ovvero il numero plurale degli assalitori, e conclude che la sua salvezza gli può giungere dalla logica conclusione che un solo individuo, come lui, non possa essere uguale a molti.

La reazione meravigliata di Giocasta sembra rallentare l'agire di Edipo nel dar seguito alla sua volontà che appaia il testimone, sia attraverso le domande che pone, quasi non avesse seguito il ragionamento, sia per la preoccupazione che esprime verso le possibili parole del servo. È sorpresa dal fatto che proprio nel suo discorso potesse esserci un dato insolito, che accresce ulteriormente l'interesse verso la testimonianza del servo, e si chiede quale sia, quasi non ricordasse esattamente i termini da lei adottati e dunque non avesse potuto far caso all'evidente discordanza tra questo e l'esperienza di Edipo (v. 841 Ιο. ποῖον δέ μου περισσὸν ἤκουσας λόγον;). Il numero plurale degli aggressori di Laio ricorreva anche nel discorso di Creonte, come sola informazione che avesse comunicato l'uomo sfuggito alla strage, ma ripetendosi nelle parole di Giocasta si era caratterizzato come dato incerto, una voce, fissatosi solo perché unica cosa affermata a riguardo.

Compresa però l'esigenza, per la salvezza di Edipo, che questa indicazione sia certa e inconfutabile, la difende nei versi successivi, che ripresentano i caratteri di indeterminatezza e gli scarti logici delle parole precedenti, giungendo ancora ad effetti opposti rispetto ad un obiettivo di rassicurazione. Edipo infatti, una volta ascoltate le sue parole, che vogliono portare alla conclusione che non sia necessario interrogare il servo, si mostra d'accordo con il suo ragionare, eppure ribadisce la volontà di vedere tale testimone.

Come alimentato da una crescente angoscia, il suo parlare pone di nuovo in primo piano ciò di cui aveva trattato precedentemente, l'oracolo dato a Laio e il suo necessario fallimento, non rispondendo alle ragioni della preoccupazione appena espressa di Edipo.

La verità della sua versione sull'uccisione di Laio sta nel fatto che questa fu sentita e appresa da tutti nella città, così da stabilirsi come memoria della

<sup>52</sup> Cf. v. 739 Ιο. τί δ' ἐστὶ σοι τοῦτ', Οἰδίπους, ἐνθύμιον;

vicenda. Per questo qualunque ritrattazione da parte del testimone potrà costituire solo un altro discorso, ma non avrà tanta forza da poter cambiare quanto già fissato. Ad un tratto però il suo discorso inizia nuovamente a trattare degli oracoli, che ancora una volta propone come argomentazione principale per frenare l'inquietudine di Edipo, come situazione parallela e dunque di esempio rispetto a quella del sovrano, ma istituendo una relazione che manca di elementi intermedi di confronto. Sostiene infatti che, anche qualora il racconto presente del servo fosse differente dalla versione che portò allora, in ogni caso non potrà dire la vera morte di Laio, come era stata predetta da Apollo, per mano del figlio. Questo perché il figlio non poté ucciderlo un tempo, dato che lui stesso era morto prima del padre. Questa successione temporale, che le ha insegnato dolorosamente la verità della vicenda e a cui non è disposta a rinunciare, è il motivo per cui non vuole più temere e dare peso alle predizioni divine, secondo la logica per cui il fallimento di un solo oracolo determina la falsità dell'intera arte mantica (vv. 848-858):

Io. ἀλλ' ὡς φανέν γε τοῦπος ὧδ' ἐπίστασο,  
 κούκ ἔστιν αὐτῶ τοῦτό γ' ἐκβαλεῖν πάλιν·  
 πόλις γὰρ ἤκουσ', οὐκ ἐγὼ μόνη, τάδε.  
 εἰ δ' οὖν τι κάκτρεποίτο τοῦ πρόσθεν λόγου,  
 οὔτοι ποτ', ὦναξ, τόν γε Λαίου φόνον  
 φανεῖ δικαίως ὀρθόν, ὄν γε Λοξίας  
 διεῖπε χρῆναι παιδὸς ἐξ ἑμοῦ θανεῖν.  
 καίτοι νιν οὐ κείνός γ' ὁ δύστηνός ποτε  
 κατέκταν', ἀλλ' αὐτὸς πάροιθεν ὤλετο.  
 ὥστ' οὐχὶ μαντείας γ' ἂν οὔτε τῆδ' ἐγὼ  
 βλέψαμι' ἂν οὔνεκ' οὔτε τῆδ' ἂν ὕστερον<sup>53</sup>.

*Giocasta* Ma sappi che proprio così fu il racconto che figurò, e lui non può certo rinnegarlo: perché la città ha sentito queste parole, non io sola. Se quindi dovesse comunque discostarsi in qualcosa dal suo racconto precedente, mai, mio signore, mostrerà in modo giusto la vera morte di Laio, che proprio il Lossia disse chiaramente doveva morire per mano di mio figlio. Eppure allora quell'infelice non l'ha ucciso, ma lui stesso morì per primo. Così che per quanto riguarda la mantica in futuro non potrei guardare né a destra né a sinistra.

Nella seconda parte del discorso (dal v. 852) si ha l'impressione di un'interruzione del pensiero<sup>54</sup> che stava articolando, mentre riprende la questione

<sup>53</sup> Cf. Omero, *Iliade* 12.237-240 τὴνη δ' οἰωνοῖσι ταυνπερύγεσσι κελεύεις / πείθεσθαι· τῶν οὐ τι μετατρέπομ' οὐδ' ἀλεγίζω, / εἴτ' ἐπὶ δεξι' ἴωσι πρὸς ἠῶ τ' ἠέλιόν τε / εἴτ' ἐπ' ἀριστερὰ τοί γε ποτὶ ζόφον ἠερόεντα.

<sup>54</sup> Su questo aspetto vd. SUSANETTI 2011, p. 169, in cui si sottolinea l'incongruenza logica del discorso di *Giocasta* che presenta «una sorta di cortocircuito che anticipa il successivo sviluppo della vicenda, come se qualcosa, all'improvviso riemergesse senza una formulazione diretta. Le parole della regina – lungi dal chiarire o dal dissipare dubbi – oppongono una sorta di resistenza

dell'arte mantica, per dimostrarne ancora una volta l'inaffidabilità sulla base del fallimento della predizione di Laio, quasi a chiudere la sua presenza scenica nell'ossessionante ricordo di questo oracolo passato, cui ogni suo ragionamento sembra voler tornare. Le sue parole non risultano funzionali alla situazione, ma proseguono quasi una riflessione lasciata interrotta, nella quale il suo personaggio si trova imprigionato, sebbene tenti di convincere se stesso della vanità di questa preoccupazione, dandosi il proposito di non far più riferimento alle profezie in futuro.

In questo salto logico problematizza però la verità della morte di Laio e soprattutto del figlio, nel momento in cui vuole sottolineare, con particolare insistenza, la necessaria certezza che sia avvenuta. Questa sembra essere contraddetta dall'ambiguità dei vv. 855-856, nei quali cerca di disporre correttamente nel tempo le due morti, ma l'assenza di nomi propri che identifichino con chiarezza sortisce l'effetto opposto. La sua enfasi e il tentativo di dimostrazione suggeriscono al contrario un'incertezza relativa all'effettivo svolgimento della vicenda e un'inquietudine a riguardo mai cessata. D'altra parte anche ai vv. 707-725 la sorte del figlio presentava diverse ombre ed era oggetto di emozioni contrastanti.

L'impressione è che il mancato avverarsi di quanto predetto a Edipo e dunque che una differente versione del servo, rispetto a quella ormai fissata, sia falsa, siano essi elementi necessari per confermare la falsità del suo oracolo passato, in una particolare scomposizione cronologica, che ha un suo senso forse oltre la logica che ad essa si dovrebbe imporre. Infine si può osservare come riportare all'attenzione gli oracoli si verifichi in questo caso poco dopo la narrazione di Edipo del suo passato e delle profezie relative al suo destino. Il timore che egli possa vedere realizzato il fatto di essere l'assassinio di Laio viene per la seconda volta accostato al ricordo della paura di Giocasta, che il figlio potesse uccidere il padre, ma questa volta risuona anche l'oracolo di Edipo, che lo voleva assassino del padre. Se però, come impone la sua riflessione, il fallimento di un oracolo nega tutti gli altri, l'avverarsi di una sola di queste spaventose profezie sembra implicitamente annodarle tutte, per cui risulta particolarmente significativa sia l'ansiosa insistenza sulla morte del figlio sia la necessità di non pensare più alle vicende disegnate dagli oracoli.

### ***Terzo episodio: la paura di Giocasta***

Giocasta, tornata da sola in scena dopo il canto corale, mostra una condizione emotiva mutata rispetto al precedente episodio. Ha deciso di rivolgersi come

---

opaca a qualsiasi verifica che si appunti sul passato».

supplice direttamente agli dei e in particolare ad Apollo<sup>55</sup>, affinché questo ponga rimedio al precipitare della situazione. La sua inquietudine<sup>56</sup>, che ha preso il posto del controllo di sé fino a questo momento dimostrato, sembra derivare dai successivi eventi avvenuti all'interno della reggia, al cui riparo si sarebbe espressa la disperazione di Edipo. Ma è lei a plasmare con diverse immagini il turbato stato emotivo del sovrano, rendendolo presente sulla scena, mentre lui è assente, lontano dagli sguardi.

Egli infatti viene descritto mentre trascina, con uno moto eccessivo, che non preserva alcuna misura, il suo cuore in ogni tipo di preoccupazione, dalla cupa paura all'inquieta speranza, perdendo così il controllo di sé. Per questo motivo egli non è più lucido e non si affida più al suo intelletto per giudicare quanto lo circonda, ovvero cercando di padroneggiare le sventure presenti, non immedesimandosi totalmente in esse, ma affrontandole sulla base di ciò che ha imparato dagli eventi trascorsi. L'inquietudine che si è impadronita di lui si manifesta quindi come un offuscamento delle capacità logico-razionali, come la facoltà di cogliere le giuste conseguenze di una determinata vicenda e di comprendere il nesso di causa ed effetto, ma anche di riconoscere il succedersi degli eventi di

<sup>55</sup>La preghiera che Giocasta rivolge ad Apollo può essere confrontata con quella compiuta da Clitennestra nell'*Elettra* sofoclea (ai vv. 634 s.). In entrambi i casi il personaggio femminile è in preda ad una violenta agitazione e decide dunque di rivolgersi ad Apollo con una preghiera che viene formulata a partire dal presupposto che vi sia una vicinanza e familiarità con il dio. In particolare nell'*Elettra*, Clitennestra, dopo essere stata turbata nel sonno da un incubo tanto spaventoso quanto incomprensibile e dopo l'ulteriore stato di tensione generato dal contrasto con la figlia, decide di rivolgersi ad Apollo perché la liberi dalle paure che in quel momento la opprimono: ἀνάκτι τῶδ' ὅπως λυτηρίους / εὐχὰς ἀνάσχω δειμάτων ἅ νῦν ἔχω (vv. 635-636). La particolarità della preghiera è data in questo caso dal fatto che la donna non esprime esplicitamente la sua richiesta, ma solo attraverso un parlare nascosto (v. 638 κερυμμένην μου βᾶξιν), che si limita ad alludere e ad accennare al suo vero pensiero. Questo implica la certezza che il dio possa cogliere il significato e l'intento, celati nella sua mente, delle sue parole ed evoca allo stesso tempo l'atmosfera di soffocante paura all'interno della reggia degli Atridi, nella quale la presenza di nemici, che vivono però accanto, rende necessaria una comunicazione doppia e nascosta. Si può poi osservare come in entrambe le tragedie gli eventi immediatamente successivi diano l'impressione di esaudire le richieste fatte attraverso la notizia della morte, raccontata da un messaggero arrivato in scena, del personaggio al quale, per motivi differenti, si associa un sentimento di paura (Oreste e Polibo). In entrambi i casi si ha un capovolgimento emotivo, per cui dal timore si passa all'esternazione di una gioia travolgente, ma illusoria: infatti Oreste non è davvero morto, mentre Polibo non è il padre di Edipo, la cui fine dunque non contraddice le parole dell'oracolo apollineo. Problematica risulta quindi la relazione con il dio, soprattutto alla luce della presunta vicinanza e favore che le due regine ritengono di avere. Per il confronto fra questi due momenti si veda fra gli altri DI BENEDETTO 1988 che sottolinea la peculiarità del caso dell'*Edipo re*, perché qui «la paura di Edipo appare come carica della funzione a cui nell'*Elettra* assolve il sogno, e cioè quella di rivelare una realtà nascosta e terribile» (p. 112).

<sup>56</sup>Vd. AHL 1991, pp.155 s., rileva l'importanza della tematica della paura in questo terzo episodio, che si esprime anche attraverso la concentrazione di termini che devono descrivere questa emozione, che non si trova in tale densità in nessun altro dramma sofocleo, al punto che si può parlare di «episode of fear in a tragedy of fear».

una data catena cronologica. Edipo si trova in un presente cieco che ha perso la capacità di individuare i legami temporali, per questo può giudicare solo affidandosi agli sconvolgimenti emotivi. Quasi inebriato è lui stesso che insegue nuovi motivi di paura, non prestando ascolto ai discorsi di chi, come Giocasta, cerca di rassicurarlo, ma come posseduto diventa tutt'uno con le parole che gli trasmettono turbamento. Questo atteggiamento incrina l'immagine del sovrano a cui la città ha affidato se stessa per i meriti del suo intelletto, i quali avevano portato ad essa la salvezza. Allo stesso tempo la paura, nel momento in cui si volge lo sguardo verso Edipo, si trasmette e si diffonde in chi lo circonda, che prova un ulteriore senso di fragilità e incertezza a non avere più una guida, proprio perché la tirannia della città si trova impersonata dalla paura stessa. È quanto esperisce Giocasta che prova lo stesso timore di Edipo, nel momento in cui lo vede agire in lui, e ora è quanto è sul punto di trasmettersi all'intera città, che perderebbe, proprio rivolgendosi al proprio sovrano, la speranza che vi possa essere una soluzione al male e alla paura che questo causa. Si può però anche osservare come queste parole, per quanto siano in grado di tratteggiare uno stato emotivo coerente nelle conseguenze a cui conduce, siano problematiche e ambigue nel momento in cui sono applicate ad Edipo. Il timore di cui è preda il sovrano nasce anche dal costante tentativo, che mostra sin dall'inizio del dramma, di ricollegare fra loro il passato e il presente, ovvero la vicenda della sua giovinezza e le accuse a lui rivolte, così come costituisce anche l'impulso che lo spinge a procedere nell'indagine. E proprio in questo modo alla fine giungerà alla soluzione. La prospettiva di Giocasta sembra invece riferirsi al fatto che la paura lo porterebbe a creare un errato collegamento, mentre lei intende diversamente gli eventi passati e l'eccezionale caso presente, riferendosi forse esclusivamente alla versione stabilitasi dell'accaduto, contrastante con quanto prospettato dagli oracoli (vv. 910-922):

Io. χώρας ἄνακτες, δόξα μοι παρεστάθη  
 ναοὺς ἰκέσθαι δαϊμόνων, τάδ' ἐν χεροῖν  
 στέφη λαβούση κάπιθυμιάματα.  
 ὑψοῦ γὰρ αἶρει θυμὸν<sup>57</sup> Οἰδίπους ἄγαν  
 λύπαισι παντοίαισιν; οὐδ' ὅποι' ἀνήρ  
 ἔννουσ' τὰ καινὰ τοῖς πάλαι τεκμαίρεται,  
 ἀλλ' ἔστι τοῦ λέγοντος, ἦν φόβους λέγει.  
 ὅτ' οὖν παραινῶσ' οὐδὲν ἐς πλεον ποῶ,  
 πρὸς σ', ὧ Λύκει' Ἄπολλον, ἄγχιστος γὰρ εἶ,  
 ἰκέτις ἀφίγμαι τοῖσδε σὺν κατεύγμασιν,  
 ὅπως λύσιν τιν' ἡμῖν εὐαγῆ πόρρης·

<sup>57</sup> L'espressione, come osserva LONGO 2007 p. 234, può indicare soprattutto l'idea di esaltazione e si può confrontare con Platone, *Repubblica* 494d ὑψηλὸν ἔξαρειν αὐτόν. In questa tragedia però il dato peculiare è che il moto espresso dal verso fa riferimento ad uno stato emotivo di segno opposto, un'eccitazione in direzione della paura e della sofferenza.

ὥς νῦν ὀκνοῦμεν πάντες ἐκπεπληγμένοι<sup>58</sup>  
 κείνον βλέποντες ὡς κυβερνήτην νεῶς.

*Giocasta* Nobili della regione, ho pensato di raggiungere i templi degli dei portando fra le mani queste corone e offerte di incenso. Edipo infatti incita troppo il suo animo con ogni tipo di preoccupazione! E non giudica, come un uomo assennato, gli eventi recenti sulla base di quelli antichi, ma è vittima di chi gli parla, purché dica cose spaventose. Quindi, dal momento che consigliandolo non faccio nulla che porti miglioramento, a te, Apollo Liceo, che ci sei molto vicino, mi rivolgo supplice con queste offerte votive, perché tu ci fornisca una soluzione che sia libera dall'impurità. Perché ora abbiamo tutti paura guardando lui in preda al terrore, come se fosse il timoniere della nave.

La preghiera che pronuncia risulta singolare non solo perché implica l'instaurarsi di una relazione personale con la divinità, che complica l'atteggiamento di *Giocasta* verso gli dei, ma anche perché sembra essere finalizzata essenzialmente a porre fine alla paura di Edipo attraverso una liberazione, uno scioglimento, dallo stato di impurità e sofferenza presente (v. 921 λύσιν). La paura che prova il sovrano viene associata allo stato di malattia della città, per cui chiedere la liberazione da una comporterebbe il venir meno anche dell'altra<sup>59</sup>.

Il diretto intervento del dio dovrebbe risultare quindi più efficace delle sue parole e dei tentativi di placare il dubbio e il timore, che senza controllo insistono nel mettere in discussione il presente, affinché, secondo la prospettiva della regina, possa esserci continuità rispetto ad un passato che cerca di preservare. In questi versi è poi possibile leggere il cambiamento del suo stato d'animo rispetto al precedente episodio, in cui si poneva come controparte dalla funzione rassicurante. La sfiducia e la paura crescente trapelano dal suo gesto di rivolgersi al dio, per chiedere di attuare ciò in cui lei ha fallito, e dal dilungarsi sulla trasmissione reciproca del timore all'interno della città, in cui pone se stessa.

La preghiera è seguita dall'arrivo di un enigmatico personaggio<sup>60</sup>, che si

<sup>58</sup> Verbo che viene utilizzato per indicare un'emozione scaturita dalla percezione di qualcosa di significativo e così violenta, che, colpendo il soggetto, lo conduce fuori di sé, come nel caso di Platone, *Fedro* 250a 6. Quindi è un termine frequentemente associato alla paura, e si confronti la sua ricorrenza in altre tragedie sofoclee, ad esempio Sofocle, *Trachinie* 385-386 Δη. τί χρὴ ποεῖν, γυναῖκες; ὡς ἐγὼ λόγοις / τοῖς νῦν παροῦσιν ἐκπεπληγμένη κυρῶ, *Antigone* 433 σὺν δέ νιν / θηρώμεθ' εὐθύς οὐδὲν ἐκπεπληγμένην, *Elettra* 1045 Ηλ. καὶ μὴν ποιήσω γ', οὐδὲν ἐκπλαγείσά σε, *Filottete* 225-226 καὶ μὴ μ' ὀκνῶ / δείσαντες ἐκπλαγῆτ' ἀπηγρωμένον.

<sup>59</sup> Si può forse confrontare questo momento con la scena che si delineava nel prologo: lì la popolazione si rivolgeva ad Edipo per essere liberata dalla pestilenza, accordandogli implicitamente lo statuto e il potere propri di una divinità (con il ricordo dei benefici passati come presupposto della preghiera presente), ora questa stessa richiesta viene avanzata direttamente al dio.

<sup>60</sup> Vd. AHL 1991, pp. 157 s., che mette in luce come questo personaggio non si possa considerare pienamente un messaggero, non solo perché sembra agire di sua volontà e per il suo vantaggio, non inviato da nessuno ufficialmente, ma anche perché, da un punto di vista strutturale, non pronuncia nessun tipico discorso da messaggero, che narra ampiamente quanto accaduto fuori



presenterà come giunto a liberare Edipo dalla sua paura<sup>61</sup> (vv. 1002-1003 Αγ. τί δῆτ' ἐγὼ οὐχὶ τοῦδε τοῦ φόβου σ', ἄναξ, / ἐπεὶ περ εὔνους ἦλθον, ἐξελευσάμην), esaudendo apparentemente la preghiera di Giocasta, ma con effetti in realtà differenti rispetto a quelli prospettati.

Le parole con cui fa il suo ingresso in scena chiedono in modo insistente dove<sup>62</sup> si trovi Edipo, perché vuole portare notizie positive per lui e per la sua sposa. Ma già dalle prime domande a lui rivolte, che chiedono maggiore precisione sulla sua identità, si può osservare un comportamento sfuggente e come spesso egli non risponda a quanto gli viene richiesto, ma al contrario riformuli le sue affermazioni a seconda dell'interlocutore e delle emozioni che deve fronteggiare. Si dice semplicemente proveniente da Corinto e, con maggiore cautela, pronto a recare notizie che possono dare gioia, ma allo stesso tempo anche dolore (vv. 936-937 Αγ. ἐκ τῆς Κορίνθου. τὸ δ' ἔπος οὐξερῶ τάχα, / ἦδοιο μὲν – πῶς δ' οὐκ ἄν; – ἀσχάλλοις δ' ἴσως), ovvero che Edipo sarà sovrano di Corinto, ma anche che Polibo è morto.

L'effetto di questa notizia è quindi quello di costituirsi come immediata risposta alla preghiera di Giocasta, la quale esultando la interpreta come prova decisiva della falsità degli oracoli e quindi capace di porre fine alla paura di Edipo. Infatti è avvenuto che l'uomo, da cui per tanto tempo questo era fuggito in preda al timore di ucciderlo, come prospettava l'oracolo, era morto senza che nel compimento del suo destino vi fosse l'azione di Edipo (vv. 945-949):

Io. ὦ πρόσπολ', οὐχὶ δεσπότη τάδ' ὡς τάχος  
 μολοῦσα λέξεις; ὦ θεῶν μαντεύματα,  
 ἴν' ἐστέ; τοῦτον Οἰδίπους πάλαι τρέμων  
 τὸν ἄνδρ' ἔφευγε μὴ κτάνοι, καὶ νῦν ὄδε  
 πρὸς τῆς τύχης ὄλωλεν οὐδὲ τοῦδ' ὕπο.

scena. Questo anonimo personaggio sembra quasi assumere l'inquietante ruolo, osservato da Giocasta, di chi è in grado di influenzare Edipo, parlandogli di cose che lo spaventano. Egli si presenta come salvatore del sovrano, imprigionato nella sua paura, ma, se si osserva, la liberazione dal timore verso i sovrani di Corinto si può leggere anche come conferma e rafforzamento della paura di Edipo, perché questo non avrà più alcun elemento, come il presunto fallimento dell'oracolo, per arginarla.

<sup>61</sup> Cf. Aristotele, *Poetica* 1452a 22-26 ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὡσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπου καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὅς ἦν, τὸνναντίον ἐποίησεν. Ovviamente tale messaggero non giunge con l'intenzione dichiarata di liberare Edipo dalla sua paura, che ancora non conosce, ma questo è l'effetto che le sue parole producono e la sua funzione nell'economia del dramma, e fanno riferimento all'interpretazione di esse che ne dà Giocasta.

<sup>62</sup> I vv. 924-926 terminano rispettivamente con ὅπου (v. 924), Οἰδίπου (v. 925), ὅπου (v. 926), chiudendo il nome di Edipo nella domanda che vuole sapere dove egli sia. Secondo KNOX 1957, p. 184, questa assonanza suggerirebbe nel nome di Edipo l'espressione "sapere dove" che alluderebbe ironicamente e per contrasto alle precedenti parole di Tiresia che lo aveva accusato di non vedere dove fosse. Questi giochi di parole costituirebbero il segno implicito della presenza di divinità, che giocano con i personaggi senza che questi ne siano consapevoli.

*Giocasta* Ancella, vai subito e riferisci queste parole al tuo padrone! Oracoli degli dei, dove siete? È questo l'uomo che Edipo da tanto tempo fuggiva perché temeva di ucciderlo, e adesso costui è morto per opera della sorte e non a causa sua.

L'intensa emozione di sollievo di *Giocasta* si spiega in termini più generali come reazione ad un'ulteriore conferma del fatto che l'arte mantica sia fallimentare nel suo complesso e che vana sia la preoccupazione che suscita. La notizia quindi non permette solo la liberazione da un'ossessione che aveva imprigionato l'intero passato di Edipo, ma anche lo svanire di un analogo timore che aveva turbato la sua esistenza. I termini che utilizza riecheggiano le parole usate per identificare l'oracolo di Laio<sup>63</sup>, che il figlio uccidesse il padre, e per un momento danno l'impressione di ricordare questa possibilità, evocando un livello discorsivo in cui si vuole rassicurare del fatto che il precedente sovrano di Tebe non sia stato ucciso dal figlio, ma da un diverso destino. L'effetto è forse accresciuto dall'assenza di un'esplicita menzione del nome di Polibo, mentre l'accento viene posto sul dato della paura e sul cieco fuggire che provoca. L'emozione di gioia è così pervasiva che sembra offuscare alcuni aspetti problematici della notizia. In primo luogo quanto riferisce è solo ciò che egli ha sentito diffondersi come voce nella città (v. 940 ὡς ηὐδᾶτ' ἐκεῖ), anche se poi, di fronte alla necessità di maggiori chiarimenti da parte di *Giocasta*, precisa si tratti dell'assoluta verità (vv. 943-944 Αἴ. εἰ δὲ μὴ / λέγω γ' ἐγὼ τᾶληθές, ἄξιῶ θανεῖν). A ciò si aggiunge il fatto che egli non si mostra legato ufficialmente alla corte di Corinto, così da avere diretta esperienza di quanto là accaduto, né risponde alle successive ulteriori domande relative alla sua identità.

Giunto in scena Edipo per comprendere da *Giocasta* quanto accaduto, lei lo esorta a prestare ascolto al messaggero e a vedere ascoltando<sup>64</sup> dove siano scomparse le terribili predizioni del dio, così da convincersi della falsità dell'intera arte mantica. L'efficacia della conoscenza sembra porsi come conseguenza dell'unione dei sensi dell'udito e della vista, che si troverebbero concordi di fronte alla verità. D'altra parte viene attribuita maggiore rilevanza all'ascolto, che costituirebbe comunque la fonte principale del sapere, a partire dalla quale osservare e scoprire il reale svolgersi della vicenda. Questa predilezione per l'ascolto e per la narrazione dei racconti, come tramite di conoscenza cui affidarsi, come costruzione del sapere che possa, o voglia, essere considerato attendibile, ritorna nei discorsi di *Giocasta*, adesso, nel momento in cui deve accertarsi della morte di Polibo, ma come era emerso anche prima nel caso dei rescocconti riguardanti la fine di Laio.

<sup>63</sup> Cf. i vv. 855-856 καίτοι νιν οὐ κείνός γ' ὁ δύστηνός ποτε / κατέκταν', ἀλλ' αὐτὸς πάροισεν ὄλετο.

<sup>64</sup> Vv. 952-953 ἄκουε τάνδρὸς τοῦδε, καὶ σκόπει κλύων / τὰ σέμν' ἴν' ἤκει τοῦ θεοῦ μαντεύματα.

Edipo condivide il sollievo di Giocasta, interpretando secondo la sua stessa prospettiva il fallimento del proprio oracolo, che ora nel presente sarebbe svanito nell'oscurità dell'Ade seguendo il padre, dimostrandosi cosa inconsistente e non degna di preoccupazione (vv. 971-972 τὰ δ' οὖν παρόντα συλλαβῶν θεσπίσματα / κείται παρ' Ἄϊδη Πόλυβος ἄξι' οὐδενός). La regina sottolinea quindi come sia questo l'insegnamento che già da molto tempo gli rivolge e gli preannuncia, ma Edipo, pur essendo d'accordo, riconosce come le parole di conforto della donna non abbiano potuto agire rassicurandolo, proprio perché era la paura a guidarlo, deviando il percorso della sua mente. Adesso però quanto ha imparato deve impedirgli di assumere su di sé, continuamente, queste paure, immedesimandosi con lo scenario che evocano (vv. 973-975):

Io. οὐκ οὖν ἐγὼ σοι ταῦτα προὔλεγον πάλαι;  
 Οι. ἠὺδας· ἐγὼ δὲ τῷ φόβῳ παρηγόμην.  
 Io. μὴ νῦν ἔτ' αὐτῶν μηδὲν ἐς θυμὸν βάλῃς.

*Giocasta* E io non ti predicevo queste cose già da tanto tempo?  
*Edipo* Lo dicevi; io però ero sviato dalla paura.  
*Giocasta* Ora non prenderti più a cuore nessuna di queste cose.

Ma Edipo, sebbene si dica in sintonia con il ragionamento che la donna articola, subito mostra di non esserne ad un livello più profondo persuaso, e il persistere della sua paura costituisce il sintomo di ciò. Nonostante infatti abbia a sua volta sostenuto, con parole trionfanti, la fragilità e l'assenza di assoluta veridicità dell'arte divinatoria, in modo improvviso e avventato chiede come possa essere libero dalla necessità di temere la seconda parte dell'oracolo, ovvero le nozze con la madre, negando implicitamente la logica, che apparentemente sembrava condividere, riguardante il legame fra tutte le profezie. La spontaneità della domanda, che travalica la consequenzialità costruita dal discorso di Giocasta, sortisce un effetto di sospensione e disorientamento e nasce, come già altre volte, dall'effettivo timore che egli prova, che impedisce di creare una distanza riflessiva, ma ripropone sempre l'interrogativo di come sfuggire all'oggetto di paura (v. 975 Οι. καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ;).

La risposta di Giocasta tenta di affrontare la costrizione operata dal timore, non individuando però una soluzione particolare alla precisa domanda posta, ma inserendo la questione in una riflessione più generale relativa alla paura e al modo in cui è necessario condurre la vita per sfuggirvi. Questo suo insegnamento si apre con una considerazione di ordine universale (vv. 976-979), secondo la quale l'uomo non possiede pieno controllo e totale consapevolezza della propria esistenza, ma, al contrario, su questa ha effettivo potere la sorte, l'accadere degli eventi nel suo costante mutamento, rispetto ai quali l'uomo non può avere preveggenza. Di conseguenza l'essere umano dovrebbe provare co-

stantemente paura, come emozione che nasce dalla sua fragilità e incapacità di prevedere ciò che può accadergli in futuro e quali sofferenze dovrà patire, e che, a causa appunto della peculiare costituzione dell'uomo, potrebbe non trovare in sé alcun limite. Ogni situazione, non appena le venga rivolto il pensiero, si presterebbe ad una preoccupazione incessante, che continuerebbe ad autoalimentarsi, costituendo quindi la natura stessa di ogni cosa nella percezione che se ne ha. Dato che l'uomo non ha un sapere assoluto sulle cose, non può conoscere con certezza le cause, né prevedere compiutamente come si realizzeranno gli eventi nel futuro<sup>65</sup>. Per questo la soluzione migliore che Giocasta contrappone è semplicemente il vivere, come le proprie condizioni permettono di fare, secondo quanto effettivamente accade, senza tentare di proiettarsi in ulteriori temporalità ipotetiche, precedenti e successive, su cui non può esserci controllo.

Vuole dunque trattare della paura specifica di Edipo, alla quale applica però un altro assunto generale (vv. 980-983), finalizzato anch'esso a tutelare la sua vita attraverso l'adozione di un determinato comportamento. Egli non deve infatti continuare a temere quanto lo sconvolge così profondamente, ovvero che si concretizzi l'unione con la madre, che è quanto profetizzato dall'oracolo. La fiducia nello sminuire la sua paura starebbe nel fatto che già molti uomini avrebbero immaginato la stessa cosa anche nei loro sogni. Come quindi si possono dimenticare i sogni più repulsivi, così le terribili fantasie create dalla paura possono essere considerate pari al nulla, nel momento in cui non ci si sofferma su esse, così da poter procedere nell'esistenza nel modo più semplice possibile. Anche i sogni, al pari della comunicazione oracolare, erano considerati un mezzo attraverso cui gli dei possono esprimersi, e allo stesso tempo erano in grado di suscitare una simile emozione di paura per l'incertezza riguardo l'interpretazione e la relazione da stabilire con essi. Non solo quindi, come strumento, anche i sogni potrebbero risultare illusori, ma finirebbero con l'avere lo stesso esito distruttivo degli oracoli, perché non vi sarebbe una relazione di necessità fra il fantasma che rivelano, che acquisirebbe importanza e realtà per l'uomo solo per la preoccupazione e l'ansia che causa, e poi l'accadere effettivo degli eventi.

Nelle sue parole si può forse leggere anche altro; infatti se il timore di Edipo è che quanto predetto dall'oracolo possa concretizzarsi nella realtà del dramma, a ciò Giocasta risponde, ridimensionando il suo turbamento, affermando che ciò di cui ha paura si verifica già anche nei sogni. Dunque il termine di paragone dei sogni sarebbe costituito dalla realtà dello svolgimento drammatico, il piano in cui, alla luce di una diversa consapevolezza, abbiamo effettivamente ciò che teme Edipo, ovvero l'unione incestuosa tra madre e figlio. Le parole di Giocasta, come in casi precedenti, cercano di allontanare, ma allo stesso tempo alludono a questo diverso piano di consapevolezza della vicenda.

<sup>65</sup> Questo crea una certa contraddizione con quanto affermato ai vv. 910-922.

In entrambe le riflessioni c'è una volontà di porre uguale al nulla<sup>66</sup>, privandolo di consistenza e realtà, sia quanto l'uomo può immaginare come possibilità nel futuro, sia quanto è relativo alle ombre dei sogni e delle paure, tutto ciò che quindi si discosterebbe da quanto è funzionale alla vita, affinché questa continui nella sua linearità senza il peso della paura. Il dato fondamentale del suo ragionamento, che ancora una volta assume una qualche autonomia rispetto al contesto discorsivo, sembra essere la necessità di rompere il legame tra le visioni della paura e il presente di ciò che accade, ponendo ciò in un diverso racconto, che è quanto si sta verificando sulla scena: i due sono effettivamente madre e figlio, come si può immaginare nella paura o nei sogni, ma la narrazione in cui sono inseriti e l'identità in cui si riconoscono non è tale. Di conseguenza è proprio l'inquietudine che, nell'indugiare ad immaginare realtà differenti, rende presente e plasma ciò che è oggetto del timore, costituendolo come realtà dell'esistenza. Il suo pensiero si conclude riprendendo lo spunto sapienziale dei versi precedenti relativo al dominio della sorte come motivo dell'effimera condizione umana, di cui qui si accentua il risvolto positivo, ovvero l'esigenza di vivere in ogni caso (vv. 977-983):

Io. τί δ' ἄν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, ᾧ τὰ τῆς τύχης<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Il nulla è ciò che ritorna nelle parole finali del Coro per caratterizzare la vita degli uomini: Xo. ἰὼ γενεαὶ βροτῶν, / ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη- / δὲν ζώσας ἐναριθμῶ (vv. 1186-1188).

<sup>67</sup> Molto dibattuto è il corretto significato da attribuire al termine τύχη nel corso del dramma e soprattutto nelle parole di Giocasta, in cui assume particolare rilevanza, come era già emerso al v. 949 πρὸς τῆς τύχης ὄλωλεν. Linguisticamente si può innanzitutto rilevare, in relazione al v. 977, come sia considerata significativa la scelta dell'espressione τὰ τῆς τύχης in luogo del semplice τύχη, di cui non sarebbe solo una perifrasi, ma starebbe ad indicare, nel plurale, i successivi eventi che costruiscono insieme la sorte; JEBB 1914<sup>3</sup>, p. 131, sottolinea che nell'espressione non vi sarebbe una negazione dell'ordine divino del mondo, ma solo della capacità da parte dell'uomo di coglierlo. KNOX 1957, p. 176 ss., sottolinea invece come l'uso di questo termine nel "discorso filosofico" di Giocasta assuma un senso differente rispetto alla sua presenza nel corso del dramma: nelle scene precedenti esso conservava il senso più arcaico, che non implicava la negazione di un ordine divino del mondo, ma esprimeva piuttosto il sentimento verso eventi che non si riescono a comprendere. In questo discorso vi sarebbe al contrario un'astrazione del concetto, che implica che la sorte debba contrapporsi e negare gli oracoli e dunque la possibilità di una predizione divina: «[...] *tyche* is opposed to divine prediction. From this it is only a step to proclaim the universal dominance of chance, the absence of divine and the futility of human forethought, a world of chaos where the golden rule is 'live by hit and miss, as best you can.' In such a world Oedipus has nothing to fear from prophecies». Per la riflessione su questo termine si veda poi DIANO 1968, in particolare pp. 3-15, in cui si analizza l'occorrenza di *tyche* nelle parole di Giocasta ed Edipo per concludere che in entrambi i casi implica una negazione, nel punto di vista dei personaggi, di un ordine prestabilito dagli dei, come dimostra il fallimento dei loro vaticini. Edipo, dopo essere venuto a conoscenza di non essere figlio dei sovrani di Corinto ed essere quindi all'oscuro della sua origine, si definisce figlio della τύχη, che conduce ad un passo ulteriore, dandosi fiducia e ottenendo così un superamento della vergogna e della paura. Come osserva DIANO 1968, pp. 5-6, c'è nelle sue parole un passaggio dal particolare all'universale, che consente di andare oltre l'insensato del caso singolo, che non si correla a nulla; nel processo di generalizzazione c'è quindi una necessità che tiene insieme i vari casi in una sola struttura, quanto permette il significato e

κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;  
εἰκῆ κρᾶτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις.  
σὺ δ' εἰς τὰ μητρὸς μὴ φοβοῦ νυμφεύματα  
πολλοὶ γὰρ ἤδη κᾶν<sup>68</sup> ὀνειράσιν βροτῶν  
μητρὶ ξυνηνᾶσθησαν<sup>69</sup>. ἀλλὰ ταῦθ' ὄτω  
παρ' οὐδέν ἐστι, ῥᾶστα τὸν βίον φέρει.

*Giocasta* Di che cosa dovrebbe avere paura l'uomo, sul quale dominano i casi della sorte e che non ha chiara preveggenza di nulla? La cosa migliore è vivere secondo gli eventi, come uno può. Tu piuttosto non devi provare timore verso le nozze con la madre, perché già molti uomini, anche nei sogni, si sono uniti insieme a lei; ma se uno considera queste cose pari al nulla, sopporta la vita nel modo più semplice.

Lo scambio di battute successivo evidenzia, come già in altri momenti, il riconoscimento da parte di Edipo di un parlare ragionevole da parte di Giocasta, ma allo stesso tempo l'impossibilità di essere davvero convinto da esso. L'insistenza sulla vita come elemento in base al quale placare la paura, viene ripreso da Edipo per un motivo esattamente opposto, come causa profonda del suo timore. I suoi versi vogliono a loro volta articolarsi in un modo logicamente coerente, e derivare così una conseguenza contraria, al fine di confutare l'esito del procedere discorsivo di Giocasta. Secondo il suo ragionamento, proprio

---

quindi la giustificazione del singolo. Immediatamente però l'universalità, nei versi che pronuncia Edipo, assume la concretezza di una personificazione, che non ha ancora la potenza propria di una divinità, cui si sostituisce, come nel IV secolo, ma «risponde ad una ragione puramente affettiva: umanizzando la causa dà un senso all'evento, lo spiritualizza quel tanto che valga a completare la rivalsa dell'amor proprio [...] la τύχη della sua nascita guidò la sua vita. In quest'ora che ne segna il culmine, di fronte a quella negazione che vorrebbe come cancellarla dall'essere, egli l'abbraccia intera in un solo sguardo, uno di quegli sguardi supremi che trascendono il tempo e ne adunano in un punto la molteplicità degli eventi: se la sua origine è ancora ignota, il resto ha un ordine e un senso». Riflessione positiva sul piano affettivo ed emotivo, perché permette che "i mesi nati con lui" acquistino un senso, ma allo stesso tempo non impedisce che, pur celata da questa idea, permanga la serie di eventi, propria del tempo lineare della sua vita, che rafforza la domanda di un'origine e la volontà di colmare il vuoto su cui si è costruita tale visione, senza annullarla. Si può poi indicare, sempre in relazione a questo tema, l'interpretazione di Pucci 1988, pp. 137-143, ovvero l'importanza della percezione della τύχη nel processo di identificazione del padre, che è rilevante anche in considerazione dello stato emotivo che presenta Edipo nei confronti della figura paterna.

<sup>68</sup> Si tratta di un καί molto dibattuto che ha dato vita a differenti letture, dal più immediato paragone fra sogno e oracolo all'interpretazione che avanza la possibilità di una comparazione tra sogno e piano della realtà. Fra gli altri si veda però BOLLACK 1990, pp. 636-637, che pone l'accento sul fine che ha tale similitudine, più che sugli elementi in sé che la compongono: «Mais l'argumentation de Jocaste repose sur le rapprochement: ce que les hommes ont pu faire dans leurs visions nocturnes n'a pas autrement pesé dans leur vie. [...] elle se sert du rêve comme d'un argument d'irréalité».

<sup>69</sup> Cf. Erodoto, *Storie* 6.107.1-5: οὔτοι μὲν νυν τὴν πανσέληνον ἔμενον, τοῖσι δὲ βαρβάροισι κατηγέετο Ἰππῆς Πεισιστράτου ἐς τὸν Μαραθῶνα, τῆς παροιχομένης νυκτὸς ὄψιν ἰδὼν ἐν τῷ ὕπνῳ τοῦνδε· ἐδόκεε ὁ Ἰππῆς τῇ μητρὶ τῇ ἑωυτοῦ συνευνηθῆναι.

dall'essere in vita, centro su cui si fondava per la donna la necessità di superare la logica della paura, deriva la possibilità che l'oracolo ancora accada. Nelle sue parole è presente un orgoglioso utilizzo di strumenti razionali, finalizzato però a dimostrare la violenza di un sentimento in realtà irrazionale, sempre sfuggente rispetto ad una totale subordinazione alla ragione, secondo quanto si può osservare anche nel caso delle riflessioni di Giocasta (vv. 984-986):

Οι. καλῶς ἄπαντα ταῦτ' ἄν ἐξείρητό σοι,  
εἰ μὴ 'κύρει ζῶσ' ἢ τεκοῦσα· νῦν δ' ἐπεὶ  
ζῆ, πᾶσ' ἀνάγκη, κεί καλῶς λέγεις, ὀκνεῖν.

*Edipo* Queste tue parole sarebbero tutte ben dette, se mia madre non fosse viva; ma dal momento che ora è viva, è del tutto necessario, se anche tu dici giustamente, avere paura.

È evidente come inizi a delinearci un crescente isolamento e un'impossibilità di effettiva comunicazione fra i due personaggi, dato dall'accordo solo apparente alle reciproche ragioni.

Quanto già accaduto nel passato, ovvero la morte del padre, non è per Edipo un insegnamento per il suo approccio al futuro, sebbene riconosca ciò come una prova significativa, che di per sé dovrebbe consentirgli di vedere correttamente il presente che lo circonda. In realtà proprio perché vede il presente come composto di molteplici e mutevoli possibilità, che possono presentarsi inaspettate, è imprigionato in un tempo di continuo e persistente timore (vv. 987-988):

Ιο. καὶ μὴν μέγας <γ'> ὀφθαλμὸς οἱ πατρὸς τάφοι  
Οι. μέγας, ξυνίημι· ἀλλὰ τῆς ζώσης φόβος.

*Giocasta* Certo, eppure la morte di tuo padre è una grande prova.  
*Edipo* Grande, sono d'accordo; ma io ho paura di colei che è viva.

In questo dialogo, che non sembra più avere via d'uscita, interviene improvvisamente il messaggero, rimasto in ascolto del diverbio, incentrato essenzialmente sulla paura, fra i due sovrani, e proponendosi, così da essere utile, di liberare Edipo dal suo timore apparentemente invincibile. La sua intromissione, che in modo inaspettato chiede l'identità della donna oggetto di paura, rompe l'ovvietà della risposta e domanda una precisazione su un dato rimasto implicito e inespresso fino a questo momento (v. 989):

Αγ. ποίας δὲ καὶ γυναικὸς ἐκφοβεῖσθ<sup>70</sup> ὑπερ;

<sup>70</sup> Si può notare l'utilizzo del plurale (poi anche al v. 991) che in questo caso andrebbe a coinvolgere anche Giocasta, suggerendo un suo atteggiamento altrettanto turbato, tanto da mettere in discussione, agli occhi del messaggero, la convinzione delle proprie rassicurazioni. Vd. DAWE 2006, p. 159.

*Messaggero* Ma qual è la donna di cui avete paura?

Si avvia così uno scambio dialogico tra i due e un lungo silenzio da parte di Giocasta. A questo punto del dramma l'interlocutore della paura di Edipo diventa, quindi, questo sfuggente messaggero, che interessandosi e parlando del terrore che paralizza il sovrano, riuscirà, più delle parole di Giocasta, a catturare la sua attenzione, e a liberarlo dalla paura verso i sovrani di Corinto.

Edipo afferma quindi di temere Merope, la moglie di Polibo, per una profezia che gli venne rivolta un tempo, a causa della quale è fuggito dalla sua città natale, Corinto, per impedire, con la creazione di questa distanza, il compiersi della predizione (vv. 990-992):

Οι. Μερόπης, γεραιέ, Πόλυβος ἤς ᾧκει μέτα.  
Αγ. τί δ' ἔστ' ἐκείνης ὑμῖν ἐς φόβον φέρων;  
Οι. θεήλατον<sup>71</sup> μάντευμα δεινόν, ᾧ ξένε.

*Edipo* Merope, vecchio, la sposa di Polibo.

*Messaggero* E che cosa di lei vi fa paura?

*Edipo* Un terribile vaticino inviato dagli dei, straniero.

Anche i versi successivi presentano nuove rapide domande da parte del messo, che chiedono al sovrano di precisare e ripetere le informazioni date, e le risposte di Edipo che nominano una seconda volta la sua paura più profonda, che ha condizionato tutto il suo passato, fino al presente di Tebe, e che ha già segnato il suo futuro, intrecciandosi ossessivamente alla comunicazione oracolare. L'oracolo delfico, che in un primo momento aveva riportato interamente, per far comprendere quale fosse la causa del suo timore, viene diviso in due parti, una che coinvolge il padre e una la madre, e si ripete poi come entrambe siano state motivo del suo allontanamento da Corinto, per lo sgomento di fronte ad una loro possibile realizzazione. Sottolinea per due volte l'angoscia di poter trovarsi a spargere il sangue paterno, quanto ancora lo tiene distante dalla presunta città natale, nonostante egli avesse poco prima appreso la notizia della morte del padre.

Lo stato d'animo di maggiore serenità, che regnava poco prima in scena, sembra essersi improvvisamente dissolto, rivelando la morte di Polibo come soluzione solo illusoria del timore. Di nuovo prende il sopravvento un sentimento di angoscia, che pretende egli tema l'intero oracolo, senza tener conto di quanto sarebbe già avvenuto e secondo un protrarsi indefinito, come ripetizione continua del suo stato, valicando la temporalità e costituendosi come qualcosa la cui percezione è sempre, contro ogni fuggire e distanza che il ragionare umano può creare, caratterizzata dal timore (vv. 1000-1001 e vv. 1010-1013):

<sup>71</sup> Termine che ha un significato negativo ed indica solitamente una sventura inviata dagli dei, che associandosi a δεινόν crea un'espressione particolarmente cupa e angosciata.



Αγ. ἢ γὰρ τάδ' ὀκνῶν κείθεν ἦσθ' ἀπόπτολις;  
Οι. πατρός γε χρήζων μὴ φονεὺς εἶναι, γέρον.

*Messaggero* Forse è perché temevi questo che sei vissuto lontano dalla città in esilio?

*Edipo* Sì, perché volevo non essere l'assassino di mio padre, vecchio.

Αγ. εἰ τῶνδε φεύγεις οὐνεκ' εἰς οἴκους μολεῖν—  
Οι. ταρβῶν γε μὴ μοι Φοῖβος ἐξέλθῃ σαφής.  
Αγ. ἢ μὴ μίασμα τῶν φυτευσάντων<sup>72</sup> λάβῃς;  
Οι. τοῦτ' αὐτό, πρέσβυ· τοῦτό μ' εἰσαεὶ φοβεῖ.

*Messaggero* Se per queste ragioni eviti di tornare a casa...

*Edipo* Sì, perché sono terrorizzato all'idea che le parole di Febo si rivelino vere per me.

*Messaggero* Hai paura di contaminarti con i tuoi genitori?

*Edipo* Proprio questo, vecchio. È di questo che io ho sempre paura.

Accertatosi della radicata paura di Edipo e in un'atmosfera ormai di greve angoscia, anche a causa della riarticolazione serrata degli orrori profetizzati dal dio, e non senza la soddisfazione di poter rivelare una notizia in grado di rovesciare la situazione presente, come motivo di ormai impensabile conforto, il messaggero afferma che tutta questa preoccupazione non è altro che l'esito della sua ignoranza. Tutta la paura che prova Edipo è in realtà immotivata e frutto di un errore (v. 1014):

Αγ. ἄρ' οἴσθα δῆτα πρὸς δίκης οὐδὲν τρέμων;

*Messaggero* Ma lo sai di temere senza alcun motivo?<sup>73</sup>

Infatti egli non è affatto figlio di Polibo, ma il messaggero può affermare con orgoglio che lui stesso in quel tempo lontano, con le sue mani (v. 1022 Αγ. δῶρόν ποτ', ἴσθι, τῶν ἐμῶν χειρῶν λαβῶν), lo consegnò come un dono al sovrano di Corinto, dopo averlo scovato in un anfratto del Citerone. Proprio perché allora si muoveva come pastore per quei monti potè essere il suo salvatore (v. 1030 Αγ. σοῦ δ', ὃ τέκνον, σωτήρ γε τῷ τότε' ἐν χρόνῳ).

La prova che le sue parole dicono la verità sull'origine di Edipo è data da un'antica ferita che affligge i piedi<sup>74</sup> del sovrano sin dall'infanzia, da cui ha ri-

<sup>72</sup> Vd. LONGO 2007, p. 251, sottolinea la densità sintattica e polisemanticità del genitivo plurale, che probabilmente si riferisce ad entrambi i genitori e indica la contaminazione reciproca che si avrebbe con l'avveramento dell'oracolo.

<sup>73</sup> Cf. con quanto detto già al v. 1008: Αγ. ὃ παῖ, καλῶς εἶ δῆλος οὐκ εἰδῶς τί δρᾷς.

<sup>74</sup> Vd. VERNANT, VIDAL NAQUET 1991, pp. 31-41, per la lettura antropologica della malformazione fisica e della zoppia che affliggerebbero Edipo, che vengono relazionate alla struttura linguistica propria dell'enigma. In particolare ci sarebbe un legame fra l'enigma della Sfinge, che caratterizza l'identità di Edipo, e l'andatura. Infatti l'enigma definisce l'uomo in base alla sua andatura

cevuto il nome che lo identifica ancora. Tale piaga, come se avesse plasmato inconsapevolmente la sua identità, sembra costituire un concreto segno in grado di creare un legame tra passato e presente, relazione su cui dovrebbe fondarsi il suo essere. Nonostante la sua costante presenza fisica, la reazione sgomenta di Edipo mostra come tale segno fosse stato in qualche misura dimenticato. Solo questo messaggero si pone come tramite attraverso cui ritrovare il significato della ferita, essendo proprio lui l'uomo che un tempo liberò i suoi piedi dai ceppi che segnarono il suo corpo. Da parte di Edipo si ha quindi una percezione complessa di tale piaga, perché egli, pur essendo consapevole della sua presenza, così da potersene servire come elemento di riconoscimento<sup>75</sup> della sua persona nei confronti dello stesso messaggero, e per provare la verità delle sue parole, pare allo stesso tempo aver evitato di soffermarsi su di essa. Come se a tale deformazione, che ha accompagnato il suo tempo, egli non abbia voluto attribuire un significato e anche ora il ricordo di questa rinnova un dolore senza un oggetto preciso. Prima si domanda con insofferenza per quale motivo si debba parlare di questo antico male, evidenziando come si tratti di un ricordo insopportabile (v. 1033 Οἱ. οἴμοι, τί τοῦτ' ἀρχαῖον ἐννέπεις κακόν;), e subito dopo fa trasparire nel suo lamento il senso di umiliazione provato in relazione a tale ferita (v. 1035 Οἱ. δεινόν γ' ὄνειδος σπαργάνων ἀνελόμην).

In preda alla vergogna vuole quindi sapere da quale dei suoi genitori dovette subire ciò, ma a questo punto, all'improvviso cambiamento emotivo di Edipo, ora animato dalla rabbia al ricordo di questo oltraggio, risponde una differente versione della vicenda da parte del messo. Se per un attimo si è avuta la percezione che egli potesse costituire il tramite per la completa ricostruzione dell'origine di Edipo, si comprende che non è così, poiché esiste un'ulteriore persona implicata nel ritrovamento del bambino, situazione che rimanda ancora la conoscenza compiuta del passato. Il messaggero infatti non sa l'identità di chi consegnò il neonato affinché fosse abbandonato, perché fu in realtà un altro pastore (v. 1040 ποιμήν ἄλλος ἐκδίδωσί μοι) che lo diede a lui, e che dunque sarà il solo veramente informato di ciò che chiede Edipo. Questo misterioso pastore svolgeva il lavoro, è così era noto, di servo nella dimora di Laio, appunto colui che allora, in quel tempo passato, πάλαι ποτέ (v. 1043), era il sovrano della città, e di cui si sta cercando l'uccisore.

---

opponendolo a tutti gli altri esseri viventi che avanzano senza mutare il loro modo di locomozione. Edipo scioglie l'enigma e fa in modo che «ricongiungendo la risposta e la domanda, si ricongiunga anche al proprio luogo di origine, sul trono del padre, nel letto della madre. Il suo successo [...] lo identifica con quel mostro evocato dalle parole della Sfinge: l'essere che è di volta in volta e contemporaneamente a due, tre e a quattro piedi, l'uomo che nella progressione della sua età non rispetta, ma mescola e confonde l'ordine, sociale e cosmico, delle generazioni» (p. 40).

<sup>75</sup> V. 1031 Οἱ. τί δ' ἄλγος ἴσχοντ' ἐν κακοῖς με λαμβάνεις; al quale il messaggero infatti risponde: ποδῶν ἂν ἄρθρα μαρτυρήσειεν τὰ σά (v. 1032).

La figura di Laio e l'indagine intrapresa all'inizio del dramma tornano in primo piano, poste enigmaticamente in relazione con Edipo, il quale impaziente si chiede se questo servo sia ancora in vita così da poterlo vedere, riprendendo in modo simile termini che aveva in precedenza utilizzato, quando aveva chiesto di parlare con l'uomo che era stato testimone all'uccisione del suo predecessore al potere. Tale ripetizione di un simile domandare giunge ad un momento decisivo del percorso conoscitivo, dopo che molto è stato appreso o comunque si è mostrato, grazie ai differenti discorsi dei personaggi, così che adesso il presente si rivela il momento giusto perché tutto sia finalmente scoperto e le inquietudini possano risolversi (v. 1050 ὥς ὁ καιρὸς ἠύρῃσθαι τάδε).

Affidandosi al discorrere del messo, sembra che a questo punto davvero Edipo abbia perduto la sua paura, passando però ad un altrettanto irrazionale stato di speranza, condizione che si intreccia e muove i mezzi dell'indagine, rendendo alla fine più straziante l'orrore della scoperta, mentre d'altra parte si accentua e viene ormai apertamente agita la paura di Giocasta<sup>76</sup>.

Interviene quindi il Coro che individua nel pastore evocato l'uomo che Edipo stesso, poco prima, aveva chiesto di poter vedere, in quanto solo sopravvissuto alla strage del seguito di Laio, presso il quale un tempo aveva operato come servitore. Poi inaspettatamente si rivolge a Giocasta, rimasta a lungo in silenzio, e, come ricordandosi della sua presenza accanto a loro, afferma che proprio lei sia la sola a poter dare sicura conferma della corrispondenza fra i due personaggi. Ma la domanda che Edipo sta per rivolgerle viene bruscamente interrotta dalla donna che, rifiutandogli in anticipo una risposta, lo esorta a non prestare alcuna attenzione ai discorsi appena fatti, perché privi di importanza e inutili da ricordare (vv. 1056-1057 *Io. τί δ' ὄντιν' εἶπε; μηδὲν ἐντραπῆς· τὰ δὲ / ῥηθέντα βούλου μηδὲ μεμνήσθαι μάτην*). All'entusiasmo di Edipo, che si sentiva ormai vicino ad una soluzione, tale rifiuto risulta incomprensibile ed egli quindi insiste perché giungano altre informazioni e lei possa confermare l'identità con le sue parole. Queste sembrano essere diventate essenziali per ricostruire la sua nascita, collante definitivo dei segni che ha messo insieme, e che aspettano di essere ricollegati fra loro in modo coerente e compiuto.

Consapevole di non poter più persuadere Edipo con la ragione, Giocasta, ormai in preda ad una forte agitazione, lo prega, chiedendogli di non compiere altri passi nella sua indagine e insistendo ancora una volta sulla necessità di salvare la vita. La risposta alla ricerca, verso cui si è diretti, è ormai chiara alla donna, che coglie l'imminente scoperta di questa da parte di Edipo e l'esito distruttivo di ciò per la sua esistenza. Lei stessa, ormai tutt'uno con la contaminazione che inevitabilmente consegue alla colpa passata, esprime la sofferenza di non poter più procedere nella vita (vv. 1060- 1061):

<sup>76</sup> Vd. REINHARDT 1990, pp. 141-144, per la sensibile lettura della contrapposizione fra i due personaggi in questo momento del dramma.

Ιο. μή, πρὸς θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαυτοῦ βίου  
κῆδη, ματεύσης τοῦθ'· ἄλις νοσοῦσ' ἐγώ<sup>77</sup>.

*Giocasta* No, per gli dei, se ti importa qualcosa della tua vita, non tentare di conoscere questo: il mio male basta.

All'ἐγὼ di Edipo del v. 1058<sup>78</sup>, un io che si caratterizza per l'aver raccolto prove tali da metterlo sulla via di comprendere l'intera verità, sembra contrapporsi quello che chiude le parole della donna (v.1061), quasi ad indicare che il suo io, dopo aver colto compiutamente quanto l'altro deve ancora conoscere, ma è sul punto di farlo, è stato annientato da ciò. Il male che la priva di forma sembra, nei termini che usa, essere radicato in lei già da molto, in modo che la sola speranza che questo non arrivi a compimento sembra stare nella possibilità che egli non giunga alla sua stessa condizione, preservando lo scorrere della propria esistenza.

Edipo non capisce, ma nel turbamento che legge nella donna (v. 1062 θάρσει), vede solo la vergogna di ritrovarsi a sorpresa sposata ad un uomo di umili origini, e quindi la rassicura, con parole cariche di ironia e che riprendono il danno che l'affliggerebbe. Infatti anche se lui si trovasse a scoprire che la madre è una schiava, lei non rivelerebbe un'origine meno nobile (vv. 1062-1063 σὺ μὲν γὰρ οὐδ' ἔαν τρίτης ἐγὼ / μητρὸς φανῶ τρίδουλος, ἐκφανῆ κακῆ), esprimendo ciò in un incrocio di parole che avvicinano *Giocasta* alla madre.

I versi successivi di *Giocasta* presentano gli ultimi fallimentari tentativi di frenare le ulteriori domande di Edipo, ricorrendo ormai alla supplica, nella speranza, che tuttavia già molte volte si era dimostrata vana, che egli possa essere persuaso dalle parole che ripetono voler conseguire il suo bene. Si evidenzia ancora un'impossibilità di comunicazione tra i due e una distanza emotiva, dato il diverso livello di consapevolezza della situazione in cui si trovano. Le preghiere che la donna gli rivolge necessiterebbero, per esserne persuasi, di una fiducia tale da essere più forte di qualunque supposizione apparentemente veritiera, a cui si oppone (v. 1064 ὅμως πιθοῦ μοι), e pongono Edipo di fronte ad un bivio relativo alle parole cui affidarsi. Egli però, come afferma in una concentrazione di negazioni intrecciate alle medesime parole usate dalla donna, non può obbedirle e rifiutare di conoscere la questione in modo chiaro (v. 1065 οὐκ ἂν πιθοίμην μή

<sup>77</sup> Come scrive LONGO 2007, p. 260, si tratta di una frase ricca di doppi sensi, dal momento che νοσοῦσα andrebbe ad indicare in primo luogo, nel modo in cui può intendere Edipo, il fatto che lei soffrirebbe già abbastanza di fronte all'oscura origine del marito, in un significato e in una relazione di termini che si trova anche in Euripide, *Ione* 591 ss. Ma al grado di sapere che ormai possiede *Giocasta*, la malattia e il dolore, che lei già prova e sono sufficienti, sono quelli derivanti dalla consapevolezza della contaminazione incestuosa, da cui tenta di proteggere Edipo, e allo stesso tempo caratterizzano la sua vita ormai cessata.

<sup>78</sup> Vv. 1058-1059 Οἰ. οὐκ ἂν γένοιτο τοῦθ', ὅπως ἐγὼ λαβῶν / σημεῖα τοιαῦτ' οὐ φανῶ τοῦμὸν γένος.

οὐ τὰδ' ἐκμαθεῖν σαφῶς), mentre proprio i consigli sul suo bene sono ciò che ora, come già da molto tempo, trova insopportabili, in grado di generare un tormento quasi fisico (v. 1067 τὰ λῶστα τοίνυν ταῦτά μ' ἀλγύνει πάλαι).

Non potendo afferrare le cause della sua disperazione, Edipo opera un progressivo allontanamento dalla donna, mostrandosi tradito dal suo atteggiamento, che interpreta alla luce dei segni ai piedi, come conferma della sua vergogna, ovvero di un'origine incerta e di abbandono. A differenza di quanto avvenuto in precedenza, quando l'avvicinamento fra i due personaggi era stato occasione di lunghe confessioni, ora sembra articolarsi un movimento opposto. Egli vuole sempre più rivendicare la propria autonomia e differenza rispetto alla nobiltà della famiglia della donna, riponendo proprio nella sua identità, per lui ancora misteriosa, tutto il suo valore<sup>79</sup>. Giocasta quindi, consapevole dell'imminente esito rovinoso della tenacia di Edipo, può rivolgersi a lui solo con il nome di infelice<sup>80</sup>, appellativo in grado di riassumere la sua indicibile identità, che fino alla fine evita di dire esplicitamente, sottraendosi alla necessità di riconoscerla e prevedendo che non potrà rivolgergli altra parola in futuro (vv. 1071-1072):

Io. ἰοῦ ἰοῦ, δύστηνε· τοῦτο γάρ σ' ἔχω  
μόνον προσειπεῖν, ἄλλο δ' οὔποθ' ὕστερον.

*Giocasta* Infelice! Perché solo questo nome ti posso dare, e poi mai più nessun altro.

La distanza emotiva fra i due personaggi non potrebbe essere più ampia, ma interviene a questo punto il Coro il quale, con un differente punto di vista rispetto al sovrano, esprime il proprio turbamento alla vista della violenta reazione di sgomento della donna (v. 1073-1074 τί ποτε βέβηκεν, Οἰδίπους, ὑπ' ἀγρίας / ἄξασα λύπης ἢ γυνή;), che sappiamo prefigurare lo scenario di orrore e concreta furia, che si verificherà lontano dalla visione, all'interno della reggia. L'inquietudine che il Coro prova nasce anche dalla reticenza delle ultime parole di Giocasta, come un estremo rifiuto a dire quanto presto sarà chiaro, equivalente ad un silenzio, in cui però la presenza di negazioni conduce ad un'attesa inevitabilmente cupa e carica di preoccupazione (vv. 1074-1075 δέδοιχ' ὅπως / μὴ 'κ τῆς σιωπῆς<sup>81</sup> τῆσδ' ἀναρρήξει κακά).

<sup>79</sup> Vv. 1078-1081 αὐτὴ δ' ἴσως, φρονεῖ γὰρ ὡς γυνὴ μέγα, / τὴν δυσγένειαν τὴν ἐμὴν αἰσχύνεται. / ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων / τῆς εὐδιδούσης, οὐκ ἀτιμασθήσομαι. Si può forse osservare come l'allontanamento e il rifiuto del legame con la famiglia nobile di Giocasta, lo conduca ad individuare un'altra figura materna.

<sup>80</sup> Usando lo stesso termine che aveva già usato per indicare suo figlio al v. 855 κείνός γ' ὁ δύστηνος.

<sup>81</sup> In questo caso, a differenza di altre situazioni simili che vedono il suicidio di un personaggio tragico preceduto da un'uscita di scena nel silenzio, come ad esempio in altre due tragedie sofoclee, *Trachinie* 813 ss. e *Antigone* 1244 ss., dove, come nella presente tragedia, abbiamo una figura femminile straziata dal dolore per la sorte del marito o del figlio, non abbiamo un letterale

Entra infine in scena, nel quarto episodio, il personaggio atteso dall'inizio del dramma, testimone dell'uccisione di Laio, di cui veniva immaginata la paura, e insieme depositario della verità sull'origine di Edipo. Il dialogo, o interrogatorio, che si instaura fra tale servo e il sovrano procede con difficoltà, in prevedibile continuità rispetto al fuggire e nascondersi nel silenzio di questa figura. In particolare, il racconto delle vicende passate è continuamente frenato e velato dal dubbio per un possibile errore nel ricordare o a causa del troppo tempo trascorso (v. 1131 Θε. οὐχ ὥστε γ' εἰπεῖν ἐν τάχει μνήμης ὑπο e v. 1141 Θε. λέγεις ἀληθῆ, καίπερ ἐκ μακροῦ χρόνου). Le sue reazioni cambiano e si fanno più vive, dominate da un'improvvisa repulsione, nel momento in cui il messo di Corinto, pronto ad aiutare il sovrano, lo esorta a confermare l'identità fra il bambino abbandonato un tempo sul Citerone e trovato proprio da lui ed Edipo lì presente. Emerge dalla sua risposta come egli conosca con precisione le vicende passate e come non le abbia rivelate e sia restio a farlo per un volontario desiderio di dimenticare.

Una reazione di rabbia o sconcerto si è presentata, nel corso del dramma, in chi fosse consapevole di quanto accaduto, dunque fosse in grado di collegare tra loro tutti i passaggi e i frammenti della storia, scegliendo poi se mentire e nascondere quanto emerso. Con un atteggiamento simile a quello di Giocasta, il servo cerca di distogliere Edipo dalle sue domande inquiete, definendo le parole del messaggero come vane, da non assumere seriamente, perché pronunciate da chi in realtà non sa nulla (v. 1151 λέγει γὰρ εἰδῶς οὐδέν, ἀλλ' ἄλλως πονεῖ). Infatti proprio l'assenza del sapere, cui conduce il tessere insieme in una sola vicenda vari momenti staccati, dunque l'ignoranza della verità, sembra essere l'impulso a continuare la ricerca e a parlarne senza sosta.

Il servo è quindi diviso tra la riluttanza a rivelare le origini di Edipo, per l'orrore di questa realtà e quindi la natura spaventosa di questo sapere, e il timore che il suo rifiuto abbia, per la propria persona, conseguenze negative. Questa indecisione protrae il dialogo e lo frammenta in continui arresti, momenti di pausa e domande sempre più pressanti e nervose da parte di Edipo. Si arriva infine alla domanda decisiva, se quel bambino abbandonato, lui stesso, fosse figlio di Laio, pronunciata con l'estrema tensione dell'ultimo momento di paura, che si protrae nell'intervallo che separa dalla risposta affermativa del servo. Questo

---

silenzio da parte di Giocasta, che cerca di agire con le sue parole fino all'ultimo istante della sua presenza. Come silenzio si può dunque intendere la reticenza del suo discorso, che dice il fatto di non voler dire e preannuncia che lei stessa non si esprimerà più, enfatizzando quindi il suo allontanamento. E si può confrontare con quanto affermato da Tiresia: ἤξει γὰρ αὐτά, κἄν ἐγὼ σιγῇ στέγω (v. 341). Dunque anche questo momento si pone in relazione con la volontà della donna, ricorrente all'intero dramma, di non far apparire una versione dell'accaduto divergente rispetto alla sua lettura del concatenarsi degli eventi. Per il confronto fra i silenzi infausti di questi tre personaggi femminili sofoclei si veda SUSANETTI 2012, pp. 381-382.

nodo sospeso di paura che unisce ciò che verrà detto e quanto sarà ascoltato si pone fra le possibilità ancora aperte del momento di l'attesa e la necessità della realtà spaventosa che si è già realizzata e di cui è imminente la comprensione (vv. 1168-1170):

Θε. οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἰμι τῷ δεινῷ λέγειν.  
Οἱ. κἄγω γ' ἀκούειν· ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον.

*Servo* Ahimè! Sono di fronte ad una cosa spaventosa da dire!  
*Edipo* E io da sentire, e tuttavia devo ascoltare.

I versi successivi sono concisi e privi quasi di sfumature emotive (tranne forse il v. 1174 con il riferimento alla madre) e contengono le ultime informazioni perché il quadro di conoscenze di Edipo possa completarsi. La soluzione della ricerca riconduce a Giocasta e al timore passato verso l'oracolo che era stato dato a Laio, e infine al riconoscimento della verità delle parole di Tiresia, nelle quali si può identificare solo a questo punto della tragedia, sancendo il rivolgimento della sua condizione e la fine della paura che a questa era legata.

### **Bibliografia**

AHL 1991

Ahl Frederick, *Sophocles' Oedipus. Evidence and Self-Conviction*, London 1991

BOLLACK 1990

Bollack Jean, *L'Oedipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, I-IV, Lille 1990

BOLLACK 1995

Bollack Jean, *La naissance d'Oedipe. Traduction et commentaires d'Oedipe roi*, Paris 1995

DAIN, MAZON 1958

Dain Alphonse, Mazon Paul, *Sophocle, Tragédies, II. Ajax-Edipe roi-Électre*, Paris 1958

DAWE 2006

Dawe Roger D., *Sophocles. Oedipus rex*, Cambridge 2006

DE ROMILLY 1968

De Romilly Jacqueline, *Time in Greek Tragedy*, Ithaca 1968

DIANO 1968

Diano Carlo, "Edipo figlio della Tyche", in Diano Carlo, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, pp. 119-165

DI BENEDETTO 1988

Di Benedetto Vincenzo, *Sofocle*, Firenze 1988

- FERRARI 1982  
Ferrari Franco, *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Milano 1982
- FOUCAULT 2015  
Foucault Michel, *Lezioni sulla volontà di sapere. Corso al Collège de France (1970-1971)*; seguito da *Il sapere di Edipo*, trad. it. a cura di Pier Aldo Rovatti, Milano 2015
- GIRARD 1980  
Girard René, *La violenza e il sacro*, trad. it., Milano 1980
- HOLZHAUSEN 2014  
Holzhausen Jens, "Fürchten oder Lieben? Zu Sophocles, Oidipus Tyrannus, vers 11", *Hyperboreus* 20, 2014, pp. 109-119
- HUTCHINSON 1999  
Hutchinson Gregory O., "Sophocles and Time", in Griffin Jasper (ed.), *Sophocles revisited: essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford 1999, pp. 47-72
- JEBB 1914<sup>3</sup>  
Jebb Richard C., *Sophocles. The Plays and the Fragments, I: The Oedipus Tyrannus*, Cambridge 1914<sup>3</sup>
- KNOX 1957  
Knox Bernard M. W., *Oedipus at Thebes*, New Haven 1957
- KYRIAKOU 2011  
Kyriakou Poulheria, *The past in Aeschylus and Sophocles*, Boston 2011
- LANZA 1987  
Lanza Diego, *Aristotele. Poetica*, Milano 1987
- LANZA 1997  
Lanza Diego, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997
- LONG 1968  
Long Anthony A., *Language and Thought in Sophocles*, London 1968
- LONGO 2007  
Longo Oddone, *Sofocle. Edipo re*, trad. di M. G. Ciani, Venezia 2007
- PUCCI 1988  
Pucci Pietro, "Reading the Riddles of Oedipus Rex", in Pucci Pietro (ed.), *Language and the Tragic Hero: Essays on Greek Tragedy in Honor of Gordon M. Kirkwood*, Atlanta 1988, pp. 131-154
- REINHARDT 1990  
Reinhardt Karl, *Sofocle*, trad. it., Genova 1990
- SEGAL 1981  
Segal Charles, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge 1981
- SEGAL 1993  
Segal Charles, *Oedipus tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, New York 1993



SERRA 1994

Serra Giuseppe, *Edipo e la peste. Politica e tragedia nell'Edipo re*, Venezia 1994

STELLA 2010

Stella Massimo, *Sofocle. Edipo re*, Roma 2010

SUSANETTI 2011

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

SUSANETTI 2012

Susanetti Davide, *Sofocle. Antigone*, Roma 2012

SUSANETTI 2014

Susanetti Davide, *Atene post-occidentale. Spettri antichi per la democrazia contemporanea*, Roma 2014

SZONDI 1996

Szondi Péter, *Saggio sul tragico*, trad. it., Torino 1996

VEGETTI 1983

Vegetti Mario, "Forme del sapere nell'Edipo re", in Vegetti Mario, *Da Edipo a Euclide. Forme del sapere antico*, Milano 1983, pp. 23-40

VELLACOTT 1971

Vellacott Philip, *Sophocles and Oedipus. A study of Oedipus Tyrannus with a new translation*, London 1971

VERNANT, VIDAL NAQUET 1976

Vernant Jean P., Vidal Naquet Pierre, "Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo re", in *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, trad. it., Torino 1976, pp. 88-120

VERNANT, VIDAL NAQUET 1991

Vernant Jean P., Vidal Naquet Pierre, *Mito e tragedia due: da Edipo a Dioniso*, trad. it., Torino 1991

## Il prologo delle *Troiane* di Euripide: chi ha paura del naufragio dei Greci?

Anna Miriam Biga

ABSTRACT: At the beginning of *The Trojan women* Athena and Poseidon decide to send against the Greeks a terrible storm. This does never happen on the scene: the terror caused by their words reaches only the audience. This is a unique case in which the spectators cannot share their emotions with characters on the scene. The aim of this paper is to point attention about the fear caused in the Athenians by the threat of a shipwreck, in the years of the siege of Melos and right before the expedition to Sicily.

Le *Troiane* di Euripide<sup>1</sup> si aprono con l'evocazione, nel prologo, di un'immagine spaventosa, quella della terribile tempesta che si abatterà sulle navi degli Achei di ritorno in patria affondandone molte e causando la morte di numerosi uomini.

Il primo personaggio a comparire sulla scena è Poseidone, che, nella narrazione costruita dal tragico, si è schierato per i dieci anni della guerra a fianco dei Dardani, a differenza di quanto narrato da Omero<sup>2</sup>, e giunge a dare un ultimo saluto alla sua città che sta lasciando, dato che da quel momento in poi gli altari degli dei rimarranno abbandonati, non vi sarà più nessuno ad occuparsi del loro culto<sup>3</sup>.

Viene qui raggiunto da Atena, la quale, in conformità con quanto proposto nell'*Iliade*, ha combattuto con i Greci; la dea tuttavia, inaspettatamente, lo cerca per ottenere il suo aiuto proprio per scagliarsi contro gli Achei<sup>4</sup>: come spiega,

<sup>1</sup> Si utilizzerà qui il testo dell'edizione oxoniense, DIGGLE 1981.

<sup>2</sup> In Euripide, *Troiane* 4-6, il dio ricorda che il suo amore per la città non è mai venuto meno, sin da quando lui ed Apollo ne hanno costruito le mura. L'evidente incongruenza rispetto al testo omerico è stata osservata da molti, ad esempio O'NEILL 1941, p. 297 n. 13, e SUSANETTI 2008 p. 147, dove si fa riferimento anche ad altre testimonianze, oltre all'*Iliade*, nelle quali si ricorda l'inimicizia tra Poseidone e Troia.

<sup>3</sup> Cf. Euripide, *Troiane* 15 e 25-27.

<sup>4</sup> Cf. Euripide, *Troiane* 65-66.

infatti, a Poseidone, stupito da quello che lui percepisce quasi come un folle cambiamento di schieramento<sup>5</sup>, Aiace ha violentato Cassandra, la sacerdotessa di Apollo, dentro un tempio a lei dedicato, ed i Greci, che non si sono preoccupati di punirlo, sono ai suoi occhi ugualmente colpevoli<sup>6</sup>.

Il castigo che Atena ha escogitato contro di loro appare agghiacciante: ha ottenuto da Zeus la promessa che rovescerà contro i guerrieri di ritorno in patria pioggia e grandine e lei stessa potrà utilizzare il fulmine per colpire le navi; oltre a ciò, desidera che Poseidone sconvolga l'Egeo con onde altissime e vortici.

L'atrocità del suo proposito di vendetta è da lei chiaramente espressa, poiché la dea afferma esplicitamente di volere che le insenature dell'Eubea si riempiano di cadaveri<sup>7</sup>.

Poseidone per parte sua è pronto a cogliere questa occasione di colpire i suoi nemici e accetta immediatamente di sconvolgere il mare; le sue parole vanno a rimarcare con ancora più forza il proposito distruttivo di Atena, poiché menziona diversi luoghi sulle coste lambite dal tratto di mare che i Greci dovranno attraversare per tornare alle loro case e rimarca come saranno riempiti di corpi morti, di cadaveri:

ἔσται τάδ'· ἡ χάρις γὰρ οὐ μακρῶν λόγων  
δεῖται· ταράξω πέλαγος Αἰγαίας ἄλός.  
ἄκται δὲ Μυκόνου Δήλιοί τε χοιράδες  
Σκυρός τε Λήμιός θ' αἰ Καφήρειοί τ' ἄκρα  
πολλῶν θανόντων σώμαθ' ἔξουσιν νεκρῶν<sup>8</sup>.

L'immagine terribile di un naufragio catastrofico e delle molte vittime che le onde rigettano sulla spiaggia ha un suo precedente, come osservato dalla critica<sup>9</sup>, nella descrizione della rovinosa sconfitta a Salamina che troviamo nei

<sup>5</sup> La battuta dalla quale appare più evidente la sorpresa di Poseidone è Euripide, *Troiane* 67-69: τί δ' ὤδε πηδᾶς ἄλλοτ' εἰς ἄλλους τρόπους / μισεῖς τε λίαν καὶ φιλεῖς ὄν ἄν τύχησι; "Perché scatti in questo modo da un comportamento ad un altro e odi e ami esageratamente, così come ti capita?". Qui il dio sottolinea la dimensione dell'eccesso nei sentimenti provati dalla dea e la sua imprevedibile incostanza, tale per cui i suoi comportamenti appaiono immotivati e casuali.

<sup>6</sup> La spiegazione è offerta in una sticomitia che si ha tra Atena e Poseidone, in cui la dea parla ai vv. 69, 71, 73, 75.

<sup>7</sup> Euripide, *Troiane* 77-84: ὅταν πρὸς οἶκους ναυστολῶσ' ἀπ' Ἰλίου. / καὶ Ζεὺς μὲν ὄμβρον καὶ χάλαζαν ἄσπετον / πέμψει δνοφώδη τ' αἰθέρος φυσήματα. / ἐμοὶ δὲ δώσειν φησὶ πῦρ κεραύνιον, / βάλλειν Ἀχαιοὺς αὐς τε πιμπράναι πυρί. / σὺ δ' αὖ, τὸ σόν, παράσχες Αἰγαῖον πόρον / τρικυμίασι βρέμοντα καὶ δίναις ἄλός, / πλησον δὲ νεκρῶν κοῖλον Εὐβοίας μυχόν, "Quando da Ilio ritorneranno verso le loro case. E Zeus manderà pioggia, una quantità inimmaginabile di grandine, venti cupi di bufera. Mi ha detto che mi concederà il fulmine, per colpire le navi degli Achei e bruciarle. E tu, per parte tua, agitando l'Egeo e facendolo fremere di onde enormi e di vortici, riempi le profonde insenature dell'Eubea di cadaveri".

<sup>8</sup> Euripide, *Troiane* 87-91: "Sarà così. Questo mi fa piacere, non servono lunghi discorsi; sconvolgerò il mar Egeo. Le coste di Miconos, gli scogli di Delo, Sciro e Lemno e il promontorio di Cafareo racchiuderanno molti corpi morti".

<sup>9</sup> La nota analogia tra i passi è segnalata, ad esempio, in SUSANETTI 2008, p. 151.

*Persiani* di Eschilo, dove addirittura è descritto un mare che non si può più vedere, completamente ricoperto di corpi e relitti, insieme all'analogo dettaglio delle rive coperte di cadaveri<sup>10</sup>.

Ciò che tuttavia appare peculiare nel caso delle *Troiane* è che questo destino spaventoso che attende i Greci e che Atena e Poseidone ricordano al pubblico in teatro non si realizzerà nel corso della tragedia, non sarà magari raccontato da un messaggero, e, quando l'ultima battuta del dramma viene pronunciata, i personaggi sulla scena sono ancora inconsapevoli di quanto sta per accadere loro.

I Greci, i destinatari della vendetta di Atena, rimangono in questo testo pressoché sullo sfondo: le prigioniere troiane sanno che i comandanti stanno per sorteggiare a chi loro saranno assegnate come schiave<sup>11</sup> e le loro decisioni saranno di volta in volta riportate da Taltibio, il solo tra i Greci, insieme a Menelao, ad apparire sulla scena; risulta comunque chiaro dal loro agire come non abbiano alcun presentimento di un possibile male che sta per colpirli ed il loro pensiero non ritorna mai sul torto commesso nei confronti di Cassandra.

Considerando la spaventosa immagine del naufragio evocata da Atena e Poseidone, tuttavia, pare difficile pensare che questo castigo rivolto nelle intenzioni ai Greci non finisse quantomeno per coinvolgere anche le donne troiane: le prigioniere sarebbero state imbarcate sulle medesime navi e appare quindi difficoltoso comprendere come potessero non essere toccate dalla catastrofe che avrebbe interessato la flotta.

Anche per loro, però, molto più presenti nel corso del dramma, vale la medesima considerazione fatta a proposito dei vincitori: fin dalle prime battute si può notare che le prigioniere che compongono il coro entrano in scena intonando un canto con il quale esprimono paure ed aspettative riguardo ai luoghi ai quali saranno destinate, per nulla presaghe di una minaccia riguardante proprio il viaggio<sup>12</sup>.

Addirittura la stessa Cassandra, la profetessa in ragione della quale Atena aveva deciso di scagliare la sua ira contro i Greci, non mostra la minima consapevolezza di quanto le accadrà: la giovane compare sulla scena intonando un delirante imeneo nel quale l'unione forzata con il suo padrone, Agamennone, appare trasformata in una cerimonia di nozze<sup>13</sup> ed in un momento successivo, nel quale mostra una maggiore lucidità, racconta ad Ecuba il proprio destino<sup>14</sup>.

Nel narrare alla madre quanto succederà, Cassandra non presenta una sequenza di avvenimenti diversa rispetto a quella che vediamo, ad esempio,

<sup>10</sup> Eschilo, *Persiani* 419-420 *θάλασσα δ' οὐκέτ' ἦν ἰδεῖν / ναυαγίων πλήθουσα καὶ φόνου βροτῶν*, "Non si vedeva più il mare, pieno di relitti e di uomini uccisi e rive e scogli erano piene di cadaveri".

<sup>11</sup> Euripide, *Troiane* 184-186.

<sup>12</sup> Euripide, *Troiane* 201-229.

<sup>13</sup> Euripide, *Troiane* 308-341.

<sup>14</sup> Euripide, *Troiane* 353-405.

nell'*Agamennone* di Eschilo<sup>15</sup>, e, pur tralasciando alcuni fatti, come lei stessa dichiara, racconta di come lei rimarrà uccisa, colpita da un'ascia, e di come a ciò farà seguito un matricidio e la fine per la casa degli Achei<sup>16</sup>; la profetessa, tuttavia, sostiene che le sue nozze saranno più tremende di quelle di Elena, dicendo che sarà proprio lei ad uccidere Agamennone e a vendicare il padre ed i fratelli<sup>17</sup>, lei che porterà la giusta punizione per i mali subiti da Troia<sup>18</sup>, arrivando ad affermare che scenderà tra i morti portatrice di vittoria, distruggendo gli Atridi che hanno a loro volto mandato in rovina la sua famiglia<sup>19</sup>.

Cassandra, quindi, si rappresenta come una vendicatrice, rivendicando per sé un ruolo molto più attivo rispetto ai fatti che la vedono piuttosto come vittima di violenza subita<sup>20</sup>. Ella, tuttavia, pur con tale desiderio di arrogarsi un ruolo da protagonista in questa vicenda, non menziona neppure il naufragio, rispetto al quale potrebbe effettivamente vantare una maggiore centralità, essendosi la vendetta di Atena scatenata proprio in ragione dell'oltraggio da lei subito; Cassandra si mostra, quindi, all'oscuro di tutto.

Il pubblico, dunque, che nelle prime battute del testo è stato messo a parte di questa situazione drammatica che incombe non vedrà nessuno dei personaggi confrontarsi con la paura di un naufragio che sta per avvenire o con il dolore conseguente a questo tragico evento: il timore suscitato nel prologo finirà con il gravare solamente sugli spettatori.

Pare opportuno sottolineare come la costruzione stessa della tragedia renda difficile immaginare che la minaccia del naufragio potesse rimanere per così dire confinata in questa prima sezione del testo, che potesse allontanarsi dalla consapevolezza degli spettatori nel corso del dramma e rimanere una sorta di parentesi isolata, poiché la tragedia è ricca di immagini che rimandano al mare e che finirebbero, quindi, per tenere l'attenzione di chi ha assistito alla decisione presa da Atena e Poseidone focalizzata proprio sul mare, dove la furia degli elementi si sarebbe scatenata.

Assaël suggerisce che l'intero testo può essere letto come l'immagine del naufragio della città di Troia<sup>21</sup>: l'elemento marino è qualcosa di a lei estraneo,

<sup>15</sup> Eschilo, *Agamennone* 1072-1371.

<sup>16</sup> Euripide, *Troiane* 361-364.

<sup>17</sup> Euripide, *Troiane* 357-358 Ἐλένης γαμεῖ με δυσχερέστερον γάμον / ὁ τῶν Ἀχαιῶν κλεινὸς Ἀγαμέμνων ἄναξ, "Prende in moglie me, più terribile di Elena, Agamennone, il glorioso signore degli Achei".

<sup>18</sup> Euripide, *Troiane* 404-405 τοὺς γὰρ ἐχθίστους ἐμοὶ / καὶ σοὶ γάμοισι τοῖς ἐμοῖς διαφθερῶ, "Con le mie nozze distruggerò i miei ed i tuoi nemici".

<sup>19</sup> Euripide, *Troiane* 460-461 οὐ μακρὰν δέξεσθέ μ'· ἤξω δ' ἐς νεκροὺς νικηφόρος / καὶ δόμους πέρσασ' Ἀτρειδῶν, ὧν ἀπωλόμεσθ' ὕπο, "Andrò tra i morti vittoriosa dopo aver distrutto le case degli Atridi, dai quali siamo stati distrutti".

<sup>20</sup> Per una discussione di questo ruolo che Cassandra arroga a se stessa e per il suo significato, vd. SUSANETTI 2008, pp. 19-26.

<sup>21</sup> ASSAËL 1990, *passim*. La studiosa legge, infatti, l'immagine del progressivo simbolico

ostile, che viene introdotto proditoriamente dai Greci per mezzo dell'inganno del cavallo<sup>22</sup>, ed il mare finisce per sommergere Troia<sup>23</sup>, tanto che, negli ultimi versi, la città che sta venendo distrutta da un incendio<sup>24</sup> è, agli occhi delle donne che la stanno lasciando, inghiottita dai flutti<sup>25</sup>.

Si può inoltre osservare che, nell'ultimo verso, troviamo l'invito che le prigioniere rivolgono a loro stesse ad imbarcarsi; queste sono, infatti, le parole con le quali si chiude la tragedia:

ἰὼ τάλαινα πόλις. Ὅμως  
δὲ πρόφερε πόδα σὸν ἐπὶ πλάτας Ἀχαιῶν<sup>26</sup>.

Questa esortazione, che mostra proprio con le parole l'inizio del viaggio per mare, avrebbe facilmente riportato alla mente del pubblico la terribile minaccia che gravava proprio sulle navi che tornavano verso la Grecia.

A proposito del prologo, è stato osservato dalla critica come l'anticipazione del naufragio costituisca una peculiarità dal punto di vista drammaturgico<sup>27</sup>: non è insolito che nei testi tragici vengano anticipati eventi che interessano i personaggi che hanno agito sulla scena e che non vedremo in alcun modo vissuti o rappresentati da essi, ma queste previsioni, negli altri drammi a noi giunti, si collocano nell'esodo, in un momento in cui l'intreccio della vicenda ha avuto luogo e la porzione del mito fatta rivivere dalla tragedia si sta avviando a conclusione.

Nel caso in cui, invece, degli eventi vengano anticipati nel prologo, questi si realizzeranno poi nel corso della tragedia.

Ci si potrebbe chiedere, pertanto, se il pubblico, avvezzo ai meccanismi propri del teatro, non finisse con l'attendere di vedere i personaggi confrontarsi con il naufragio, non si aspettasse che questa asimmetria informativa iniziale rispetto ai protagonisti del dramma venisse finalmente colmata dall'inverarsi di questa punizione divina.

Questi primi versi della tragedia, inoltre, contengono un'ulteriore anomalia<sup>28</sup> poiché Poseidone, nel commentare lo strazio di Ecuba che giace sulla spiag-

---

spionamento nel mare della città come un filo rosso che percorre il testo; nel corso dell'articolo, dunque, vengono evidenziati e discussi i vari passaggi che danno indicazioni in questo senso. Qui si farà riferimento solamente ad alcuni snodi principali.

<sup>22</sup> ASSAËL 1990, p. 21-22.

<sup>23</sup> ASSAËL 1990, p. 23.

<sup>24</sup> Euripide, *Troiane* 1318 e 1321-1322.

<sup>25</sup> Euripide, *Troiane* 1327 ἐπικλύζει πόλιν, "Un'onda sommerge la città".

<sup>26</sup> Euripide, *Troiane* 1331-1332 "Ahimè, sventurata città. E tuttavia volgi il tuo passo verso le navi degli Achei".

<sup>27</sup> Vd. ad esempio O'NEILL 1941, p. 289.

<sup>28</sup> Il sommarsi di questi tratti di unicità del prologo ha portato WILSON 1967, p. 205, a proporre l'espunzione, o quantomeno una diversa collocazione nel testo, dei vv. 48-97. L'ipotesi, tuttavia, non ha trovato seguito, verosimilmente in ragione del fatto che si tratta di anomalie che possono

gia prostrata dal dolore, sembra ad un certo punto rivolgersi pressoché direttamente al pubblico, chiedendo se qualcuno fosse disponibile a guardarla, in un momento in cui ancora non c'è nessuno sulla scena, al di là di lui stesso e della povera regina che è ignara della sua presenza<sup>29</sup>.

Il pubblico, quindi, parrebbe essere chiamato in causa in modo forte grazie queste parole, elemento che forse potrebbe parzialmente rafforzare l'impressione che chi era presente potesse sentirsi assai coinvolto in questa sezione del testo.

Molti studiosi si sono interrogati sul senso che la tragedia potesse avere nel suo insieme, e tali parole con essa, per uno spettatore ateniese nel 415 a. C., anno in cui il dramma fu rappresentato, ragionando sulla possibilità stessa di una relazione con la realtà politica contemporanea.

Il 415 è uno dei numerosi anni drammatici che la città di Atene stava vivendo nello scorcio del quinto secolo: la pace di Nicia si stava dimostrando sempre più come una semplice tregua armata, non come una soluzione che avrebbe portato ad una duratura ricomposizione dell'equilibrio tra Atene e Sparta.

Gli Ateniesi stavano assediando la piccola isola di Melo, colpevole solamente, stando a quanto ci racconta Tucidide, di non essersi schierata al fianco di nessuno durante la guerra fino a quando gli Ateniesi non avevano iniziato a fare incursioni nel suo territorio<sup>30</sup> e che, se prestiamo fede alle parole dello storico, sarebbe stata invitata a ripensare alla propria posizione dagli ambasciatori ateniesi recatisi a discutere con i suoi oligarchi ed i suoi magistrati quando già oltre trenta navi avevano condotto sull'isola un ingente apparato militare, quando già opliti, arcieri e cavalieri erano accampati sulle sue spiagge<sup>31</sup>. L'assedio avrebbe visto, come noto, un epilogo drammatico, con il completo annientamento della piccola città, l'uccisione dei suoi uomini e la deportazione di tutte le sue donne<sup>32</sup>.

Si tratta, come già osservato dalla critica, di un avvenimento che mostra notevoli somiglianze rispetto ai fatti scelti da Euripide per le *Troiane*<sup>33</sup>, ma che non poteva aver influenzato la composizione della tragedia per ragioni cronolo-

---

essere considerate piccole innovazioni rispetto ad un impianto tradizionale piuttosto che sospetti stravolgimenti dello stesso ed il passo si trova completamente accolto nelle principali edizioni: BIEHL 1970; DIGGLE 1981; KOVACS 1999.

<sup>29</sup> Euripide, *Troiane* 36-38 τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει, / πάρεστιν Ἐκάβη κειμένη πυλῶν πάρος, / δάκρυα χέουσα πολλὰ καὶ πολλῶν ὕπερ, "E se qualcuno la vuole guardare, c'è Ecuba, quella sventurata, che giace davanti alle porte del palazzo, versando molte lacrime per molte ragioni". Lo scolio al passo evidenzia la freddezza di questo procedimento.

<sup>30</sup> Cf. Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 5.84.2.

<sup>31</sup> Cf. Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 5.84.2-3.

<sup>32</sup> Cf. Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 5.116.4.

<sup>33</sup> Rispetto a quanto avviene nella tragedia, la città dei Melii non viene distrutta e lasciata all'abbandono, ma ripopolata da cinquecento coloni ateniesi, come detto in Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 5.116.4.

giche, non essendo con tutta probabilità la vicenda conclusa nel momento in cui il dramma fu rappresentato e comunque non essendolo sicuramente entro una data che lasciasse al poeta un tempo adeguato per strutturare l'opera proprio in funzione di tale evento<sup>34</sup>.

Come giustamente osservato da più voci,<sup>35</sup> tuttavia, il fatto di aver dimostrato l'impossibilità di una precisa rispondenza tra la distruzione di Melo e la tragedia non è ragione sufficiente per escludere che la scelta operata da Euripide riguardo ai fatti da rappresentare mostrasse l'intenzione di rivolgere il pensiero anche ad eventi a lui contemporanei: la guerra del Peloponneso aveva visto molti avvenimenti terribili, come ad esempio la distruzione di Platea, messa in atto dagli Spartani; i sopravvissuti a questa devastazione, accolti proprio ad Atene, potevano forse trovarsi tra il pubblico presente alla rappresentazione<sup>36</sup>.

In quest'ottica, secondo Roisman, il riferimento alle crudeli conseguenze della vittoria dei Danai poteva risuonare come un ricordare quanto subito dagli Ateniesi ancora impegnati a combattere contro gli Spartani, come un invito alla vendetta, al contrario di un monito rivolto agli Ateniesi contro le atrocità che loro avrebbero commesso o potuto commettere<sup>37</sup>.

Occorre tuttavia ricordare come, seppure la distruzione di questa piccola città sia stato un atto di efferata violenza agita dagli Ateniesi unico nella storia del conflitto, i precedenti anni di scontri avevano visto anche il drammatico caso di Mitilene. Questa città si era ribellata contro Atene, ma quest'ultima era riuscita a riprenderne il controllo; l'assemblea degli Ateniesi era arrivata a minacciare la stessa punizione che sarà effettivamente portata a termine contro Melo, l'uccisione dei cittadini maschi, e la deportazione in schiavitù di donne e bambini, ma all'indomani, dopo che già la nave era stata inviata per portare a termine quanto deliberato, gli Ateniesi erano già pentiti di quello che avevano deciso<sup>38</sup>; gli ambasciatori di Mitilene, pertanto, riescono ad ottenere di riconvocare l'assemblea che, grazie anche alla persuasione operata dal discorso di Diodoto, voterà diversamente da quanto fatto la prima volta, poiché, pur risultando le due opposte fazioni pressoché pari nel momento dell'alzata di mano, riuscirà a prevalere la decisione di una pena meno severa per i ribelli<sup>39</sup>. Un'altra nave, inviata immediatamente per comunicare il contrordine, era a mala pena riuscita a farlo in tempo, evitando quindi la strage, poiché, come ben sottolinea

<sup>34</sup> Una completa riflessione sul rapporto cronologico tra gli eventi di Melo e le tempistiche necessarie per l'assegnazione del coro si trova in VAN ERP TAALMAN KIP 1986, pp. 414-419.

<sup>35</sup> Vd. ad esempio ROISMAN 1997, p. 39, e BURIAN 2003, p. 46.

<sup>36</sup> Vd. ROISMAN 1997, p. 46 n. 21, per riferimenti a testi antichi e studi moderni che dimostrano e discutono la questione dei rifugiati di Platea ad Atene.

<sup>37</sup> Vd. ROISMAN 1997, p. 39, per la centralità del tema della vendetta nella sua interpretazione.

<sup>38</sup> Cf. Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 3.36.2-4.

<sup>39</sup> Cf. Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 3.49.1.



Tucidide, la navigazione di quest'ultima era stata particolarmente veloce grazie alle promesse di ricompense degli ambasciatori di Mitilene, ai turni che i rematori si erano dati per riposare e alla fortuna, che aveva fatto sì che mai la nave trovasse vento contrario<sup>40</sup> e tale straordinario sforzo risulta appena sufficiente a far arrivare la trireme quando già l'editto risultante dalla prima assemblea era stato letto ai Mitilenesi<sup>41</sup>.

Appare, dunque, evidente che tutto nella narrazione dello storico miri a sottolineare come la strage, in questo caso, sia stata effettivamente sfiorata, come la città di Atene, che aveva deciso sull'onda dello sdegno di colpire così duramente i suoi nemici, non era stata affatto concorde nel ritornare sui suoi passi e che, anzi, il confronto democratico si era concluso con un sostanziale pareggio tra le due posizioni.

Si può quindi notare che, se anche ancora Atene non si era macchiata dell'orribile delitto contro la città di Melo, già c'era stato un precedente in cui una simile efferatezza era stata pressoché commessa e non sembra impossibile immaginare che, in un momento in cui l'assedio era incominciato, qualcuno potesse presagire anche questa eventualità come possibile epilogo.

A ciò si può aggiungere che, nella chiusura del prologo, Poseidone dice che è folle l'uomo che saccheggia templi e città, poiché lascerà dietro a sé la distruzione, ma farà anche lui la stessa fine<sup>42</sup>; si tratta di una massima gnomica, che va a ricordare la logica tradizionale nel teatro e nel pensiero greco secondo cui ad un atto di tracotanza fa seguito la punizione divina, ma che qui collocata contribuisce a intaccare la sicurezza di chi potrebbe sentirsi in quel momento un vincitore e ad allargare la riflessione rispetto a quanto visto sulla scena<sup>43</sup>.

Inoltre la città di Euripide stava discutendo, proprio nei mesi in cui le *Troiane* furono portate sulla scena, di inviare delle navi in Sicilia<sup>44</sup>. Si trattava di mandare i propri uomini lontani, per aprire di fatto un ulteriore fronte della lunga guerra tra le due grandi potenze.

Come sottolineato dalla critica, c'è nelle prime battute del testo un riferimento alla Sicilia, proprio nella parodo, nella quale le prigioniere, immaginando

<sup>40</sup> Cf. Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 3.49.3-4.

<sup>41</sup> Cf. Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 3.49.4.

<sup>42</sup> Euripide, *Troiane* 95-97 μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις / ναοὺς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων / ἐρημίαι δούς <σφ'> αὐτὸς ὠλεθ' ὕστερον, "È folle chi tra i mortali saccheggia le città, i templi, le tombe ed i santuari dei morti: lasciando dietro di sé la desolazione, anche lui perirà in seguito".

<sup>43</sup> *Contra* KOVACS 1983, in cui lo studioso afferma che non vi è nulla che giustifichi l'ira di un dio perché la città è stata spopolata di chi gli tributava un culto (p. 335), come dimostra il fatto che Poseidone appare sulla scena rassegnato, la sua punizione sarà indotta solamente dall'ira di Atena (p. 336). A suo avviso, il senso del monito di Poseidone è quello di ammonire chi non si limita a saccheggiare le città, ma spinge oltre la sua vendetta contro i vinti (p. 336).

<sup>44</sup> ROISMAN 1999, p. 42, per elementi che mostrano l'attualità in Atene del dibattito sulla spedizione in Sicilia anche negli anni ad essa precedenti, non solamente nella sua immediata imminenza.

i luoghi nei quali saranno deportate, parlano anche di quest'isola, ricordata con un accenno positivo alla sua notorietà per le vittorie sportive, subito prima del riferimento alla Magna Grecia, della quale si cantano la bellezza e la fertilità della terra, ricca di eroi<sup>45</sup>.

Il canto, in precedenza, ha riportato parole di biasimo per la terribile Sparta, la città di Elena, dove chi giungerà sarà costretta a trovarsi di fronte Menelao<sup>46</sup>, mentre ha tessuto le lodi di Atene, città beata e gloriosa<sup>47</sup>, nella quale le donne si augurano di arrivare più che in qualunque altro luogo<sup>48</sup>.

L'accenno positivo alla Sicilia, nonostante il testo finisca poi per mostrare in modo piuttosto crudo gli orrori della guerra, fino addirittura all'uccisione di un bambino, di Astianatte<sup>49</sup>, ha portato anche a suggerire che esso potesse in qualche modo essere un invito a intraprendere una spedizione verso questi luoghi, poiché mostrarli sotto una luce positiva poteva contribuire a fare di essi una preda ambita<sup>50</sup>; come ricordato, infatti, lo stasimo mostra Sparta come un luogo orribile essendo la città abitata da chi è stato causa del conflitto ed al contrario Atene come un posto meraviglioso, un luogo amato dagli dei, fatto che è stato interpretato come un modo per sottolineare la malvagità dell'avversaria di Atene in contrasto con il suo splendore<sup>51</sup>.

L'osservazione non appare completamente convincente, poiché, come detto, si tratta di un rapido accenno in un testo che globalmente sembra piuttosto mostrare le conseguenze catastrofiche della guerra e non ricordarne momenti gloriosi, anche in ragione dell'aver scelto la prospettiva dei vinti<sup>52</sup>.

In ogni caso queste parole di lode per Atene e per la Sicilia e di biasimo per Sparta, si collocano in un momento successivo rispetto al prologo, sul quale si vuole qui portare l'attenzione, e non possono, quindi, essere prese in considerazione cercando di valutare l'effetto che le parole di Atena e Poseidone potevano avere in un primo momento sugli spettatori a teatro.

<sup>45</sup> Euripide, *Troiane* 220-229.

<sup>46</sup> Euripide, *Troiane* 210-213.

<sup>47</sup> Euripide, *Troiane* 207-208.

<sup>48</sup> Euripide, *Troiane* 218-219.

<sup>49</sup> La terribile decisione è comunicata alla madre ed il piccolo è strappato dalle sue braccia in Euripide, *Troiane* 709-799.

<sup>50</sup> Vd. ROISMAN 1999, p. 41 n. 10 e p. 46 n. 16.

<sup>51</sup> Vd. ROISMAN 1999, p. 47, e KOVACS 1997, p. 163, dove viene sottolineato che nessuna fonte antica legge le Troiane come una critica alla politica ateniese e p. 164 dove si puntualizza come nella parodo vi sia una celebrazione di Atene e una denigrazione di Sparta.

<sup>52</sup> ROISMAN 1999, p. 47, conclude, dagli elementi qui ripresi nel testo e nelle note precedenti, che la tragedia, a suo avviso centrata sul tema della vendetta, poteva portare gli Ateniesi ad identificare gli Spartani, i loro nemici, come i criminali di guerra. Questa lettura sembra tuttavia trascurare il fatto che le Troiane sono mostrate come donne annientate: appare chiaro già dall'agone tra Ecuba ed Elena che quest'ultima resterà impunita ed Astianatte, il figlio di Ettore che avrebbe potuto vendicare la sua città, viene ucciso.

Come precedentemente detto, tali parole evocavano un'immagine forte, spaventosa, quella di un naufragio, timore che possiamo pensare fosse molto presente nella mente di chi si accingesse ad andare per mare.

Nel prologo è Atena a parlare, la divinità poliade di quei cittadini che stanno assediando Melo e stanno riflettendo sull'opportunità di una spedizione in Sicilia, che afferma che, a causa di un'empietà da loro commessa, sta per rivolgere la sua ira contro i suoi protetti, contro la flotta, vanto della città di Atene fin dai tempi delle guerre persiane.

Difficile, quindi, credere che queste parole non facessero risuonare un'eco della presente realtà politica e che il pubblico non rischiasse di sentirsi toccato dalle terribili minacce della dea, anche se naturalmente mancano elementi certi per poter, per parte nostra, valutare un simile impatto. Rimane, tuttavia, quanto osservato in precedenza: la singolare mancanza di un momento in cui il pubblico potesse vedere un personaggio condividere questa emozione negativa, vivere il momento della catastrofe ed offrirne un chiave di lettura; l'ultima tragedia della giornata delle Grandi Dionisie<sup>53</sup> si sarebbe conclusa con l'immagine dei Greci che partivano sulle loro navi inconsapevoli dello spaventoso destino che incombeva su di loro, con una angoscia non sciolta sulla scena.

Parrebbe forse possibile suggerire alcune ulteriori riflessioni su quello che sarebbe potuta essere un'emozione provata dal pubblico di fronte al testo teatrale grazie ad alcune considerazioni che Aristofane e Gorgia ci offrono, con modalità differenti, riguardo ad un medesimo spettacolo del quale entrambi sarebbero stati spettatori: una ripresa dei *Sette contro Tebe* di Eschilo che avrebbe avuto luogo sullo scorcio del V secolo, forse nel 406 a.C.<sup>54</sup>

I grandi meriti a lui attribuiti dalla città anche dopo la sua morte sono evidenti dal fatto stesso che eccezionalmente le sue tragedie fossero riproposte. Oltre a ciò, si può osservare che sia Gorgia che Aristofane danno una valutazione positiva della tragedia considerandola un "dramma pieno di Ares"<sup>55</sup>, tale forse per Gorgia, secondo una possibile interpretazione di un passo purtroppo piuttosto problematico anche dal punto di vista filologico, da permettere a chi lo guardava di vivere la paura propria dei personaggi e di superare la propria grazie a questo sentimento provato a teatro, riprendendo quindi quel coraggio e quella combattività essenziali in un momento delicatissimo per Atene<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Le *Troiane* andavano con tutta probabilità a chiudere una trilogia di argomento troiano composta anche da *Alessandro* e *Palamede*, giunte a noi solamente frammentarie.

<sup>54</sup> Sulla datazione della ripresa, vd. DONADI 1977-1978, pp. 64-66, e CENTANNI 2011, p. 116.

<sup>55</sup> L'espressione si trova in Aristofane, *Rane* 1021-1022: δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν [...] τοὺς Ἑπτ' ἐπὶ Θήβας, "Ho composto un dramma pieno di Ares. [...] *I Sette contro Tebe*. Chiunque lo vedesse, voleva combattere"; ed è attribuita a Gorgia in Plutarco, *Quaestiones conviviales* 7.10 = Gorgia, fr. B 24: ὡς Γοργίας εἶπεν, ἐν τῶν δραμάτων αὐτοῦ ἴμεστόν Ἄρεως εἶναι, τοὺς Ἑπτ' ἐπὶ Θήβας, "Gorgia diceva che uno tra i drammi di Eschilo è pieno di Ares, i *Sette contro Tebe*".

<sup>56</sup> Questa è la lettura di Gorgia, *Encomio di Elena* 16, proposta da DONADI 1977-1978, pp. 67-69.

Aristofane, che come detto fa ricordare orgogliosamente ad Eschilo suo personaggio nelle *Rane* questo dramma come dotato della forza di far venire agli spettatori il desiderio di battersi, farà risultare nella sua commedia proprio questo tragediografo come degno di essere riportato ad Atene dall'Ade, facendo sì che Dioniso lo preferisca ad Euripide, in una sfida che non si configura come un confronto strettamente artistico, ma che pone in campo più volte la questione dell'utilità del poeta per la sua città<sup>57</sup>.

Al di là del merito del contenuto politico del consiglio che i due tragici daranno nella commedia a proposito del comportamento da tenere con Alcibiade, riguardo al quale la critica appare profondamente discordante<sup>58</sup>, Aristofane aveva mostrato, così come Gorgia, la sua ammirazione per quelle parole che ispirano nel pubblico la voglia di combattere.

Parrebbe possibile pensare che tutt'altra fosse l'impressione lasciata negli spettatori da una tragedia che aveva lanciato e lasciato aleggiare davanti a loro la minaccia di un naufragio, andando a mostrare la divinità protettrice della loro città come capace di cambiare in modo repentino e imprevedibile il proprio schieramento e di colpire proprio la flotta.

Ci si potrebbe, quindi, chiedere se, tra le molteplici ragioni che possono rendere conto del complesso rapporto tra Euripide e la sua città non possa esservi, in questo caso, anche il desiderio da parte del pubblico di sentirsi ispirare, nei confronti di quanto stava avvenendo in quella congiuntura storica, una diversa emozione.

### **Bibliografia**

ASSAËL 1990

Assaël Jacqueline, "L'image de la submersion de Troie dans les *Troyennes* d'Euripide", *Revue des études anciennes* 92, 1990, pp. 17-28

BIEHL 1970

Biehl Werner, *Euripides. Troades*, Leipzig 1970

BURIAN 2003

Burian Peter H., "Voce di donna. Le *Troiane* nella guerra del Peloponneso", in

<sup>57</sup> Il momento culminante del confronto tra i due è la scena in cui i loro versi sono confrontati sulla bilancia, in Aristofane, *Rane* 1364-1478. Ai vv. 1417-1421 Dioniso esplicita che sceglierà chi saprà dare un valido consiglio alla città. Il fatto stesso che, dopo un confronto tra i versi dal quale è risultato tre volte vincitore Eschilo la questione non sia chiusa per Dioniso, ma vi sia ancora la volontà di mettere al vaglio i due poeti sulla loro capacità di consigliare la città mostra la centralità di questo punto, come osserva MOORTON 1988, p. 350.

<sup>58</sup> Alcuni studiosi leggono, infatti, le risposte di entrambi i poeti come un invito a non ammettere nuovamente Alcibiade ad Atene, mentre altri leggono quella di Eschilo come il suggerimento di accettarlo. Vd. MOORTON 1988, p. 349, per una rassegna della bibliografia a lui precedente.

- Casanova Angelo, Desideri Paolo (a cura di), *Evento, racconto e scrittura nell'antichità classica*, Firenze 2003, pp. 35-53
- CENTANNI 2011
- Centanni Monica, "Atene, 407/406 a.C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica del finale dei *Sette contro Tebe* di Eschilo", in Beltrametti Anna (a cura di), *La storia sulla scena*, Roma 2011
- CROALLY 1994
- Croally Neil T., *Euripidean polemic. The Trojan women and the function of tragedy*, Cambridge 1994
- DIGGLE 1981
- Diggle James, *Euripidis fabulae*, II, Oxford 1981
- DONADI 1977-1978
- Donadi Francesco, "Gorgia, *Elena* 16 (Quel quattrocentocinque)", *Bollettino dell'Istituto di filologia greca* 4, 1977-1978, pp. 48-77
- GRÉGOIRE, PARMENTIER 1982
- Grégoire Henri, Parmentier Léon, *Euripide, IV: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Electre*, Parigi 1982
- KOVACS 1983
- Kovacs David, "Euripide, *Troades* 95-97", *Classical Quarterly* 33, 1983, pp. 334-338
- KOVACS 1997
- Kovacs David, "Gods and men in Euripides' Trojan trilogy", *Colby Quarterly* 33, 1997, pp. 162-176
- KOVACS 1999
- Kovacs David, *Euripides, IV: Trojan women, Iphigenia among the Taurians, Ion*, Cambridge (MA)-London 1999
- MOORTON 1988
- Moorton Richard F., "Aristophanes on Alcybiades", *Greek, Roman and Byzantine studies* 29, 1988, pp. 263-307
- O'NEILL 1941
- O'Neill Eugene G. Jr, "The prologue of the *Troades* of Euripides", *Transactions and proceedings of the American philological association* 72, 1941, pp. 288-320
- ROISMAN 1997
- Roisman Joseph, "Contemporary allusions in Euripides' Trojan women", *Studi italiani di filologia classica* 15, 1997, pp. 38-47
- SUSANETTI 2007
- Susanetti Davide, *Euripide: fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007
- SUSANETTI 2008
- Susanetti Davide, *Euripide. Troiane*, Milano 2008

VAN ERP TAALMAN KIP 1986

Van Erp Taalman Kip Maria, "Euripides and Melos", *Mnemosyne* 40, 1986, pp. 414-419

WILSON 1967

Wilson John R., "An interpolation in the prologue of Euripides' *Troades*", *Greek, Roman and Byzantine studies* 8, 1967, pp. 205-223



## Fra ἀλήθεια e ψεῦδος: la paura della scoperta nel *Fetonte* di Euripide\*

Silvia Onori

ABSTRACT: This paper discusses how in Euripides' *Phaethon* the emotion of fear is linked to the discovery of the truths and the lies of the characters on stage. The mysterious βαρὺς φόβος evoked in the *parodos* (fr. 773.49-50) can be connected and explained with the ephemeral balance between truth and lie that characterizes some fragments of the tragedy. In fr. 773.1-18 Phaethon suspects that Klymene is lying to him about divine paternity; then, after Phaethon's death, in fr. 781.1-13 Klymene, worried that Merops can learn her deceptions, orders the concealment of the corpse frantically.

In questo contributo ci si propone di esaminare e di dimostrare come all'interno del *Fetonte* di Euripide<sup>1</sup> ogni manifestazione e declinazione dell'emozione della paura sia fortemente legata alla scoperta delle verità e delle menzogne dei personaggi in scena. Conviene innanzitutto ricordare brevemente l'intreccio della tragedia o almeno quel che i frammenti superstiti permettono di ricostruirne con maggior sicurezza, prima di addentrarsi nell'analisi di alcuni passi particolarmente significativi<sup>2</sup>.

---

\*Sono sinceramente grata al prof. Michele Napolitano per i suoi preziosi consigli, che mi hanno guidata nella fase redazionale di questo contributo. Un sentito ringraziamento va anche agli organizzatori del convegno e al comitato scientifico, in particolare al prof. Mattia De Poli.

<sup>1</sup> La numerazione dei frammenti euripidei segue l'edizione di KANNICHT 2004.

<sup>2</sup> I frammenti del *Fetonte* sono trasmessi principalmente per tradizione diretta da due fogli palinsesti (ff. 162-163) appartenuti ad un manoscritto di Euripide (Par. Gr. 107B), verosimilmente di quinto secolo, ed inseriti successivamente nel più noto *codex Claromontanus* (Par. Gr. 107) risalente al sesto secolo. La sola sezione della parodo del *Fetonte* (fr. 773.19-76) è trådita sia dal palinsesto parigino che da un frammento papiraceo (P. Berol. 9771), facente parte originariamente di un'antologia ellenistica di III sec. a. C.; mentre altri frammenti, fra cui ad esempio quelli assegnati alla scena agonale, sono trasmessi da fonti indirette. La *hypothesis* del dramma, anch'essa frammentaria, è trasmessa da un papiro di Ossirinco (P. Oxy. 2455 fr. 14, coll. 14-16), un'edizione alfabetica delle *hypotheses* delle tragedie euripidee. Per la ricostruzione del *plot* della tragedia cfr. le edizioni di riferimento: quella tutt'oggi fondamentale di DIGGLE 1970, pp. 35-46; poi COLLARD, CROPP, LEE 1995, pp. 200-203; JOUAN, VAN LOOY 2002, pp. 234-245; e le più recenti di KANNICHT 2004, pp. 798-



Il mito di Fetonte è notissimo, basti pensare ai celebri versi che nei primi due libri delle *Metamorfosi* Ovidio dedica al mito dell'auriga dal breve destino<sup>3</sup>. Naturalmente anche nel *Fetonte* di Euripide era riverberato l'elemento più tradizionale del mito, il folle volo sul carro di Helios; tuttavia, come spesso si riscontra negli intrecci tragici euripidei, il poeta non è soltanto recettore ma creatore del mito e in particolar modo nel *Fetonte* egli rivisita un paradigmatico mito di ὕβρις in chiave familiare.

Nella parte iniziale della tragedia, subito dopo il prologo (fr. 771-772), Climene, madre di Fetonte e moglie del re etiope Merops, svela al figlio un segreto custodito da molto tempo: Fetonte è figlio del dio Helios e non del mortale Merops (fr. 772a). Fetonte, diffidente e scettico, è esortato da Climene a recarsi alla reggia di Helios per sincerarsi della paternità divina, ma il ragazzo vi farà visita soltanto dopo aver dibattuto con Merops sulle nozze che lo attendono (fr. 773.1-18). Dopo aver disputato con il padre putativo sul matrimonio imminente con una dea e sulla sua riluttanza a sposarsi (fr. 775-777), Fetonte si reca da Helios. Dal resoconto di un ἄγγελος (fr. 779.1-36) Climene viene a conoscenza dell'impresa di Fetonte, novello auriga del cocchio solare, che dopo essere stato sbalzato dai destrieri imbroccati e colpito dalla folgore di Zeus è precipitato al suolo morendo. Con la collaborazione delle ancelle allora Climene occulta il cadavere di Fetonte all'interno del palazzo (fr. 781.1-13), celandolo agli occhi dell'ignaro Merops, che dopo aver guidato ed intonato l'epitalamio per Fetonte e la sua sposa (fr. 781.14-31) scorge il corpo del figlio nella camera dei tesori della reggia. Si ipotizza che nell'epilogo della tragedia, punto completamente perduto dell'intreccio, una divinità *ex machina*, Helios o forse Oceano, sia intervenuta a dirimere il conflitto fra Climene e Merops e a profetizzare la metamorfosi di Fetonte in astro.

***Euripide, Fetonte fr. 773.19-65. L'imprevedibilità della sorte: attesa, paura e presagi del coro***

ΧΟΡΟΣ

ἦδη μὲν ἀρτιφανῆς  
 Ἄως ἰ[ππεύει] κατὰ γᾶν,  
 ὑπὲρ δ'ἐμᾶς κεφαλᾶς  
 Πλεια[| x | r ],  
 μέλπει δὲ δένδρεσι λεπ-

20

[στρ. α'

826 e COLLARD, CROPP 2008, pp. 323-329. Per una trattazione più sistematica dei motivi familiari specifici del dramma vd. invece WEBSTER 1967, pp. 220-232, e RECKFORD 1972, pp. 405-412.

<sup>3</sup> Ov. *Met.* 1.747-779, 2.1-400. Per un'analisi esaustiva della trattazione del mito di Fetonte nelle *Metamorfosi* e delle fonti tragiche di Ovidio vd. CIAPPI 2000, pp. 117-168, e ulteriore bibliografia lì citata.

τὰν ἀηδῶν ἀρμονίαν	
ὀρθρευομένα γόοις	25
Ἴτυν Ἴτυν πολύθρηνον.	
σύριγγας δ' οὐριβάται	[ἀντ. α΄
κινούσιν ποιμῶν ἐλάται	
ἔγρονται δ' εἰς βοτάναν	
ξανθᾶν πώλων συζυγίαι·	30
ἤδη δ' εἰς ἔργα κυνα-	
γοὶ στείχουσιν θηροφόνου,	
παγαῖς τ' ἐπ' Ὀκεανοῦ	
μελιβόας κύκνος ἀχεῖ.	
ἄκατοι δ' ἀνάγονται ὑπ' εἰρεσίας	35[στρ. β΄
ἀνέμων τ' εὐαέσσι ροθίαις	
ἀνὰ δ' ἰστρία γ[αῦται] ἀειράμενοι	
ἀχοῦσιν· '[.....] πτόνι αὐρα	
.....] ἀκύμονι πομπᾶι	
σιγῶντων ἀνέμων   [ποτὶ τέκνα] τε	40
καὶ φιλίας ἀλόχους·	
σινδῶν δὲ πρότονον ἐπὶ μέσον πελάζει.	
τὰ μὲν οὖν ἑτέροισι μέριμνα πέλει,	[ἀντ. β΄
κόσμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων	
ἐμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ ἔρωσ	45
ὑμνεῖν· δμωσὶν γὰρ ἀνάκτων	
εὐαμερίαι προσιοῦσαι	
μολπᾶ θάρσος ἄγουσ'   ἐπιχάρματά	
τ' · εἰ δὲ τύχα τι τέκοι,	
βαρὺν βαρεῖα φόβον ἔπεμψεν οἴκοις.	50
ὀρίζεται δὲ τόδε φάος γάμων τέλει,	[ἐπωδ.
τὸ δὴ ποτ' εὐχαῖς ἐγὼ	
λισσομένα προσέβαν   ὑμέναιον ἀεῖσαι	
φίλον φίλων δεσποτᾶν·	
θεὸς ἔδωκε, χρόνος ἔκρανε	55
λέχος ἐμοῖσιν ἀρχέταις.	
ἴτω τελεία γάμων αἰοιδά.	
ἀλλ' ὅδε γὰρ δὴ βασιλεὺς πρὸ δόμων	
κῆρύξ θ' ἱερὸς καὶ παῖς Φαέθων	
βαίνουσι τριπλοῦν ζευγος, ἔχειν χρῆ	60
στόμ' ἐν ἡσυχίᾳ·	
περὶ γὰρ μεγάλων γνώμας δείξει	
παῖδ' ὑμεναίοις ὁσίοισι θέλων	
ζεῦξαι νύμφης τε λεπάδνοις.	

*Coro*

“L’aurora apparsa da poco già [cavalca] sopra la terra, mentre sul mio capo [.....]”, sveglio al primo albeggiare l’usignolo sugli alberi intona una delicata

<sup>4</sup> Wilamowitz proponeva di integrare il verso con Πλειᾶ[ς ἐκλείπει σκοτία “la Pleiade notturna scompare” e sulla scorta della sua congettura Arnim ricostruiva analogamente Πλειᾶς ἐκλείπει

armonia lamentando ‘Iti, Iti’ molto compianto. Vagando per i monti pastori di greggi suonano le zampogne, mentre coppie di fulvi puledri si svegliano per il pascolo; i cacciatori che uccidono fiere già si avviano al loro lavoro, e il cigno melodioso canta presso i flutti dell’oceano. Le navi sono spinte in mare dai remi e dai propizi fragori dei venti, issando le vele i marinai fanno risuonare: «[...] Brezza signora, [...]»<sup>5</sup> con un placido seguito di venti silenziosi [dai figli] e dalle amate mogli». La vela si avvicina alla gomema, a toccarne il mezzo. La cura di queste occupazioni spetta ad altri, il dovere e il desiderio inducono invece me a cantare in onore delle nozze dei padroni: ai servi, al loro canto, l’avvicinarsi della prosperità dei sovrani porta fiducia e gioia. Ma se la sorte, gravosa, generasse qualcosa, getterebbe un timore opprimente sulla casa. Tuttavia questo è il giorno fissato per il compimento delle nozze, io che già da tempo pregavo con le mie suppliche sono venuta a cantare il caro imeneo degli amati signori. Il dio lo ha concesso, il tempo ha realizzato le nozze per i miei padroni. Si dia inizio ai canti di nozze. Ma ecco che avanzano davanti al palazzo il re insieme al sacro araldo e al figlio Fetonte in triplice giogo, bisogna fare silenzio: infatti Merops esporrà pareri riguardo ad importanti argomenti, volendo aggioare il figlio ai sacri imenei e ai lacci della sposa»<sup>6</sup>.

Ogni mia riflessione sulla paura della scoperta nel *Fetonte* non può prescindere dalla parodo della tragedia. Il canto delle coreute, le ancelle del palazzo di Merops, si rivela un’ariosa poesia che racconta il risveglio della natura, degli uomini e delle loro attività giornaliere. Il destarsi del paesaggio è descritto prima da immagini astronomiche con l’arrivo di Eos che cavalca sopra la terra e la scomparsa delle Pleiadi dal cielo (vv. 19-23), poi da quadri terreni con i melodiosi canti dell’usignolo e del cigno che risuonano nel bosco (vv. 24-26; 33-34). L’alba degli uomini è segnata invece dall’inizio delle loro attività: i pastori suonano i

νυχία. Collard, Cropp, Lee e Jouan, van Looy seguono però il testo stampato da Diggle: Πλειά[δων πέφευγε χορός “il coro delle Pleiadi è fuggito via”, tentativo di ricostruzione più che plausibile, anche se mi trovo in accordo con Lloyd-Jones nel preferire l’uso del presente ἐκλείπει della congettura di Wilamowitz rispetto al perfetto πέφευγε integrato da Diggle. All’espressione ὑπὲρ δ’ἡμᾶς κεφαλᾶς “sopra la mia testa” deve seguire più verosimilmente la menzione di un fatto contemporaneo, che accade in quel preciso momento sopra il capo delle coreute che, volgendo gli occhi al cielo, possono ammirare il congedo degli astri notturni; meno probabilmente il coro si sarà riferito ad un evento già verificatosi, anche se in un passato non molto lontano. Ad ogni modo, Kannicht sceglie di non stampare nessuna delle due congetture, mantenendo il testo così come trådito.

<sup>5</sup> L’apostrofe alla brezza è trasmessa in forma incompleta sia dal codice che dal papiro. Fra i tentativi di ricostruzione avanzati dagli editori, che mirano a ripristinare il verbo e il complemento oggetto della frase, entrambi mancanti, si ricordano in particolare le integrazioni proposte da Krantz: [Ἄγου] πότνι’ αὔρα / [ἡμᾶς σὺν] ἀκύμονι πομπᾶ/σιγώντων ἀνέμων [ποτὶ τέκνα] τε / καὶ φιλίας ἀλόχους, “[Conduci] brezza signora [noi con] un placido seguito di venti silenziosi [dai figli] e dalle amate mogli”; e quelle avanzate da Volmer e Austin poi promosse a testo da Diggle: [Ἐπου] πότνι’ αὔρα / [ἡμῖν ὑπ’] ἀκύμονι πομπᾶ / σιγώντων ἀνέμων [ποτὶ τέκνα] τε / καὶ φιλίας ἀλόχους, “[Accompagna] brezza signora [noi sotto] un placido seguito di venti silenziosi dai figli e dalle amate mogli”. Né Nauck né in seguito Kannicht, tuttavia, hanno promosso a testo le congetture proposte preferendo stampare i versi secondo la forma trådita.

<sup>6</sup> Dove non altrimenti indicato le traduzioni sono di chi scrive.

flauti conducendo il gregge al pascolo (vv. 27-28), i cacciatori si incamminano al lavoro quotidiano (vv. 31-32) e i marinai, prossimi alla partenza, si augurano che la brezza li riporti sani e salvi a casa dalle loro famiglie (vv. 35-41). In una struttura a *Priamel*, dopo aver enumerato le occupazioni degli altri, al v. 43 le serve rivendicano l'importanza delle loro mansioni: l'antitesi risulta particolarmente enfaticizzata da τὰ μὲν μέριμνα che distingue i *labores* altrui dai compiti riservati alle ancelle. Oggi, nel giorno del matrimonio di Fetonte e della sua sposa divina, il dovere delle serve è di onorare il nuovo connubio che garantisce prosperità e benessere (v. 47 εὐαμερίαί προσιοῦσαι) all'οἶκος di Merops e di riflesso anche a loro stesse, partecipi della gioia del sovrano. L'esultanza delle ancelle perde però un poco della spensieratezza prima mostrata quando ai vv. 49-50 l'ombra di un misterioso βάρυς φόβος vela l'atmosfera di allegria: alla mente delle serve sovviene la minaccia che la sorte imperscrutabile possa inviare sulla casa di Merops qualche disgrazia inaspettata. Il valore profetico dell'espressione "se la sorte gravosa generasse qualcosa, getterebbe sulla casa un timore opprimente", comune alle manifestazioni di paura di altri cori tragici, è stata pertanto interpretata come una delle tante e generiche maniere con cui il coro insiste sulla propria emotività e sui propri reconditi timori<sup>7</sup>. Tipiche funzioni espressive del coro sono infatti la paura e l'attesa, che hanno la funzione di scandagliare la realtà al di là di ciò che è immediatamente visibile, al di là di ciò che viene rappresentato<sup>8</sup>. Attraverso i motivi topici della trenodia dell'usignolo (vv. 23-26) e del canto del cigno (vv. 31-32) il coro sembra prevedere la gravità dell'evento che sta per compiersi: la tragica morte di Fetonte. Che sensazioni di inquietudine e di irrequietezza si insinuassero nel canto delle ancelle lo notavano in passato già Goethe e Volmer, che interpretavano i motivi del lamento dell'usignolo e del canto del cigno come sinistri presagi di lutto<sup>9</sup>. Al contrario secondo Diggle e

<sup>7</sup> Il periodo ipotetico dei vv. 49-50 presenta l'aoristo ottativo nella subordinata condizionale e l'aoristo indicativo nell'apodosi: Diggle, seguito da Collard, Cropp, Lee, interpreta l'ottativo con valore iterativo e l'indicativo aoristo come gnomico, traducendo: "If ever fortune should turn foul it sends an oppressive dread on the house", equivalente alla mia traduzione dei versi indicata sopra. Nella sua nota di commento DIGGLE 1970, p. 113, enumera vari casi di periodi ipotetici con protasi all'ottativo con valore iterativo e apodosi all'indicativo presente, ma non aoristo come appare al v. 50 della parodo del *Fetonte*. Non vi è di fatto in poesia greca un esatto parallelo per i vv. 49-50 del fr. 773, che sembrano contenere un'ipotesi a metà fra possibilità e irrealtà: le coreute avvertono un presagio negativo "se la sorte, gravosa, generasse qualcosa scaglierebbe un timore opprimente sulla casa", ma lo scacciano nell'immediato ai vv. 51-52 ("tuttavia questo è il giorno fissato per il compimento delle nozze") e al v. 56 ("la divinità lo ha concesso, il tempo lo ha stabilito"), come se il presentimento sorto poco prima fosse ingiustificato e secondo la speranza delle ancelle anche irrealizzabile.

<sup>8</sup> Per una trattazione esauriente vd. DI BENEDETTO, MEDDA 1997, pp. 266-283, che oltre alla paura e all'attesa (pp. 271-274) annoverano fra le funzioni espressive del coro in tragedia anche il lamento, la preghiera, i momenti di gioia e le rievocazioni mitiche.

<sup>9</sup> GOETHE 1903, p. 37; VOLMER 1930, p. 29. L'interpretazione è stata recentemente riconsiderata da ZAMBON 2003, pp. 320-324.

Kannicht il motivo del canto melanconico, simbolo della voce del poeta, non cerebbe nessun cupo presentimento sulla prossima morte di Fetonte, ma sarebbe semplicemente appropriato al tono e allo stile elevato della lirica<sup>10</sup>.

Lungi però dal considerare la parodo del *Fetonte* una *Dawn Song*, un'ode all'aurora, come se ne leggono altre in tragedia – basti pensare a quella del *Reso* pseudoeuripideo (vv. 527-555), realizzata proprio su imitazione della parodo del *Fetonte*<sup>11</sup> – mi propongo attraverso l'analisi dei successivi frammenti di dimo-

<sup>10</sup> DIGGLE 1970, p. 101; KANNICHT 1972, p. 7. Sulla duplice declinazione trenodico-luttuosa e lirico-apollinea dei motivi dell'usignolo e del cigno in poesia greca vd. SUSANETTI 2002, pp. 53-76; BIGNARDI 2013, pp. 77-89; CASTRUCCI 2013, pp. 53-78. Più in generale sugli uccelli e sul loro significato nella mitologia greca e nel mondo antico vd. nello specifico POLLARD 1977 e ARNOTT 2007. Lontana dall'interpretare i motivi del canto dell'usignolo e del cigno puramente come ornamenti letterari, in accordo con l'esegesi di Goethe rivaluto la valenza trenodico-luttuosa delle due immagini metaforiche. In particolare, il riferimento al θρήνος dell'usignolo – il pianto di Procne per il figlio Iti – rinvia secondo Zambon al pianto imminente di un'altra *mater dolorosa*, Climene. Pur in accordo con la studiosa nell'attribuire all'immagine dell'usignolo una valenza contenutisticamente più significativa di quella prospettata da Diggle, a mio avviso non si dovrebbe escludere che la nenia dell'usignolo celi il pianto di una *soror dolorosa* più che di una *mater*. Come ha dimostrato LORAUX 1991, pp. 57-66, infatti, in tragedia il lamento dell'usignolo non è mai riferito al cordoglio di una *mater dolorosa* ma quasi sempre alle lacrime di vergini fanciulle (cf. Eschilo, *Supplici* 57-66, 223-6, *Agamennone* 1140-1145; Sofocle, *Elettra* 107, 147-149, 1075; Euripide, *Fenicie* 1515-1517), motivo per cui va interpretato come paradigma generale del pianto femminile. Pertanto, chiarito questo punto, mi sembra utile ricordare che tutte le versioni note del mito di Fetonte testimoniano ed insistono principalmente sul dolore delle Eliadi (non su quello di Climene) per la morte del fratello, un dolore tanto travolgente da provocarne la metamorfosi in pioppi stillanti lacrime di ambra. È interessante osservare che in alcune fonti il pianto delle Eliadi è descritto attraverso effetti acustici: in Ovidio (*Metamorfosi* 2.341-343) l'immagine delle meste sorelle che invocano e ripetono il nome di Fetonte in coro e senza interruzioni può forse avvicinarsi al θρήνος monotono dell'usignolo che echeggia 'Iti, Iti'. Dai vv. 147-148 del fr. 34 degli *Aratea* si evince che anche Cicerone offriva un analogo ritratto delle Eliadi: [...] *lacrimis maestae Phaethontis saepe sorores / sparserunt, letum maerenti uoce canentes*, "le tristi sorelle di Fetonte spesso cosparsero [l'Eridano] di lacrime, intonando il lamento con voce mesta". Se in Ovidio i gemiti non erano propriamente definiti canti, nei versi ciceroniani invece le Eliadi modulano (*canentes*) con voce lamentosa la loro nenia. Non va dimenticato inoltre che già nel fr. 71 Radt delle *Heliades* di Eschilo era menzionato il compianto delle Eliadi, divenuto addirittura un costume per chi viveva presso le sponde dell'Eridano, dove Fetonte era precipitato e dove le sorelle continuavano a piangerlo: Ἀδριαναί τε γυναικες τρόπον ἔξουσι γόων, "le donne di Adria avranno costume di lamento". Dunque, dal momento che in tragedia il pianto dell'usignolo-Procne è paradigma di quello femminile in genere e non esclusivo appannaggio delle *matres dolorosae* e poiché le fonti testimoniano un peculiare interesse non per il dolore di Climene ma per il pianto corale delle Eliadi, descritto in taluni casi in termini analoghi alla trenodia dell'usignolo, escluderei l'identificazione usignolo-Procne-Climene proposta da Zambon a favore di un più plausibile abbinamento usignolo-Procne-Eliadi. Oltretutto, sebbene si tratti in tal caso di un dettaglio marginale, se dietro il lamento dell'usignolo si celasse quello delle Eliadi si potrebbe ulteriormente giustificare il parallelo: come Procne infatti le Eliadi subiscono una metamorfosi.

<sup>11</sup> Altre *Dawn Songs*, analoghe per taluni aspetti alla lirica del *Fetonte*, possono individuarsi nella monodia di Ione (Euripide, *Ione* 82-88) e negli anapesti del prologo dell'*Ifigenia in Aulide* (Euripide, *Ifigenia in Aulide* 6-10). Senza dubbio, però, lo stasimo del *Reso* (vv. 527-555) costituisce il parallelo più evidente: le immagini delle Pleiadi in fuga dal cielo, dell'usignolo canoro, dei pastori che

strare come il βαρὺς φόβος, “la pesante paura”, che la τύχη può abbattere sulla casa di Merops non si riduca all’angoscia delle coreute di fronte all’imprevedibilità della sorte, ma vada collegato con quanto precedentemente espresso nel dialogo fra Climene e Fetonte.

**Euripide, Fetonte fr. 773.1-18. Dal silenzio alla rivelazione: scoperta della verità e timore del δόλος**

(Κλ.) μνησθεῖς ὁ μοί ποτ' εἶψ' ὅτ' ἠνύασθη θεός  
 αἰτοῦ τί χρήζεις ἔν· πέρα γὰρ οὐ θέμις  
 λαβεῖν σε· κὰν μὲν τυγχάνης [ὅπερ θέλεις,]  
 θεοῦ πέφυκας· εἰ δὲ μή, ψευδῆς ἐγώ.  
 Φα. πῶς οὖν πρόσειμι δῶμα θε<ρ>μὸν Ἥλιου; 5  
 Κλ. κείνῳ μελήσει σῶμα μὴ βλάπτειν τὸ σόν.  
 Φα. εἴπερ πατήρ πέφυκεν, οὐ κακῶς λέγεις.  
 Κλ. σάφ' ἴσθι· πεύση δ' αὐτὸ τῷ χρόνῳ σαφῶς.  
 Φα. ἀρκεῖ· πέποιθα γὰρ σε μὴ ψευδῆ λέγειν.  
 ἀλλ' ἔρπ' ἐς οἴκους· καὶ γὰρ αἶδ' ἕξω δόμων 10  
 δμῶαἱ περῶσιν, αἶ πατρὸς κατὰ σταθμὰ  
 σαίρουσι δῶμα καὶ δόμων κειμήλια  
 καθ' ἡμέραν φοιβῶσι κάπιχωρίοις  
 ὀσμαῖσι θυμῶσιν εἰσόδους δόμων.  
 ὅταν δ' ὕπνον γεραῖος ἐκλιπῶν πατήρ 15  
 πύλας ἀμείψῃ καὶ λόγους γάμων πέρι  
 λέξῃ πρὸς ἡμᾶς, Ἥλιου μολῶν δόμους  
 τοὺς σοὺς ἐλέγξω, μήτηρ, εἰ σαφεῖς λόγοι.

(Climene) Facendo menzione di ciò che il dio mi disse un tempo quando giacque con me, chiedi una cosa che vuoi, una sola: di più non ti è permesso avere. E se ottieni [quello che desideri] sei figlio del dio, se non l’ottieni, io sono una bugiarda.

Fetonte Come posso recarmi alla calda dimora del Sole?

Climene Starà a cuore a lui non farti male.

Fetonte Se è davvero mio padre, non parli a torto.

suonano i flauti e conducono al pascolo il bestiame sono motivi comuni ad entrambe le liriche. Anche l’occorrenza del verbo ἐγείρω ai vv. 531-532 dello stasimo del *Reso* (ἐγρεσθε, τί μέλλετε; κοιτᾶν / ἔγρεσθε πρὸς φυλακᾶν) è stata interpretata dai commentatori come un possibile richiamo lessicale all’espressione ἔγρονται εἰς βοτάναν del fr. 773.29. Pertanto i più recenti editori, Liapis e Fries, ritengono che l’autore del *Reso* abbia emulato in questi versi la parodo del *Fetonte*, lirica evidentemente molto nota dal momento che conflui in un’antologia ellenistica di brani lirici tratti dalla tragedia di Euripide (vd. *supra*, n. 3). Non stupisce dunque che successivamente la parodo del *Fetonte* abbia ispirato quella dell’*Ercole furioso* di Seneca (vv. 125-201). Sull’imitazione del fr. 773.19-65 nei vv. 527-555 del *Reso* vd. MACURDY 1943, pp. 408-416; FRIES 2014, pp. 318-320, e LIAPIS 2014, pp. 275-294; invece per un’analisi più specifica dei modelli greci della parodo senecana vd. JOUAN 1992, pp. 307-321.

*Climene* Stai pur certo che è così: lo imparerai veramente con il trascorrere del tempo.

*Fetonte* Basta così: sono convinto che tu non stia dicendo menzogne. Ma entra in casa. Ecco che escono fuori dai loro alloggi le serve che, intorno alla proprietà di mio padre, spazzano il palazzo, lucidano quotidianamente gli oggetti preziosi di tutte le camere, profumano gli ingressi del palazzo con fragranze locali. Dopo che, una volta lasciato il sonno, l'anziano padre avrà attraversato le porte e parlato a me del matrimonio, io giunto alla dimora di Helios verificherò, madre, se le tue parole sono vere.

Il fr. 773 restituisce un dialogo già avviato in precedenza e in via di conclusione fra madre e figlio: Climene ha finalmente messo fine al suo silenzio rivelando a Fetonte la vera paternità. La scoperta della verità è tuttavia correlata al costante timore della menzogna: in nemmeno venti versi gli aggettivi ψευδής (vv. 4, 9), “menzognero”, e σαφής (vv. 8, 18), sinonimo di ἀληθής, “vero, sincero”, si intrecciano nelle affermazioni dell'uno e dell'altra in un dialogo serrato. Se si rivolgesse uno sguardo alla ὑπόθεσις della tragedia, anch'essa frammentaria<sup>12</sup>, ci si accorgerebbe che anche nei pochi brandelli di testo rimasti è testimoniata la stessa ἀπιστία di Fetonte, scettico rispetto alla verità di Climene: γενηθέντι δ' ἐν ἡλικίᾳ τῷ Φαέθοντι τὴν ἀλήθειαν ἐξέφηθεν· ἀπιστοῦντι [...], “[scil. Clime- ne] rivelò la verità a Fetonte, ormai ragazzo, che non le credeva [...]”. È più che giustificabile che Fetonte dubiti della verità appena svelata: il lungo silenzio della madre è percepito come omissione, reticenza e temuto come se fosse una menzogna, motivo per cui al v. 8 Climene esorta Fetonte a darle credito: sarà il tempo a permettergli di apprendere ogni dettaglio sulla sua nascita e sulla sua vera natura σαφῶς, “veramente”<sup>13</sup>.

Al v. 9 sembra che il timore del δόλος sia svanito: “Basta così, sono convinto che tu non stia dicendo il falso”, risponde Fetonte ai consigli della madre. L'espressione in apertura del verso, ἀρκεῖ, è una tipica formula di ringraziamento attestata in tragedia già in Sofocle e nello stesso Euripide. Ad esempio ai vv. 1216-1217 delle *Trachinie* Eracle ordina a Illo di occuparsi del suo rito funebre, in particolare del rogo che sarà innalzato per ardere il suo corpo defunto. Illo si rifiuta di toccare il rogo con le sue mani ma assicura al padre che trasporterà il suo cadavere. In risposta alle parole del figlio, allora, Eracle replica: ἀλλ' ἀρκέσει καὶ ταῦτα πρόσνευμαι δέ μοι / χάριν βραχεῖαν πρὸς μακροῖς ἄλλοις διδούς,

<sup>12</sup> Vd. Meccariello 2014, p. 333 e bibliografia precedente lì citata.

<sup>13</sup> Che il tempo sia garante di verità, per cui chi è bugiardo non può mai esserlo completamente, è motivo attestato già in Pindaro, *Olimpiche* 10.53 ὁ τ' ἐξελέγχων μόνος / ἀλήθειαν ἐτήτυμον Χρόνος e in alcuni frammenti sofoclei di carattere gnomico: cf. fr. 301 Radt πρὸς ταῦτα κρύπτε μηδέν ὡς ὁ πάνθ' ὀρών / καὶ πάντ' ἀκούων πάντ' ἀναπτύσσει χρόνος; fr. 441 Radt χρόνος διέρπων πάντ' ἀληθεύειν φιλεῖ; fr. 918 Radt πάντ' ἐκκαλύπτων ὁ χρόνος εἰς τὸ φῶς ἄγει; fr. adesp. 483 Radt ὀρῶ γὰρ χρόνῳ / δίκαν πάντ' ἄγουσαν εἰς φῶς βροτοῖς. Per Euripide cf. invece *Ippolito* 1051 οὐδὲ μηνυτὴν χρόνον δέξῃ καθ' ἡμῶν.

“Basterà anche così. Concedimi, però, un piccolo favore in aggiunta agli altri che sono grandi”<sup>14</sup>. In Euripide, *Medea* 754 dopo che Egeo ha giurato solennemente di non allontanare Medea dalla sua terra, la donna ribatte: ἀρκεῖ τί δ’ ὄρκῳ τῶδε μὴ μμένων πάθοις; “D’accordo, basta così. Se non terrai fede a questo giuramento, quale pena pagheresti?”<sup>15</sup>. In entrambi i casi esaminati la formula di gratitudine è seguita immediatamente da un’ulteriore richiesta. In un interessante articolo sulle espressioni greche di ringraziamento Quincey sosteneva per l’appunto che la formula ἀρκεῖ fosse utilizzata dal beneficiario di un dono quando otteneva meno di quello che desiderava e attendeva in realtà di soddisfare un’altra richiesta<sup>16</sup>. Tra gli esempi addotti da Quincey compaiono i versi delle *Trachinie*, di *Medea* e anche il v. 9 del fr. 773 del *Fetonte*. Se, come sono propensa a credere, ἀρκεῖ fosse l’espressione di ringraziamento tipica di un beneficiario non pienamente appagato, giustificherebbe a mio avviso lo scetticismo di Fetonte ancora presente nell’ultima battuta del dialogo (v. 18): “verificherò, madre, se le tue parole sono vere”.

A tal proposito non sorprende ravvisare la stessa incredulità rispetto alla scoperta della paternità divina in un altro figlio del dio Apollo-Helios<sup>17</sup>, Ione. Appena prima di uccidersi a vicenda, Creusa e Ione si scoprono finalmente madre e figlio e poco prima dell’epifania di Atena Ione apprende la sua origine divina. Si deve osservare che, come Fetonte rispetto alle parole di Climene, così anche Ione dubita della rivelazione fino ad interrogarsi sull’affidabilità delle parole di Apollo, vate per eccellenza (vv. 1537-1538): ὁ θεὸς ἀληθὴς ἢ μάτην μαντεύεται, / ἐμοῦ παράσσει, μήτερ, εἰκότως φρένα, “Il dio profetizza il vero o il falso? È naturale, madre, che il mio animo sia turbato”<sup>18</sup>. Come Fetonte così

<sup>14</sup> Trad. di PATTONI 2007<sup>7</sup>, p. 161.

<sup>15</sup> Trad. di MUSSO 1980, p. 252, con modifiche.

<sup>16</sup> QUINCEY 1966, p. 141: «ἀρκεῖ simply marks an intermediate stage on the way to the ultimate objective; it carries a patent request for more. It seems clear that responsive formulae of this type were not universally serviceable, but conveyed grudging acknowledgement when the beneficiary had received rather less than he was looking for».

<sup>17</sup> La prima vera e propria identificazione di Helios con Apollo è rintracciabile per l’appunto nel fr. 781.11-12 del *Fetonte*, quando Climene lamentando la sua triste condizione esclama in riferimento a Helios: “E davvero giustamente sei chiamato Apollo dai mortali che conoscono i significati segreti dei nomi delle divinità”. Tuttavia NAUCK 1889<sup>2</sup>, p. 9, non escludeva che il sincretismo potesse risalire alle Βασσάραι di Eschilo. Anche BURKERT 1985, p. 149, sospettava che l’occorrenza più antica dell’identificazione fra le due divinità derivasse da Eschilo, in particolare dai vv. 209-214 delle *Supplici*: al coro che invoca la pietà di Zeus e i salvifici raggi del sole, Danao replica pregando Apollo, esule dal cielo. Helios è associato e individuato con Apollo anche successivamente cf. Call. fr. 302 Pfeiffer οἱ νῦ καὶ Ἀπόλλωνα παναρκέος Ἡελίοιο / χώρι διατμήγουσι καὶ εὔποδα Δηϊωίνην / Ἀρτέμιδος.

<sup>18</sup> Trad. di MIRTO 2015<sup>3</sup>, p. 209. L’azione drammatica nello *Ione* culmina nel dubbio: sulla dialettica fra verità e menzogna nello *Ione* cfr. in particolare ZACHARIA 2003, pp. 176-178, che in relazione alla frammentarietà della verità nella tragedia scrive: «Truth is vanishing point upon which all the individual perspectives converge. Or to put it in another way, there is no single truth but



Ione preferisce indagare più a fondo, recandosi direttamente dal presunto padre (vv. 1546-1548): οὐχ ὧδε φαύλως αὐτ' ἐγὼ μετέρχομαι, / ἄλλ' ἱστορήσω Φοῖβον εἰσελθὼν δόμους, / εἴτ' εἰμὶ θνητοῦ πατρὸς εἴτε Λοξίου, “Non mi fermerò a un’indagine così superficiale su questa vicenda, ma andrò dentro il tempio a chiedere a Febo se nasco da un padre mortale oppure dal Lossia<sup>19</sup>”. Se le perplessità di Ione sono presto risolte dall’apparizione di Atena senza che vi sia la necessità di interrogare Apollo sulla questione, il fr. 779, che restituisce parte della ῥῆσις di un ἄγγελος in cui è raccontato il folle volo di Fetonte sul cocchio solare, presuppone invece che il ragazzo si sia recato da Helios a richiedere il dono promesso come παῖρα della paternità divina. Paradossalmente la concessione e la guida del carro solare, che avrebbero dovuto confermare l’identità divina di Fetonte, avvaloreranno – come doni inappropriati ad un essere mortale e pertinenti al solo dio Helios<sup>20</sup> – la natura semiumana del giovane.

**Euripide, Fetonte fr. 781.1-13. Angoscia e frenesia: l’occultamento del cadavere**

(ΚΑΥΜΕΝΗ)

† πυροσθερινὺς ἐν νεκροῖς θ.ρ.(.)νυαί  
ζωσαηδ† ἀνίησ' ἀτμόν ἐμφανῆ [κ | ].  
ἀπωλόμην. οὐκ οἶσεν εἰς δόμους νέκυν;  
πόσις πόσις μοι πλήσιον γαμηλίου  
μολπὰς αὐτεῖ παρθένους ἡγούμεενος.  
οὐ θᾶσσον; οὐ σταλαγμὸν ἐξομόρξετε,  
εἴ ποὺ τίς ἐστὶν αἵματος χαμαὶ πεσῶν;  
ἐπείγετ' ἦδη, δμωκίδεις κρύψω δε νιν

5

there are a number of converging truths» (p. 178). Nello specifico sui vv. 1537-1538 vd. WOLFF 1965, p. 188.

<sup>19</sup> Trad. di MIRTO 2015<sup>3</sup>, p. 209. Non va trascurato poi che nel primo colloquio fra Ione e Creusa, quando ancora l’uno ignorava l’identità dell’altra e viceversa, il giovane aveva dubitato della credibilità della storia raccontata dalla donna riguardo all’unione di una sua presunta amica con Apollo (v. 341): οὐκ ἔστιν ἀνδρὸς ἀδικίαν αἰσχύνεται, “È impossibile: prova vergogna per la violenza subita da un uomo”. «Un’analogia contestazione – ma con esiti ben più funesti – ritornerà come elemento strutturante della drammaturgia nelle *Baccanti* euripidee ove le donne della famiglia reale e Penteo, sovrano di Tebe, sono pronti a liquidare come un’astuta fandonia il presunto connubio della loro parente Semele con Zeus, mettendo di conseguenza in discussione la natura divina di Dioniso», ricorda giustamente SUSANETTI 2007, pp. 231-232. In generale per uno studio esaustivo sugli amori sventurati fra donne mortali e divinità nel dramma attico vd. in particolare COLE 1984, pp. 97-113; SCAFURO 1990, pp. 126-159; HUYS 1995, pp. 90-93, e SOMMERSTEIN 2006, pp. 233-252.

<sup>20</sup> Cf. Ovidio, *Metamorfosi* 2. 54-56: *Magna petis, Phaethon, et quae nec viribus istis / munera conveniant nec tam puerilibus annis: / sors tua mortale, non est mortale, quod optas*, “Chiedi cose grandi, Fetonte, e che non si adattano a queste forze né alla tua età tanto immatura: il tuo destino è mortale, mortale non è ciò che brami”.

ξεστοῖσι θαλάμοις, ἔνθ' ἔμῳ κείται πόσει  
 χρυσός, μόνῃ δὲ κληῖθρ' ἐγὼ σφραγίζομαι. 10  
 ὦ καλλιφεγγές "Ἡλι', ὡς μ' ἀώλεσας  
 καὶ τόνδ' Ἀπόλλων δ' ἐν βροτοῖς ὀρθῶς καλῆ,  
 ὅστις τὰ σιγῶντ' ὀνόματ' οἶδε δαιμόνων.

(Climene)

† ..... fra cadaveri .... † emette fumo manifesto<sup>21</sup>. Sono perduta. Portate dentro il cadavere! Il mio sposo, il mio sposo qui vicino fa risuonare i canti nuziali, guidando le vergini. Fate presto! Pulite a terra nel caso in cui cada qualche goccia di sangue! Forza, affrettatevi, serve! Lo nasconderò nelle stanze di pietre levigate, dove si trova l'oro del mio sposo, che io sola chiudo a chiave. O Helios splendente, come hai distrutto me e questo ragazzo qui! E correttamente sei chiamato Apollo dai mortali che conoscono i significati segreti dei nomi delle divinità.

Come raccomandava Climene a Fetonte “lo imparerai veramente con il trascorrere del tempo”, in riferimento alla vera paternità del ragazzo (fr. 773.8), così, piuttosto ironicamente, nel fr. 781.1-13 sarà proprio il tempo, prima evocato come garante e depositario della verità, a tradirla: è infatti la contemporaneità di due eventi, la presenza del cadavere di Fetonte sulla scena e l'imminente arrivo dell'ignaro Merops a spaventare Climene e a minacciare la rivelazione

<sup>21</sup> I primi due versi del fr. 781 sono corrotti e molteplici sono state le ipotesi di ricostruzione avanzate dagli editori che qui riassumo brevemente. Secondo la lettura autoptica del palinsesto parigino operata da Bekker i vv. 1-2 restituivano πυρός θερινυς ἐν νεκροῖς θερηνυαι / ζώσασηδ ἀνήσι ἀτιμὸν ἐμφανῆ [K I], variamente interpretato dagli editori successivi. La ricostruzione di DIGGLE 1970, pp. 64, 141-144, sebbene non completamente risolutiva, si rivela senza dubbio più plausibile di altre: †πυροσθ† Ἐρινυς ἐν †νεκροῖς θ.ρ.(.)νυαι†/ζώσης δ' ἀνήσ' ἀτιμὸν ἐμφανῆ <φλογός>, “Un'Erinni †di fuoco† fra cadaveri †.....† spira un chiaro alito di vivida fiamma”. Al v. 1 l'aggiustamento ἐν νεκρῶ è stato proposto dall'editore sulla scorta di Hartung e Wecklein, mentre la ricostruzione θρασύνεται, “infuria, impazza”, in fine di verso è una sua congettura. Al v. 2 l'emendamento ζώσης δ', proposto da Diggle sulla scorta di Ellis, e la promozione a testo dell'integrazione di Rau <φλογός>, supportata da Euripide, *Baccanti* 8 πυρός ἐτι ζώσαν φλόγα, ricostruiscono il testo in maniera apprezzabile: “[...] infuria sul cadavere, spira un chiaro alito di vivida fiamma”. Non così persuasiva appare invece a Diggle l'espressione πυρός τ' Ἐρινύς, “l'Erinni di fuoco”, all'inizio del v. 1, giudicata inelegante dall'editore. Quel che è certo è che i due versi descrivono il corpo defunto di Fetonte, avvolto ancora dalle fiamme ardenti della folgore che Zeus ha precedentemente scagliato su di lui. A tal proposito DE STEFANI 1996, pp. 99-100, riconsidera una congettura già proposta da Blydes in passato e propone di stampare πυρός τε λιγνύς in luogo della ricostruzione πυρός τ' Ἐρινύς, interpretando il testo così: “Il fumo del fuoco infuria sul cadavere, spira un chiaro alito di vivida fiamma”. Da parte sua KANNICHT 2004, p. 816, non promuove a testo nessuna delle congetture proposte per ricostruire i vv. 1-2 del frammento. A mio avviso l'ipotesi di ricostruzione del v. 2 proposta da Diggle, anche sulla scorta degli editori precedenti, si rivela plausibile e quindi meritevole di essere stampata. Al contrario, concordo con Kannicht nel mantenere fra *crucis* il v. 1, in cui il problematico *incipit* si presta a varie esegesi: non si può appurare se il riferimento all'Erinni sia effettivo oppure no, così come la lettura θρασύνεται può essere sostituita da altre altrettanto verosimili, ad esempio θερμαίνεται di Wecklein, meno συνδαίνυται di Collard.

delle sue menzogne. L'emozione della paura, evidentemente connessa alla scoperta degli inganni di Climene da parte di Merops, è esplicitata da peculiari moduli espressivi: interrogative negative che celano in realtà bruschi imperativi<sup>22</sup>, lessico ripetitivo ed assillanti sollecitazioni rivolte alle serve.

Al v. 3 dall'ordine che Climene rivolge alle ancelle ("Portate dentro il cadavere!") si desume che il corpo di Fetonte, morto nello spazio extrascenico come il resoconto dell'ἄγγελος attesta (fr. 779), è ora presente sulla scena, fatto ulteriormente confermato dal deittico τόνδε, "questo qui", utilizzato al v. 12 in riferimento al cadavere del giovane. Al v. 4 Climene constata che Merops, alla guida del coro di παρθένοι che intona l'epitalamio nuziale per Fetonte e la sua sposa, si fa sempre più vicino (πλήσιον): l'anafora πόσις πόσις, "mio marito, mio marito", sembra quasi riverberare la frequenza dei passi di Merops, che si fanno sempre più vicini all'udito e alla vista di Climene<sup>23</sup>. Al v. 6 la donna in preda all'angoscia sollecita più bruscamente la collaborazione delle ancelle: οὐ θᾶσσον, "Fate presto!". Ecco che la paura si intreccia alla frenesia: se non nasconderanno il cadavere più in fretta che possono Merops scoprirà i raggiri di Climene, ovvero l'unione dell'oceanina con Helios e la morte di quello che credeva fosse suo figlio, ma che suo figlio in realtà non è mai stato.

Di seguito, al v. 6, Climene continua ad incalzare le ancelle con ulteriori

<sup>22</sup> Come si evince dalla mia traduzione le interrogative negative al futuro dei vv. 3 e 6 sono rese con valore imperativo: vd. a tal proposito anche la traduzione offerta da COLLARD, CROPP 2008, p. 353: "Take the body in the house! [...] More quickly! Wipe up any drip of blood if it has fallen somewhere on the ground!". Come giustamente argomenta DENIZOT 2011, p. 470: «La forme interro-négative de l'énoncé vient renforcer la signification du futur employé avec une force directive [...] En outre, la forme interrogative indique que le locuteur demande à son interlocuteur de valider cette assertion, en orientant la réponse». È chiaro, pertanto, il valore imperativo delle interrogazioni negative rivolte da Climene alle ancelle: COLLARD 2005, p. 366, individua in questa modalità d'espressione del comando un colloquialismo tipico del linguaggio tragico (cf. gli altri esempi euripidei menzionati dallo studioso).

<sup>23</sup> Come osserva giustamente DIGGLE 1996, p. 196, in apertura dei trimetri euripidei sono più frequentemente attestate ripetizioni di verbi, soprattutto dal valore imperativo (*Medea* 711, 1076; *Elettra* 679; *Troiane* 304, *Ione* 738; *Fenicie* 1280; *Oreste* 219, 1311, 1349), e interrogativo (*Elettra* 487; *Ifigenia fra i Tauri* 1435; *Oreste* 278, 470), volti ad evidenziare l'urgenza del comando o della domanda. Più raramente sono invece nomi o pronomi ad essere iterati all'inizio del verso: al caso del fr. 781.4 del *Fetonte* possono aggiungersi Euripide, *Andromaca* 678 γέρων γέρων e *Oreste* 257 αὔται γὰρ αὔται. È in particolar modo quest'ultimo esempio che a parer mio si accosta di più al caso del *Fetonte*: è Oreste a pronunciare il verso αὔται γὰρ αὔται πλησίον θρώσκουσί μου, "Eccole, eccole vicine: mi aggrediscono". In preda ad un terrore delirante il giovane teme che le sanguinarie Erinni possano assalirlo: è interessante notare che l'anafora del pronome αὔται sia accompagnata dall'occorrenza dell'avverbio πλησίον. Lo stesso sintagma, anafora di nome/pronome + πλησίον, è attestato per l'appunto anche al v. 4 del fr. 781: πόσις πόσις πλήσιον "mio marito, mio marito si fa vicino", lamenta Climene spaventata. Tuttavia se la paura di Oreste è frutto di un suo mero vaneggiamento – così forte da scambiare perfino Elettra per un'Erinni – e non ha quindi alcun riscontro nella realtà effettiva, il caso di Climene è differente. La donna non sta sognando l'imminente arrivo di Merops, il rumore dei suoi passi e il suono del canto epitalamico sono reali: il terrore non ha ottenebrato né la sua vista né il suo udito.

richieste: οὐ σταλαγμὸν ἐξομόρξετε, εἴ ποὺ τίς ἐστὶν αἵματος χαμαὶ πεσών, “Pulite a terra nel caso in cui cada qualche goccia di sangue!”. La paura di essere scoperta non cancella la razionalità con cui il δόλος è stato ordito ai danni di Merops: Climene comanda alle ancelle di eliminare qualsiasi τεκμήριον del passaggio del cadavere e al v. 8 gli intima di affrettarsi, perché sarà solo lei a nascondere (κρύψω) nella camera dei tesori dello sposo.

Dunque la staticità di Climene, all’inizio impietrita, si oppone ai celeri movimenti comandati alle serve, fino a quando al v. 8 la donna riserva solo a sé stessa l’ultima fase del δόλος: all’atto del κρύπτειν è sotteso allo stesso tempo quello del κλέπτειν, dunque trafugare e poi occultare il cadavere di Fetonte nella stanza del χρυσός reale a cui solo Climene (v. 10 μόνη) può accedere. Pertanto dalle pressanti allocuzioni di Climene alle ancelle si desume come l’emozione della paura in tal caso non sia esplicitata soltanto da moduli espressivi del personaggio ma, lo si può ipotizzare piuttosto verosimilmente, anche performativi.

**Euripide, Fetonte fr. 781.43-60. Fumo sospetto e sospetti di sventura**

Θε. ὦ δέσποτ', ἔστρεψ' ἐκ δόμων ταχὺν πόδα.  
οὐ γὰρ σὺ σφῶζη σεμνὰ θησαυρίσματα  
χρυσοῦ, δι' ἀρμῶν ἐξαμβιβεται πύλης 45  
καπνοῦ μέλαιν' ἄησις ἔνδοθεν στέγης.  
προσθεῖς πρόσωπον φλόγα μὲν οὐχ ὄρω πυρός,  
γέμοντα δ' οἶκον μέλανος ἔνδοθεν καπνοῦ.  
ἀλλ' ἔσιθ' ἐς οἶκον, μή τιν' Ἥφαιστος χόλον  
δόμοις ἐπείσφρεις μέλαθρα συμφλέξῃ πυρί 50  
ἐν τοῖσιν ἠδίστοισι Φαέθοντος γάμοις.  
Με. πῶς φῆς; ὄρα μὴ θυμάτων πυρουμένων  
κατ' οἶκον ἀτμὸν κείσ' ἀποσταλέντ' ἴδῃς.  
Θε. ἅπαντα ταῦτ' ἠθρησ' ἀκαπνώτως ἔχει.  
Με. οἶδεν δ' ἐμὴ τάδ' ἢ οὐκ ἐπίσ<τα>ται δάμαρ; 55  
Θε. θυηπολοῦσα θεοῖς ἐκεῖσ' ἔχει φρένας.  
Με. ἀλλ' εἴμ', ἐπεὶ τοι καὶ φιλεῖ τὰ τοιάδε  
ληφθέντα φαύλως ἐς μέγαν χειμῶν' ἄγειν.  
σὺ δ' ὦ πυρὸς δέσποινα Δήμητρος κόρη  
Ἥφαιστέ τ' εἴητ' εὐμενεῖς δόμοις ἐμοῖς. 60

Servo Signore, volsi indietro dal palazzo il piede veloce. Dove infatti tu conservi i sacri tesori d'oro, attraverso le connesse della porta passa dall'interno della camera un nero soffio di fumo. Pur avendo accostato il volto non vedo nessuna fiamma di fuoco, ma solo la stanza piena di fumo nero all'interno. Entra dentro, perché Efesto, indirizzando sulla casa un suo rancore, non mandi a fuoco il palazzo durante le nozze assai gradite di Fetonte.

Merops Come dici? Bada di non vedere il fumo che si propaga dai sacrifici

bruciati nel palazzo.

*Servo* Ho considerato tutto questo. Ma non c'è fumo.

*Merops* La mia sposa ne è a conoscenza oppure no?

*Servo* Sacrifica agli dei e a questo ha rivolto l'animo.

*Merops* Allora vado, poiché tali fatti, se presi alla leggera, portano solitamente ad una grande tempesta. Tu signora del fuoco, figlia di Demetra, e tu Efesto, siate benevoli verso la mia casa!

I versi, di poco successivi al canto epitalamico e all'occultamento del cadavere di Fetonte, trasmettono un dialogo chiarificatore fra Merops e un servo: il fumo nero che fuoriesce dalle connessioni della porta della camera del tesoro regale insospettisce un servo che si reca da Merops temendo che Efesto, il dio del fuoco, abbia lanciato sull'οἶκος del sovrano una qualche ira, un qualche risentimento (v. 49 χόλον) proprio in corrispondenza del giorno delle nozze di Fetonte. In un primo momento Merops tenta di razionalizzare i timorosi sospetti del servo, credendo che il fumo provenga dai sacrifici propiziatori di cui si sta occupando Climene. Il servo però lo smentisce e Merops decide di andare a sincerarsi della realtà dei fatti "perché se trascurati questi possono portare ad una grande tempesta" (vv. 57-58). I cattivi presentimenti del servo ai vv. 49-51, confermati poi da Merops ai vv. 57-58, non possono non richiamare alla mente la medesima previsione di sventura espressa dal coro nella parodo, a cui ho accennato all'inizio di questo breve contributo. Forse più ragionevolmente le ancelle coreute temevano che la τύχη, causando qualche imprevisto, scagliasse sulla casa di Merops un βαρὺς φόβος "un pesante timore", poiché ad un'analisi complessiva dei frammenti discussi non può non notarsi che a determinare questo convulso accavallarsi di eventi sia proprio il caso, l'accidente fortuito.

Sin da questi pochi esempi, dunque, si evince come l'emozione della paura – connessa alla scoperta delle verità e delle menzogne dei personaggi in scena, costantemente in equilibrio fra ἄγνοια e γνώσις, ignoranza e consapevolezza – affiori in alcune delle complesse dinamiche familiari che caratterizzano il *Fetonte* di Euripide.

### **Bibliografia**

ARNOTT 2007

Arnott Geoffrey, *Birds in the Ancient World from A to Z*, New York 2007

BIGNARDI 2013

Bignardi Giulia, "Osservazioni sul κύκνος in Euripide", *Eikasmos* 24, 2013, pp. 77-89

BURKERT 1985

Burkert Walter, *Greek Religion*, Cambridge (MA) 1985

CASTRUCCI 2013

Castrucci Greta, "Il lago dei cigni di Delo: dal threnos al peana", *Acme* 66, 2013, pp. 53-78

CIAPPI 2000

Ciappi Maurizio, "La narrazione ovidiana del mito di Fetonte e le sue fonti: l'importanza della tradizione tragica", *Athenaeum* 88, 2000, pp. 117-168

COLE 1984

Cole Susan G., "Greek Sanctions against Sexual Assault", *Classical Philology* 79, 1984, pp. 97-113

COLLARD 2005

Collard Christopher, "Colloquial Language in Tragedy: A Supplement to the Work of P.T. Stevens", *The Classical Quarterly* 55, 2005, pp. 350-386

COLLARD, CROPP 2008

Collard Christopher, Cropp Martin, *Euripides. Fragments, II: Oedipus – Chrysisippus, Other Fragments*, Cambridge (MA)-London 2008

COLLARD, CROPP, LEE 1995

Collard Christopher, Cropp Martin, Lee Kevin Hargreaves, *Euripides. Selected Fragmentary Plays, I: Telephus, Cretans, Stheneboea, Bellerophon, Cresphontes, Erectheus, Phaethon, Wise Melanippe, Captive Melanippe*, Warminster 1995

DENIZOT 2011

Denizot Camille, *Donner des orders en grec ancien: étude linguistique des forms de l'injonction*, Mont-Saint-Aignan 2011

DE STEFANI 1996

De Stefani Claudio, "Note a frammenti tragici greci", *Eikasmos* 7, 1996, pp. 95-106

DI BENEDETTO, MEDDA 1997

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997

DI BENEDETTO, MIRTO, PATTONI 2007<sup>7</sup>

Di Benedetto Vincenzo, Mirto Maria Serena, Pattoni Maria Pia, *Sofocle. Trachinie*, Milano 2007<sup>7</sup>

DIGGLE 1970

Diggle James, *Euripides Phaethon*, Cambridge 1970

DIGGLE 1996

Diggle James, "Epilogomena Phaethontea", *L'antiquité classique* 65, 1996, pp. 189-199

FRIES 2014

Fries Almut, *Pseudo-Euripides Rhesus*, Berlin-Boston 2014

GOETHE 1903

Goethe Johann Wolfgang, "Phaethon, Tragödie des Euripides: Versuch einer

- Wiederherstellung aus Bruchstücken”, *Über Kunst und Alterthum* 1823, pp. 5-34, 152-158 [= *Goethes Werke*, 41, Weimar 1903, pp. 32-47, 59-63]
- HUYS 1995
- Huys Marc, *The Tale of the Hero who was Exposed at Birth in Euripidean Tragedy: A Study of Motifs*, Leuven 1995
- JOUAN 1992
- Jouan François, “La parodos de l’Hercules Furens et ses sources grecques”, in *Au de la miroir de la culture antique. Mélanges offerts au Président René Marache*, Rennes 1992, pp. 307-321
- JOUAN, VAN LOOY 2002
- Jouan François, van Looy Herman, *Euripide. Tragédies, VIII: Fragments. Sthénébée – Chrysippos*, Paris 2002
- KANNICHT 1972
- Kannicht Richard, “Review of *Euripides Phaethon* by James Diggle”, *Gnomon* 44, 1972, pp. 1-12
- KANNICHT 2004
- Kannicht Richard, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), V.1-2: Euripides*, Göttingen 2004
- LIAPIS 2012
- Liapis Vayos, *A Commentary on the Rhesus Attributed to Euripides*, Oxford 2012
- LIAPIS 2014
- Liapis Vayos, “Cooking Up Rhesus: Literary Imitation and Its Consumers”, in Csapo Eric, Rupprecht Goette Hans, Green Richard J., Wilson Peter (edd.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin-Boston 2014, pp. 275-294
- LORAUX 1991
- Loraux Nicole, *Le madri in lutto*, Bari 1991
- MACURDY 1943
- Macurdy Grace H., “The Dawn Songs in Rhesus (527-556) and in the Parodos of Phaethon”, *The American Journal of Philology* 64, 1943, pp. 408-416
- MECCARIELLO 2014
- Meccariello Chiara, *Le ipotesi narrative dei drammi euripidei: testo, contesto, fortuna*, Roma 2014.
- MIRTO 2015<sup>3</sup>
- Mirto Maria Serena, *Euripide. Ione*, Milano 2015<sup>3</sup>
- MUSSO 1980
- Musso Olimpio, *Tragedie di Euripide, I*, Torino 1980
- NAUCK 1889<sup>2</sup>
- Nauck August, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig 1889<sup>2</sup>
- POLLARD 1977
- Pollard John, *Birds in Greek Life and Myth*, London 1977

QUINCEY 1966

Quincey J. H., "Greek Expressions of Thanks", *The Journal of Hellenic Studies* 86, 1966, pp. 133-158

RADT 1977

Radt Stefan, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, IV: *Sophocles*, Göttingen 1977

RADT 1985

Stefan Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF)*, III: *Aeschylus*, Göttingen 1985

RECKFORD 1972

Reckford Kenneth J., "Phaethon, Hippolytus, and Aphrodite", *Transactions and Proceedings of the American Association* 103, 1972, pp. 405-432

SCAFURO 1990

Scafuro Adele, "Discourses of Sexual Violation in Mythic Accounts and Dramatic Versions of 'The Girl's Tragedy'", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 2, 1990, pp. 126-159

SOMMERSTEIN 2006

Sommerstein Alan H., "Rape and consent in Athenian Tragedy", in Cairns Douglas, Liapis Vayos (edd.), *Dionysalexandros: Essays on Aeschylus and his Fellow Tragedians in honour of A. F. Garvie*, Wales 2006, pp. 233-252

SUSANETTI 2002

Susanetti Davide, "Il cigno antitragico. L'esperienza del teatro dall' 'Alceste' euripideo al 'Fedone' platonico", in Napolitano Valditara Linda M. (a cura di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi*, Trieste 2002, pp. 53-76

SUSANETTI 2007

Susanetti Davide, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007

VOLMER 1930

Volmer Hermann, *De Euripidis fabula quae Phaethon inscribitur restituenda*, Münster 1930

WEBSTER 1967

Webster Thomas B.L., *The Tragedies of Euripides*, London 1967

WOLFF 1965

Wolff Christian, "The Design and Myth in Euripides' Ion", *Harvard Studies in Classical Philology* 69, 1965, pp. 169-194

ZACHARIA 2003

Zacharia Katerina, *Converging Truths. Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*, Leiden-Boston 2003

ZAMBON 2003

Zambon Silvia, "L'evocazione dell'usignolo nella tragedia greca: tre casi di



applicazione atipica del modulo letterario”, *Atti e memorie dell’Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti* 116, 2003, pp. 301-324

## ***Izobražaja Žertvu (Playing the Victim, Simulando la vittima) dei fratelli Presnjakovy: la paura e la “Pepsi Generation” nel teatro russo contemporaneo***

*Dmitry Novokhatskiy – Donatella Possamai*

ABSTRACT: The plays by Presnyakov Brothers develop problems of the present-day social crisis in Russia. The piece *Изображая жертву (Playing the Victim)* investigates the destiny of the “Pepsi generation”, or the generation of the 90s, grown up in the decade of emotional and moral degradation. The core idea of fear is enhanced by Hamletian reminiscences; the protagonist, trying to overcome his personal fear of death plays a fake victim in forensic reconstructions. Mitigating his own scares, he faces exaggerated fear and gradually his perception of reality is substituted by his acting, so finally he trespasses the law and commits a homicide himself.

Poche parole di introduzione per collocare storicamente l’opera dei fratelli Presnjakovy nel quadro del generale rinnovamento che ha avuto luogo nel teatro russo a partire dagli anni ’90. Il fenomeno che ha trasformato il teatro russo va comunemente sotto il nome di Novaja Drama (The new drama) creando un’associazione pressoché immediata con il movimento teatrale di un secolo precedente, ai confini tra XIX e XX secolo<sup>1</sup>. In entrambi i casi assistiamo alla presa di coscienza di un esaurimento delle forme tradizionali, alla volontà di uscire dal canone consolidato e ricercare delle forme espressive nuove. L’origine del movimento Novaja Drama, ufficializzato nel 2002 con la prima edizione del festival omonimo, è in realtà, come dicevamo, da ricercarsi nei primi anni novanta, come conseguenza dei mutamenti epocali del periodo. Fu proprio la situazione in cui società e istituzioni culturali si trovarono all’indomani del crollo dell’Unione Sovietica a dare origine a un nuovo, rivoluzionario modo di vedere e di fare il teatro, che cercava di dare voce alla drammatica crisi dell’identità sociale e culturale che il paese stava attraversando una volta esaurita l’euforia

---

<sup>1</sup> Vd. MERKULOVA 2011, pp. 122-126.

dei primi tempi. Una nuova generazione di drammaturghi si andava formando ma faticava a farsi strada; incontrava la resistenza, fisiologicamente legata da un lato alla disgregazione del sistema, e dall'altro provocata, più nel dettaglio, anche dal conservatorismo di alcuni teatri che mantenevano un repertorio di tipo tradizionale, mentre altri passavano a una produzione esclusivamente di intrattenimento. Il regista Michail Ugarov, uno dei fondatori della Novaja Drama ebbe infatti a dichiarare nel 2006:

Я говорю сейчас даже не о фестивале, но о движении «новая драма». Когда все начиналось, все параметры в театральном контексте, российском были перекошены. Была абсолютно классическая пьеса и антреприза — вот и вся палитра. Современная пьеса считалась чем-то экзотическим, хотя актуальное искусство — это очень важная часть, минимум она должна занимать четверть, а то и треть всего процесса. Все это было перекошено до чудовищных размеров. Сейчас немного восстанавливаются эти параметры, все-таки современная пьеса проникает в репертуарные театры<sup>2</sup>...

Parlo non tanto del festival, quanto del movimento Novaja Drama. Quando tutto ebbe inizio i parametri del contesto teatrale russo erano stati stravolti. C'erano solo la pièce totalmente classica e le piccole compagnie e qui si esauriva la gamma. La pièce contemporanea veniva ritenuta qualcosa di esotico, anche se l'arte d'attualità è una parte molto importante del processo, e come minimo dovrebbe costituire un quarto, se non addirittura un terzo, dell'intero processo. Tutto ciò aveva subito stravolgimenti di proporzioni mostruose. Ora i parametri si stanno ristabilendo e la pièce contemporanea sta penetrando nei repertori dei teatri stabili...

Ciò sembra confermare l'affermazione di Birgit Beumers e Mark Lipovetsky che vedono non nel periodo del conflitto, ma nel momento della stabilizzazione di un nuovo ordine sociale le maggiori possibilità di ripresa per la drammaturgia contemporanea, che investe, per così dire, proprio sui traumi di chi ha vissuto il momento del conflitto e le delusioni conseguenti:

Perhaps drama becomes the main field for literary experiments precisely when – after rough times, revolutions, upheavals and shifts – there comes a period of stabilization (stagnation, depression)? This writing reacts to the hardening of a new sociality, previously non-formalized and open to change. When drama is on the rise, it almost always focuses on unfulfilled hopes and aspirations. It is interested in those people who pay for the social shift, who receive slaps in the face, who have been pushed somewhere into the gutter or abandoned there as history toppled: in the beginning they beckoned, then they were cast aside. Drama hits head-on against the wall of this new sociality – a wall that had only recently seemed like a door to the bright future; this genre is one of hangover, breakaway, retreat<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> SELIVANOVA 2006.

<sup>3</sup> BEUMERS, LIPOVETSKY 2009, p. 28.

È così che intorno alla seconda metà degli anni '90 nascono molte iniziative indipendenti, da Teatr.doc a Mosca al Teatro intitolato a Kristina Orbakajte a Ekaterinburg di cui proprio i fratelli Oleg e Vladimir Presnjakovy sono rispettivamente direttore e regista. Va detto che la città degli Urali è un centro molto importante per la nuova drammaturgia, basti pensare al fatto che è la terza città dopo Mosca e Pietroburgo per quantità di teatri; proprio qui il drammaturgo e oggi anche regista Nikolaj Koljada teneva all'università i suoi famosissimi seminari teatrali. Molti sono i laboratori e i festival che in quegli anni vanno nascendo e rinascendo: il festival *Ljubimovka*, ad esempio, che deve il suo nome alla tenuta di Stanislavskij appena fuori Mosca, sede del festival nei primi anni, e che programma a tutt'oggi, in presenza di attori e registi, numerose letture di pièces contemporanee a cui fanno seguito discussioni sul valore dei testi.

Di fatto il fenomeno della *Novaja Drama* fa ancora molto discutere, sia per i confini cronologici del movimento, sia per gli autori da includervi, e ancora per le eventuali affinità o meno tra questi ultimi. Divide i critici<sup>4</sup> anche la valutazione circa l'innovatività della *Novaja Drama*: le posizioni sono talmente divergenti che si va dal riconoscerle un ruolo di rinnovamento per tutto il campo letterario al rifiuto di attribuirle un qualsivoglia ruolo avanguardistico. Fuor di dubbio rimane il fatto che il movimento è stato accusato da più parti di rifarsi all'estetica della *černucha*, del *noir*, del *trash*, termine apparso ancora in epoca sovietica per indicare la rappresentazione delle manifestazioni degradate del sistema e che mantiene questo significato a tutt'oggi.

Un'importante spinta al processo di rigenerazione venne anche dal Centro di drammaturgia e regia di Mosca (*Centr dramaturgii i režissury*) fondato nel 1998 dal drammaturgo Aleksej Kazancev insieme a Michail Rošin e che per sei anni, senza un budget o un teatro propri, riuscì a produrre cinque nuovi spettacoli per stagione. Il Centro di drammaturgia e regia di Mosca ebbe un grande successo e si fece apprezzare anche dalla critica, ottenendo il supporto che il nuovo dramma non aveva avuto durante tutto il decennio; anche i teatri convenzionali cominciarono a essere interessati alla nuova drammaturgia. Fra questi lo storico Teatro d'Arte di Mosca (*MChAT*, fondato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko oltre un secolo prima)<sup>5</sup> che cominciò a investire sulla *novaja drama*, mettendo in scena tra le altre anche *Teppopuzm*, *Terrorismo* dei fratelli Presnjakovy.

E veniamo brevemente ai nostri autori, Oleg Michajlovič e Vladimir Michajlovič Presnjakovy, piuttosto parchi nel parlare di sé e nel concedere interviste, tanto che di loro, nonostante la fama mondiale, si sa davvero molto poco. Figli

<sup>4</sup> Vd. SOLOVĚVA 2013.

<sup>5</sup> Il Teatro d'Arte di Mosca si divise, nel 1987, nel Teatro d'Arte intitolato a Gor'kij e nel Teatro d'Arte intitolato a Čechov; quest'ultimo è quello di nostro interesse.

di padre russo e madre iraniana, sono nati, rispettivamente nel 1969 e nel 1974, a Sverdlovsk, oggi Ekaterinburg, dove vivono tuttora, anche se in un'intervista rilasciata al famoso sito Snob, hanno dichiarato di vivere ad Arlon in Belgio. Entrambi si sono laureati all'Università degli Urali dove hanno anche insegnato; Oleg, letteratura russa del XX secolo presso la facoltà di lettere, e Vladimir pedagogia, presso la facoltà di sociologia e politologia. Il teatro Kristina Orbakajte viene fondato nel 1994 da un'equipe di studenti, docenti e dottorandi dell'Università degli Urali, tra cui i nostri fratelli. La curiosa storia legata all'intitolazione del teatro pone in luce la pratica postmodernista dell'appropriazione del capitale simbolico altrui e in generale l'impiego del paradosso che segnerà molte delle opere dei due fratelli. Kristina Orbakajte, figlia della famosa cantante pop Alla Pugačeva, all'epoca era sposata con il cantante e attore Vladimir Presnjakov, omonimo del più giovane dei nostri fratelli. La Orbakajte nega che il suo consenso sia mai stato richiesto, mentre i fratelli affermano il contrario e sostengono che la loro scelta venne fatta per attirare l'attenzione dei giovani e funzionò. I fratelli Presnjakovy hanno cominciato a scrivere insieme nel 1999 poiché, come dichiarano spesso nelle interviste:

Хотелось какой-то интересной жизни в университете, поэтому мы организовали этот театр. И постепенно стали понимать, что если настоящему жестко, не лукавя, говорить с аудиторией, то предложить нам ей нечего – поэтому взяли писать сами<sup>6</sup>.

Volevamo una vita interessante all'università, così abbiamo organizzato questo teatro. E a poco a poco abbiamo cominciato a capire che per parlare al pubblico in termini veramente duri, senza fare i furbi, non avevamo nulla da offrire, e quindi ci siamo messi a scrivere noi.

Il successo li raggiunge nel novembre del 2002 quando il festival del Nuovo teatro europeo al Teatro d'Arte di Mosca apre con la prima di *Terrorizm* per la regia di Kirill Serebrennikov<sup>7</sup>. L'anno seguente la pièce viene prodotta dal Royal Court Theatre a Londra e diviene ben presto un successo mondiale. La "tragifarsa", come recita il sottotitolo, apre con dei passeggeri all'aeroporto che brontolano per i ritardi a causa di un allarme bomba. Nella scena successiva il gioco di due adulteri scivola verso la violenza. Due vecchiette in un parco giochi si lamentano delle famiglie e successivamente assistiamo a scene di bullismo tra poliziotti in caserma. I passeggeri sull'aereo finalmente si preparano per il decollo. Alla fine ci rendiamo conto che queste scene apparentemente casuali sono in realtà collegate da un filo quasi invisibile, che lega anche noi ai perso-

<sup>6</sup> "Vladimir i Oleg Presnjakovy", *Snob*.

<sup>7</sup> *Teatral'nyj smotritel'*; in un'altra pagina dello stesso sito è presente anche una copiosa rassegna stampa sulla prima dello spettacolo, "Terrorizm. MChAT im. A. P. Čechova. Pressa o spektakle", vd. sitografia.

naggi, non a caso tutti privi di nome proprio per assumere tratti di universalità, e questa connessione è costituita proprio dal sentimento della paura collettiva che predomina nelle nostre società.

Nello stesso anno, il 2003, il Royal Court Theatre insieme alla compagnia Told by an Idiot produce anche *Izobražaja Žertvu, (Playing the Victim, Simulando la vittima)*, per la regia di Richard Wilson. La pièce viene presentata al festival di Edimburgo. Vladimir Presnjakov racconta così la genesi dell'opera:

Парень, который изображает жертв, — это наше абсолютное ноу-хау. Мы выдумали эту идею, еще ничего не было, ни одной фразы. Мы это сболтнули на одной вечеринке в Лондоне... И нам тут же один из собеседников сказал, что, если мы напишем такую пьесу, он просит, чтобы его театр был первым<sup>8</sup>.

L'idea del ragazzo che rappresenta le vittime [nelle ricostruzioni degli omicidi per le indagini] è un nostro know-how assoluto. Abbiamo concepito questa idea, non c'era ancora nulla, non una singola frase. Ci è sfuggito di parlarne a una festa a Londra... E immediatamente uno dei presenti ha detto che se avessimo scritto una pièce così, avrebbe chiesto che il suo teatro fosse il primo [a rappresentarla].

La prima russa al Teatro d'Arte di Mosca è del settembre, per la regia, ancora una volta, di Kirill Serebrennikov. *Simulando la vittima* è stata trasmessa anche in rete nell'autunno 2005 nell'ambito del festival on-line *Teatral'naja Pautina* (la ragnatela, o la rete, teatrale). Nel 2006 lo stesso regista trarrà dalla pièce anche il film omonimo, premiato al festival di Roma di quello stesso anno con il Marco Aurelio per il miglior film. L'anno seguente per i tipi della KoLibri esce anche il romanzo che reca lo stesso titolo. Questo navigare tra generi e media diversi, ai confini con la narrazione transmediale, è una caratteristica del lavoro dei due fratelli. Vladimir ha infatti dichiarato: Мы любим писать ремиксы своих вещей. Часто наша пьеса превращается в роман или сценарий для фильма<sup>9</sup>, "Ci piace scrivere remix delle nostre cose. Spesso una nostra pièce si trasforma in un romanzo o in una sceneggiatura".

Dopo questa breve introduzione possiamo ad un'analisi più ravvicinata della pièce *Simulando la vittima*.

Come è noto, il nome dell'opera d'arte suggerisce la chiave per la sua comprensione. Il titolo diventa il punto di partenza per l'interpretazione della forma e del contenuto. Spesso il nome indica solo una possibile interpretazione dell'opera, o viceversa, fornisce molte indicazioni per la decifrazione del suo significato. Il titolo dello spettacolo *Simulando la vittima* è uno di quei titoli che propongono differenti possibilità di interpretazione. "Simulando" si riferisce

<sup>8</sup> "Vladimir i Oleg Presnjakovy", *Snob*.

<sup>9</sup> "Vladimir i Oleg Presnjakovy", *Snob*.

all'irrealtà, alla falsità, nel senso più generico – al gioco; la parola “vittima” è associata incondizionatamente alla violenza, alla sottomissione e, naturalmente, alla paura. In effetti, la paura, pervasiva e onnipresente, determina la sostanza del dramma: quasi tutti i personaggi temono qualcosa, e la realtà rappresentata provoca paura anche nel lettore o nello spettatore. Dal punto di vista del genere, la paura spesso è associata alla tragedia o al dramma; in questo caso, essa è esplicitamente vissuta dai personaggi e dagli spettatori mentre lo sviluppo del conflitto si verifica in una situazione emotivamente grave. La tragedia classica suggerisce in anticipo l'inevitabilità di una tragica fine; per questo motivo è nato il procedimento del *deus ex machina*, che contraddice la logica del conflitto, ma permette di chiudere la narrazione con un *happy end*.

Michail Bachtin<sup>10</sup> ha dimostrato che la cultura popolare tratta il sentimento della paura con una modalità diversa: durante il carnevale, associato al travestimento, al gioco e alla deliberata artificialità, ciò che spaventa viene deriso e la comicità diventa quindi il mezzo di superamento della paura stessa. Il genere principale del carnevale è la farsa, in cui vengono utilizzati il grottesco, l'iperbolizzazione e altri procedimenti stilistici per creare un effetto comico. Tipologicamente la tragedia e la farsa sono simili, e differiscono solo per il pathos e per il modo in cui agisce l'impatto sullo spettatore: la tragedia causa sofferenza ed empatia con gli eroi, mentre la farsa provoca il riso, e – differenza molto importante – crea distacco dai personaggi; nella farsa lo spettatore è sempre “al di qua” di ciò che sta accadendo sul palco.

Il genere di *Simulando la vittima* viene definito dagli studiosi come “commedia”, “tragicommedia”, “black comedy”. Mark Lipoveckij<sup>11</sup>, analizzando la pièce nel contesto generale dell'opera dei fratelli Presnyakovy, la chiama una “farsa filosofica”. Tutte queste definizioni sono parzialmente corrette, poiché il valore assoluto del genere nel quadro postmoderno è molto relativo. In *Simulando la vittima*, come in tutta l'opera dei Presnyakovy, possiamo trovare sia nuove tendenze teatrali (ad esempio, una chiara stilistica del teatro verbatim), sia riferimenti alla cultura classica. All'inizio del dramma, con una mossa tipicamente postmoderna, il protagonista – Valja – è visitato dal fantasma di suo padre, morto improvvisamente poco prima. Il fantasma comunica di essere stato avvelenato da sua moglie e suo fratello (rispettivamente, madre e zio di Valja). I motivi dell'*Amleto* di William Shakespeare risultano evidenti e ovvi; ovvia è anche l'interpretazione postmoderna di questi motivi: suggerendo allo spettatore di associare i personaggi del loro dramma a quelli di *Amleto*, i Presnyakovy dichiarano anche la natura secondaria, derivativa, della loro opera. I loro personaggi vivono la loro vita e cercano di risolvere i loro problemi indossando allo stesso

<sup>10</sup> BACHTIN 1965.

<sup>11</sup> LIPOVECKIJ 2005.

tempo le maschere dell'*Amleto*: Valja è Amleto stesso, sua madre è Gertrude, Ol'ga è Ofelia, lo zio Pëtr è Claudio. Le maschere costringono i personaggi ad agire in conformità ai loro prototipi shakespeariani, cioè recitare, realizzando una sceneggiatura ben nota. Si tratta del doppio codice postmoderno: il significato di ciò che sta accadendo sul palco riceve una luce diversa nel contesto dell'*Amleto*.

Larisa Vetelina nota che il nuovo dramma russo è basato [на] усиленном внимании к маргинальному и «маленькому» человеку, к социальноризовым пластам<sup>12</sup>, “[sul] rafforzamento dell’attenzione verso gli emarginati, gli uomini ‘piccoli’, verso gli strati sociali più bassi”, ed in effetti, la galleria di personaggi rappresentati è abbastanza uniforme: gente ordinaria, senza tanti meriti e talenti, che vive una vita monotona e noiosa in cui tutti hanno paura di qualcosa. La paura motiva il comportamento dei personaggi e la loro reazione ai vari eventi che accadono sia a loro, sia agli altri. Questa paura è esplicita ed intenzionalmente dichiarata: Valja alla fine dice apertamente che ha paura della morte: Я боюсь умереть... поэтому прививаюсь, “Ho paura di morire... quindi mi sto vaccinando”<sup>13</sup>. Anche la madre e Ol'ga (la ragazza di Valja) non nascondono la loro paura di rimanere sole, e perciò sono alla ricerca di un uomo che le renda felici (o almeno più tranquille); “la finta giapponese” (la cameriera del ristorante giapponese, dove si consuma uno degli omicidi) ha paura di perdere il lavoro, lo zio Pëtr teme di non poter vivere con la madre di Valja e così via. Al contempo, la paura è l’unica emozione che possono esprimere dei personaggi che vivono in uno stato di morte emotiva. Non casualmente Sysoev (il primo indagato) alla domanda Вы поссорились? “Avete litigato?” risponde: Наверное, только это уже для как... не ссора... как обычно... я не знаю... так во всех семьях, “Mah, forse, solo che è già per, come... non è un litigio... come al solito... non so... è così in tutte le famiglie”.

Un comportamento di questo tipo verrebbe interpretato come anomalo e anormale in condizioni ideali, sottolineando così che nella società odierna l’anormale è diventato normale; Ol'ga dice: Я давно поняла – не обращаешь внимания, и тебя ничто не коснется, “L’ho capito da tanto tempo: se non ci fai caso, non ti succederà niente”.

Sysoev non vede nulla di sorprendente nel fatto che non parla con la propria moglie da giorni. Il protagonista Valja è odiato da sua madre, ciò in parte a causa della paura della donna di essere scoperta come omicida del marito, e in parte per il disgusto che prova verso lo stile di vita che conduce il figlio; all’inizio del dramma la madre infatti minaccia di spedire Valja in una clinica psichiatrica,

<sup>12</sup> VETELINA 2009, p. 110.

<sup>13</sup> Qui e oltre le citazioni della pièce sono tratte da *The best. Brat'ja Presnjakovy*, (PRESNIAKOVY 2005) scaricabile dal sito *Izobražaja žertvu (p'esa)*, vedi sitografia.



visto che è tossicodipendente. Ol'ga dichiara di non lasciarlo unicamente perché per una donna sulla trentina è difficile trovare un nuovo fidanzato. Nemmeno il protagonista stesso ama qualcuno, per cui la sua vita somiglia al cinico cartone animato *Southpark*, i cui personaggi non a caso sono raffigurati sul berretto di Valja<sup>14</sup>.

Durante l'intera durata dello spettacolo l'elemento tragico si combina con quello umoristico, людей стреляют, травят и топят, а нам нисколько не страшно и, наоборот, смешно<sup>15</sup>, “ci sono spari, avvelenamenti e annegamenti e non abbiamo affatto paura, anzi ridiamo”. Il monologo del padre, con cui inizia tutto, conferma questa tesi: Valja, grazie alla visita del fantasma, conosce le vere cause della sua morte, ed in lui nasce il desiderio di vendetta, ma il contenuto tragico e patetico del monologo è screditato sia dall'aspetto del fantasma, sia dai mezzi stilistici; la lingua usata dal fantasma è troppo sofisticata, e a un certo punto, continuando ad utilizzare lo stesso stile pomposo, comincia a dire cose assurde e senza senso. L'insieme di questi elementi crea un esito umoristico e la tragedia viene percepita come una farsa. Quest'effetto è evidente, per esempio, anche nella scena della seconda ricostruzione del delitto, che fa seguito a un episodio in cui la madre chiede a Valja di comprare del pane. Qui l'artificio si basa sulla paura collettiva che i russi nutrono per i caucasici<sup>16</sup>, costantemente fomentata dai media: la madre chiede a Valja di andare al negozio, e poi la discussione verte sulla possibilità che i panifici avvelenino intenzionalmente i russi. La parola кавказец, “caucasico” o il termine creato dai media лицо кавказской национальности “soggetto di nazionalità caucasica” non sono menzionati mai, ma il tipo di pane che la madre vuole, il lavaš, è tipico delle cucine caucasiche. Così allo spettatore diventa chiaro che i possibili avvelenatori sono “caucasici”, tradizionalmente disprezzati, ma da cui i russi oggi, dopo le guerre cecene e i numerosi attacchi terroristici, sono anche spaventati.

La paura viene eliminata durante ricostruzione del secondo delitto che segue subito dopo; un certo Zakirov, indubbiamente un “soggetto di nazionalità caucasica”, ha affogato la sua ex-fidanzata in una piscina pubblica. In questo episodio vengono riprodotti molti stereotipi russi sui caucasici, a partire dall'aspetto esteriore (Zakirov parla un russo pieno di errori tipici dei madrelingua di origine caucasica e inoltre viene sottolineato più volte che è incredibilmente peloso) per giungere sino al suo comportamento che è comico, caratterizzato da ingenuità, quasi da stupidità: Zakirov è geloso, intemperante, permaloso. È un vero personaggio umoristico, figlio del moderno folklore urbano russo. Nella

<sup>14</sup> ВУЧКОВА e altri vedono una chiara somiglianza tra il berretto di Valja e il cappello che Raskol'nikov indossa in *Delitto e Castigo*, vd. ВУЧКОВА 2017, p. 27.

<sup>15</sup> СИТКОВСКИ 2004.

<sup>16</sup> A questo proposito si veda l'articolo di Artur Cuciev (CUCIEV 2005) che esplora, tra l'altro, le radici delle caucasofobia nella società russa odierna.

versione cinematografica di Kirill Serebrennikov la natura comica della scena è rafforzata dalla scelta del casting: il ruolo di Zakirov è interpretato da un piccolo, gracile, irsuto attore con un caratteristico naso “caucasico”. Questi dettagli – formali – offuscano il contenuto (Zakirov infatti racconta a sangue freddo i dettagli di un omicidio premeditato), e la tragedia di nuovo si trasforma in una farsa, facendo scomparire la paura: l’omicidio in sé è percepito come una sorta di parodia, e l’assassino non è altro che un pagliaccio, che deve essere preso in giro e che se lo merita – cosa che Valja fa, offrendo a Zakirov l’opportunità di fuggire, sapendo in anticipo che non lo lascerà scappare.

Nella scena in cui l’omicida Zakirov diventa vittima del bullismo dei poliziotti, si evidenzia un’altra linea portante dello spettacolo: la vittima e il carnefice si scambiano in continuazione i ruoli e l’“imitazione della vittima” viaggia accanto “all’imitazione del carnefice”. Questo è coerente con il dramma di Shakespeare, dove Amleto è sia la vittima, sia il carnefice della madre e dello zio. L’“imitazione della vittima” inizia dal fantasma del padre assassinato, poi questa maschera è ripresa da Valja, che recita il ruolo di vittima fittizia dei crimini (durante le ricostruzioni), ma che a sua volta impone agli altri questo stesso ruolo di vittima (come, ad esempio, nella scena del presunto omicidio dello zio Pëtr con le bacchette cinesi e nel finale con la strage della famiglia).

È significativo che le ricostruzioni somiglino sempre a un qualche allegro gioco, in cui l’impavido assassino diventa la vittima di Valja e dei suoi colleghi. Vengono presentati tre episodi di ricostruzione degli omicidi all’interno dei quali si evidenzia l’evoluzione di Valja che cerca di superare la paura della morte. Il culmine di questi suoi tentativi è nel quarto episodio, in cui Valja cambia definitivamente il suo ruolo e si pone “al di là” degli eventi, uccidendo i suoi cari. Durante la prima ricostruzione, Valja è un ingenuo alunno inesperto, spaventato da tutto e tutti; per lui il capitano è un mentore. Nella seconda scena Valja per la prima volta assume il ruolo di carnefice; egli spinge il suo collega Seva e il criminale Zakirov a compiere azioni illegali, e poi gode sadicamente del loro disappunto<sup>17</sup>. Valja è estremamente cinico e dà a intendere a Seva che voleva solo “testare i suoi principi morali”, facendolo così sentire in colpa per non aver superato la prova. Il tema centrale della terza ricostruzione del delitto e il culmine della critica sociale alla Russia contemporanea è il monologo del capitano, una sorta di diatriba diretta contro la nuova generazione, in cui si riconosce facilmente “la generazione della Pepsi”, cioè quella giunta a maturità negli anni ‘90 immediatamente dopo il crollo dell’URSS. Nel monologo il capitano espone l’incapacità di vivere di questa generazione. Il patetismo del monologo è rafforzato dalla figura della “giapponese con una storia”, cioè la cameriera del ri-

<sup>17</sup> Ol’ga Čumičeva vi vede un riferimento intertestuale al famoso monologo che Raskol’nikov pronuncia prima dell’assassinio della vecchia usuraia in *Delitto e Castigo* (ČUMIČEVA 2016).

storante dove era accaduto uno degli omicidi. Nella finta giapponese il capitano trova un'ascoltatrice bendisposta ed anche un'alleata nella denuncia contro la nuova società; entrambi rappresentano quella tipologia di russi che vivono nella nostalgia dei tempi sovietici, quando tutto, a parer loro, era giusto e funzionava.

Sarebbe comunque un errore considerare il capitano come il portatore di una qualche morale elevata. Al contrario, il capitano e la poliziotta, quest'ultima sempre con la videocamera in mano, sono personaggi umoristici la cui presenza contribuisce alla percezione farsesca di ciò che sta accadendo. Ad esempio, durante la prima ricostruzione, dalla tasca del capo improvvisamente cadono delle mutandine femminili; non solo si scopre che ha l'abitudine di prendere "un ricordino" dalla scena del delitto, ma, generosamente, consente a Valja di fare lo stesso. La poliziotta, per errore, invece della ricostruzione dell'omicidio registra i pettegolezzi sui colleghi; tutte le indagini sono accompagnate da schermi costanti. Il capitano flirta con la poliziotta, e finalmente riesce a fare sesso con lei negli spogliatoi della piscina proprio durante la ricostruzione, mentre Seva, Valja e Zakirov li aspettano. Tutto ciò esercita una funzione di straniamento dal contenuto tragico delle scene e questo straniamento si fa motore del superamento della paura.

Sin dall'inizio vi sono chiari segnali che il capo di Valja è il doppio di suo padre: il fantasma del padre appare nelle spoglie di un uomo di mare, e il grado del capo di Valja è capitano, giocando quindi sul doppio significato del termine "capitano". Durante lo spettacolo il motivo del doppio diventa ancora più evidente, per cui anche i momenti culminanti della pièce diventano due: il monologo del capitano, che viene pronunciato prima del delitto finale, e il monologo del fantasma, pronunciato dopo l'avvelenamento della famiglia di Valja. La canzone finale sul "marinaio della cannoniera"<sup>18</sup>, presa dal folklore urbano russo, è una parodia della scena iniziale, presa da *Amleto*: se all'inizio il fantasma cerca di suggerire a Valja un'idea di responsabilità e allo stesso tempo di proteggerlo dalla consapevolezza di questa responsabilità, alla fine, il marinaio della cannoniera è la quintessenza della negazione di questa responsabilità e della scelta, tipica della odierna generazione, di vivere in modo incurante e utilitaristico.

Entrambi i monologhi rivelano il paradosso della società post-sovietica: sbarazzarsi della paura della macchina ideologica repressiva, per la generazione post-sovietica non ha significato imparare automaticamente a prendersi la responsabilità delle proprie decisioni e della propria vita in generale. L'idea di valutare gli omicidi come una sorta di grido d'aiuto per costringere la società a ri-

<sup>18</sup> Nel folklore urbano russo la canzone è nota con il titolo di *Чайный домик*, *La casa del tè*, e presenta diverse varianti della stessa trama, ispirata alla *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini: una giapponese si innamora di un marinaio europeo che dopo un breve periodo d'amore la lascia sola; più in dettaglio *Чайный домик*, vedi sitografia.

volgere la propria attenzione all'essere umano ricondurrebbe la causa primaria dei delitti alla morte emotiva della società; anche se ciò potrebbe apparire giusto, è difficile da dimostrare. Il mondo rappresentato dai Presnyakovy è crudele, e gli individui del loro mondo sono indifferenti l'uno all'altro, ma i delinquenti rimangono parte integrante di questa crudeltà sia prima che dopo gli omicidi. Nessuno di loro si pente dei delitti, durante le ricostruzioni parlano della morte delle loro vittime come se fosse una vicenda ordinaria, si preoccupano molto di più di quanto potrebbe accadere loro (nel caso di Zakirov) o del perché i poliziotti non credono loro (il primo assassino). Sarebbe possibile parlare di "grido di aiuto" se nel dramma fossero rappresentati personaggi vulnerabili, sensibili, ma in realtà questi personaggi non ci sono. Al contrario, la "generazione Pepsi" vuole vivere, ed infatti vive la vita come se fosse un gioco, il loro è un mondo fittizio che ha tanto in comune con il mondo ingenuo dell'infanzia. Non a caso il terzo assassino parlando del suo crimine usa il lessico infantile (пульнул, "ho impalettato", invece di выстрелил, "ho sparato") come se si trattasse di un gioco innocente, e Zakirov con una naïveté quasi toccante racconta che regalava le barrette di cioccolata non solo alla sua defunta vittima, ma anche a tutte le sue amiche. Valja cerca di creare un suo proprio mondo prima con la tossicodipendenza, e poi, dopo il discorso del fantasma, assumendo il ruolo della vittima fittizia per la polizia.

Egli stesso spiega la sua decisione di interpretare la vittima come un mezzo per superare la paura della morte. Tuttavia, il monologo finale del padre dimostra che la paura della morte per Valja non è che un pretesto. In realtà, Valja, come tutti i suoi coetanei è rinchiuso in una trappola paradossale: ha paura di vivere in una società che segue determinate regole. Naturalmente, tutti loro si sentono vittime della società (simulano l'essere vittima), e non esitano a comunicarlo allo spettatore: il primo criminale, come si arguisce dalla trama, potrebbe essere davvero innocente e, per giunta, è stato vittima di un furto da parte degli agenti di polizia; il secondo è stato ingannato dalla sua amata fidanzata e da suo fratello, il terzo è offeso dalla ricchezza e dall'arroganza di un suo ex-compagno di classe. Non sono però motivazioni plausibili dal punto di vista delle vere cause dei crimini e della consapevolezza di averli commessi. Il vero problema della generazione della Pepsi è la mancanza di volontà e l'incapacità di vivere nella società, proprio per questo Svetlana Gončarova-Grabovskaja considera *Simulando la vittima* "un dramma sociale"<sup>19</sup>. È una generazione composta di individui che cercano di costruire una realtà alternativa, all'interno della quale la vita scorra secondo regole stabilite unicamente da loro stessi. È una realtà dove si può vivere una vita reale, senza fingere, ma è una realtà incompatibile con la realtà degli altri. La madre dice a Valja: Ты с детства мог отвертеться ...

<sup>19</sup> GONČAROVA-GRABOVSKAJA 2008, p. 8.

от всего... придумать все, что угодно, притвориться... у тебя нет смелости признать то, что есть на самом деле, “Sin dall’infanzia tu riuscivi a cavartene fuori... a inventare qualsiasi cosa... a far finta... non hai il coraggio di ammettere come stanno veramente le cose”.

L’idea di gioco nel contesto del dramma è equivalente all’idea di simulazione, di finzione, e pian piano questa idea diventa dominante: Валя-Гамлет все время «играет», это проявляется в его манипулировании людьми, в нелепой имитации социальных ритуалов, в изображении жертвы криминальных преступлений<sup>20</sup>, “Valja-Amleto ‘gioca’ sempre, e ciò si manifesta nel come manipola le persone, nella sua goffa imitazione dei rituali sociali, nel simulare la vittima di reati criminali”. Il capitano dice: Кем надо притворяются, влезают куда хотят и ничего не делают, играют! Вы играетесь в жизнь! “Fingono di essere quello che gli altri vorrebbero che fossero, si infilano dove vogliono e non fanno nulla, giocano!”.

Importantissimi sono anche i dettagli e le motivazioni dei delitti: della vita vengono privati coloro che rifiutano la finzione (la moglie che non ha voglia di parlare; la ragazza che ha lasciato Zakirov per suo fratello; il ricco ex-compagno di classe al ristorante), ma anche gli stessi criminali sono individui che hanno rifiutato la finzione comportandosi in modo imprevisto in uno scenario disegnato da altri. Gli assassini non provano paura perché percepiscono la vita come un gioco e hanno perso non solo qualsiasi direttrice morale, ma anche la capacità di distinguere la vita dalla finzione, affrancandosi così dalla responsabilità per ciò che accade. Proprio per questo nel monologo finale il padre sottolinea qual è stato l’errore principale di Valja: egli non è riuscito a capire che vivere e fingere sono la stessa cosa. Ciò viene confermato anche dal doppio del padre, il capitano, che in risposta all’osservazione di Valja<sup>21</sup>: Если на такое пошел человек, так уже и притворяться незачем, “Se una persona ha commesso una cosa così, non c’è più nessun bisogno di fingere”, risponde: Какие представления о жизни? Человек не устает жить! Что бы ни натворил – не устает!, “Ma che idea hai della vita? Uno non si stanca mai di vivere! Qualunque cosa abbia fatto, non si stanca!”.

Eppure, i personaggi nel dramma rifiutano di assumersi le responsabilità inerenti a qualsiasi ruolo sociale. Come nota Marija Alekseeva:

в этом принципиальное отличие пьес Пресняковых от трагедий Шекспира. В оригиналах герой на себя ответственность все же принимает [...] В драмах братьев герой избегает ответственности, а если и становится мстителем, то каким-то игрушечным и несерьезным<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> ВУЧКОВА 2017, p. 26.

<sup>21</sup> Non per caso Valja è caratterizzato come Социальный субъект, разоблачающий социум и саморазоблачающийся, “Un soggetto sociale che smaschera la società e si autosmaschera”. БОЛОТЯН 2011, p. 116.

<sup>22</sup> АЛЕКСЕЕВА 2009, p. 8.

in ciò risiede la differenza principale delle commedie dei Presnyakovy dalle tragedie di Shakespeare. In queste ultime il protagonista prende comunque su di sé la responsabilità. Nei drammi dei fratelli il protagonista fugge la responsabilità e se diventa un vendicatore allora diventa un vendicatore artificioso e superficiale [...].

La negazione della responsabilità implica l'attribuzione di quest'ultima a qualcun altro. L'idea della natura artificiale della vita, della sua predeterminazione, si riaffaccia più volte durante lo spettacolo. Questo tema risuona già nel monologo di apertura del padre di Valja e si ripete nel comportamento dei diversi personaggi (sia la madre che l'amante di Valja, Ol'ga, cercano un uomo, perché "così si fa"); Valja stesso chiede esplicitamente quale ruolo gli è stato assegnato nella sceneggiatura predisposta dallo zio e da sua madre. Proprio per questo Valja preferisce avvelenare la sua famiglia: così sarà lui a stabilire le regole della loro vita e della loro morte. Lo stesso hanno fatto gli altri assassini. La questione del superamento della paura e dell'assunzione di responsabilità da parte di Valja al momento del delitto rimane senza risposta: certamente, egli riconosce la sua colpa e coopera attivamente con la polizia raccontando il suo delitto nei dettagli, ma la natura farsesca della scena finale mette in dubbio il vero superamento della paura di vivere. Dopo l'eliminazione della famiglia, che ha fatto sentire Valja per un momento una sorta di Dio, la vita torna alla normalità, e nell'ultima ricostruzione, dove l'indagato è lui, Valja assume il ruolo di colui che è sotto inchiesta così come stabilito dalle regole della società.

Così si rivela l'idea principale del dramma: la vita all'interno della società provoca nell'essere umano la paura della responsabilità per le proprie azioni e l'unico modo di superare questa paura e non diventare una vittima è attaccare per primo, diventando carnefice e non vittima.

### ***Bibliografia***

ALEKSEEVA 2009

Алексеева М. А. «Изображая трагедию»: своеобразие драматургии братьев Владимира и Олега Пресняковых», Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: материалы IX Междунар. науч. конф., Екатеринбург 2009, Т. 2, сс. 3-13

ВАСНТИН 1965

Бахтин М. М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М. 1965

BEUMERS, LIPOVETSKY 2009

Beumers B., Lipovetsky M., *Performing Violence. Literary and Theatrical*

*Experiments of New Russian Drama*, Bristol UK / Chicago USA 2009

ВОЛОТЈАН 2011

Болотян И. М., Лавлинский С. П. “Конфликт драматический (Экспериментальный словарь русской драматургии рубежа XX-XXI вв. (Подготовительные материалы)”, *Новый филологический вестник* № 2(17), 2011, сс. 114-118

ВУЃКОВА 2017

Бычкова О. А., Константинова И. А., Петрова Е. В., “Интертекстуальные связи в пьесе братьев Пресняковых *Изображая жертву*”, *Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева* № 3(95), 2017, Ч. 2, сс. 24-29

СУСИЕВ 2005

Цуциев А. А. “Русские и кавказцы: по ту сторону дружбы народов”, *Дружба народов* № 10, 2005, сс. 152-176

ЏУМИЃЕВА 2016

Чумичева О.А., “Интертекстуальность в пьесе бр. Пресняковых *Изображая жертву*”, *Язык, культура, коммуникации* № 2, 2016 <<http://journals.susu.ru/lcc/article/view/500/475>> (5.7.2018)

GONČAROVA-GRABOVSKAJA 2008

Гончарова-Грабовская С. Я., *Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века*, М. 2008

ЛІРОВЕСКІЇ 2005

Липовецкий М. Н., “Театр насилия в обществе спектакля: Философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых”, *Новое литературное обозрение* № 73, 2005, сс. 244-278

MERKULOVA 2011

Меркулова М. Г., “НОВАЯ ДРАМА”, *Новый филологический вестник* № 2 (17), 2011, сс. 122-126

PRESNJAKOVY 2005

Пресняков О. М., Пресняков В. М., *Братья Пресняковы. The best*, Москва 2005

SELIVANOVA 2006

Селиванова В. М., “Михаил Угаров: «Смешно, когда измеряют пьесу молодого автора драматургией Чехова...»”, *Vzgljad* 18.09.2006, <[http://www.litkarta.ru/dossier/ugarov-vz/dossier\\_22388/](http://www.litkarta.ru/dossier/ugarov-vz/dossier_22388/)> (17.7.2018)

SITKOVSKIJ 2004

Ситковский Г. С., “Изображая трагедию”, *Газета* 19.09.2004, <<http://www.mxat.ru/performance/small-stage/victim/4166>> (12.7.2018)

SOLOVĚVA 2013

Соловьева А. Г., “Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы”, *Sovremennaja filologija* II, 2013. pp. 7-9

ВЕТЕЛИНА 2009

Ветелина Л. Г., “Новая драма XX-XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса”, Вестник Омского университета № 1, 2009, сс. 108-114

### ***Sitografia***

*Čajnyj domik*

Чайный домик, <<http://a-pesni.org/dvor/tchajdomik.php>> (14.5.2018)

*Izobražaja žertvu (p'esa)*

Изображая жертву (пьеса), <<https://www.e-reading.club/book.php?book=46402>> (15.7.2018)

*Teatral'nyj smotritel'*

Театральный смотритель, <<http://www.smotr.ru/net/net2002.htm>> (15.7.2018)

“Terrorizm. MChAT im. A. P. Čechova. Pressa o spektakle”

“Терроризм. МХАТ им. А. П. Чехова. Пресса о спектакле”, Театральный смотритель, <[http://www.smotr.ru/2002/2002\\_mhat\\_ter.htm](http://www.smotr.ru/2002/2002_mhat_ter.htm)> (15.7.2018)

“Vladimir i Oleg Presnjakovy”

“Владимир и Олег Пресняковы”, *Snob*, <<https://snob.ru/profile/5531>> (13.7.2018)





## **La paura e il femminile**



## Deianira, i presagi, la paura: il prologo delle *Trachinie* di Sofocle

Daniela Milo

ABSTRACT: Deianira in Sophocles' *Trachiniae* is a character tormented by fear and existential distress, in memory also of ghosts and monsters of the past. In the prologue appears a series of dramatic 'inconsistencies': however, by careful analysis of their nature and an overview of the whole drama, they clarify and acquire a sense in consideration of the strong emotionality of the character and of the fear, which proves to be decisive for the course of the dramatic action.

1. La storia di Eracle e Deianira rappresentata da Sofocle nelle *Trachinie* prende avvio dalla comparsa della donna nella prima scena del dramma: ella manifesta le sue angosce, rese più acute dalla lunga assenza dello sposo dopo l'ultima partenza; invia il figlio Illo alla ricerca di notizie del padre; questi andrà, ma non prima di aver dato alla madre alcune informazioni importanti. Di poi l'improvvisa notizia dell'imminente ritorno di Eracle dall'Eubea suscita l'illusoria gioia<sup>1</sup> della donna e delle fanciulle di Trachis, che, su invito della padrona, si danno a un canto iporchematico<sup>2</sup>. Ma, così come Agamennone in Eschilo, l'eroe porta con sé una giovane concubina, e Deianira, nella speranza di riconquistare l'amore del suo sposo, gli invia al capo Ceneo una veste intrisa di un filtro fatto del sangue di un antico mostro, il Centauro Nesso, che Eracle aveva ucciso anni addietro per salvare proprio Deianira; ma si tratta in realtà di un filtro letale<sup>3</sup>, e la donna, divenuta consapevole troppo tardi, si ucciderà. Si ha così una prima

<sup>1</sup> È questo un esempio di ironia tragica, per cui vd. DE ROMILLY 1970; GARZYA 1997; RISPOLI 1992; CRISCUOLO 2016, *Trachinie/1*, p. 171.

<sup>2</sup> Si tratta del corale a vv. 205-224, caratteristico di alcuni particolari momenti scenici segnati dall'illusione di un esito felice dell'azione e poi immediatamente smentiti (vd. DE FALCO 1924; CENTANNI 1991; DE LUCIA 1997; POLIZIO 2004; MILO 2006; CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*, p. 194 e n. 35, con un'attenta messa a punto della questione e delle funzioni del canto, di fatto un vero e proprio stasimo).

<sup>3</sup> La freccia di Eracle che aveva colpito il Centauro era intrisa della bile dell'Idra di Lerna (cf. Sofocle, *Trachinie* 572-577 e 831 ss.).

catastrofe collocata al centro del dramma<sup>4</sup>.

Il prologo delle *Trachine* si presenta come un *unicum* nell'ambito della produzione sofoclea: esso infatti è caratterizzato da un monologo della protagonista che occupa tutta la prima scena<sup>5</sup>. Per lungo tempo dubbi sono stati suscitati sia sulla 'forma' di questo prologo, sia in merito ad una serie di questioni 'testuali' che sarebbero spia di 'incoerenze drammatiche'<sup>6</sup>. Il discorso che intendo presentare è teso alla focalizzazione di questi problemi per tentarne una risoluzione, al fine di un superamento delle presunte incoerenze, sulla base di una lettura d'insieme del dramma, in cui gli aspetti emotivi, e in particolare il φόβος, si rivelano tra gli 'elementi drammatici' principali per l'avanzamento dell'azione.

Una considerazione del sentimento della paura come dato strutturale del personaggio di Deianira, alimentato dall'esperienza conoscitiva, e sul piano visivo e su quello intellettuale, fu proposta da Vincenzo di Benedetto, che poneva in relazione le *Trachinie* con l'*Edipo re*, in cui la paura si manifesta solo con l'avanzare degli eventi e la lenta acquisizione della conoscenza, mentre nelle *Trachinie* lo stato di φόβος appare sin dai primi versi del dramma<sup>7</sup>: si può osservare che questo si percepisce su due piani, a livello lessicale e a livello di immagini evocate, sfuggendo a ogni tentativo di inquadramento all'interno di un processo razionale di conoscenza. Del resto, per Di Benedetto, le *Trachinie* si ponevano dopo l'*Edipo re*<sup>8</sup>, opinione ad oggi non discutibile, anche alla luce di una serie di studi sul dramma volti ad evidenziarne le caratteristiche di tragedia appartenente ad una fase 'alta'<sup>9</sup>. È bene altresì precisare, che in Deianira, diversamente da Edipo, non c'è un nesso lineare e coerente tra paura e volontà di sapere<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> Sofocle è uso collocare la catastrofe al centro del dramma, in particolare nei drammi più antichi: vd. CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*, p. 213.

<sup>5</sup> Sofocle, *Trachinie* 1-48.

<sup>6</sup> Vd. CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*.

<sup>7</sup> Vd. DI BENEDETTO 1983, pp. 146-147. Ma vd. anche PERROTTA 1965, p. 479: «La poesia di Deianira sta specialmente nell'ansiosa trepidazione che turba il suo povero cuore dalla prima all'ultima scena: trepidazione che si colorisce variamente di gioia, gelosia, di speranza, d'angoscia, ma che resta fondamentalmente la stessa a caratterizzare il personaggio».

<sup>8</sup> DI BENEDETTO 1983, p. 146.

<sup>9</sup> Sulla base di numerosi elementi – ideologici e drammaturgici –, la datazione bassa desta perplessità. La definizione del monologo di Deianira come 'euripideo' (vd. LEO 1908, p. 14; SCHMIDT 1971, p. 8) può ritenersi superata. Il prologo delle *Trachinie* è a pieno diritto 'sofocleo' e con sue peculiarità rispetto ai prologhi euripidei (ma si veda anche la discussione *infra* condotta): vd. per esempio JEBB 1908, p. XLIX; REINHARDT 1943, p. 45; KAMERBEEK 1959, pp. 9-10; PERROTTA 1965, pp. 488-489: «ma l'influsso euripideo non va oltre l'esterno»; SCHWINGE 1962, pp. 34-35 e 40-41; MARTINA 1980, pp. 55-56; EASTERLING 1982, p. 71; DE JONG 2007, pp. 7-19; CRISCUOLO 2016, *Trachinie/1*, pp. 169-170; CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*, pp. 189-191, nota 17, in cui si rileva anche la relazione tra il monologo e la solitudine 'oggettiva' di Deianira. A CRISCUOLO 2016, *Trachinie/1* e *Trachinie/2*, si rinvia anche per i riferimenti alla bibliografia precedente e LOMIENTO 2017, p. 67, che parla di «natura pavida del personaggio concepito da Sofocle».

<sup>10</sup> Vd. SUSANETTI 2004, pp. 63-64.

2. Un lungo, teso monologo apre la scena. A pronunziarlo è Deianira: il suo discorso, pur mosso dalla veneranda antichità di una sentenza (vv. 1-3)<sup>11</sup>, assume i tratti della complessa e a volte oscura personalità di lei<sup>12</sup>. L'azione è messa in moto dall'arrivo di Illo sulla scena e dal suo invio alla ricerca di notizie sul padre. L'«omericissimo» Sofocle sembra qui ripetere lo «schema» del primo libro dell'*Odissea*, dove è Telemaco ad essere mandato alla ricerca di notizie su Odisseo<sup>13</sup>, come premessa necessaria all'avvio della narrazione<sup>14</sup>.

Si aggiunga, a riferimento, il prologo dell'*Andromaca* euripidea, strutturalmente molto vicino al nostro, nel quale l'invio, da parte di Andromaca, della nutrice alla ricerca di Peleo, per la speranza che possa evitare l'irreparabile, mette in moto la tragedia. Ma attraverso questo espediente, Euripide anticipava in certo modo la conclusione salvifica, secondo un modulo già sperimentato nell'*Alceste* e non privo di ripresa in drammi posteriori (per esempio lo *Ione*); nelle *Trachinie* la conclusione, il τέλος, appare irreversibile solo molto tardi, pressappoco oltre la metà del dramma, con l'uscita silenziosa di Deianira di scena per portarsi alla morte<sup>15</sup>.

Il prologo delle *Trachinie* è nella sostanza un prologo dinamico e «drammatico», sulla tendenza degli altri prologhi sofoclei<sup>16</sup>. Ad andare in questa direzione è innanzitutto la struttura generale, che riconduce, senza differenze sostanziali, agli altri drammi integri del poeta<sup>17</sup>, da cui si evince che il prologo introduce

<sup>11</sup> Si tratta della massima data da Solone a Cresò (cf. Erodoto, *Storie* 1.32), che viene smentita da Deianira.

<sup>12</sup> Nel *Catalogo delle donne* (fr. 25 Merkelbach-West) Deianira è indicata come figlia di Eneo e Altea: ella aveva generato a Eracle quattro figli (Illo, Gleno, Ctesippo e Onite). Nel lungo frammento c'è menzione dell'assillante gelosia di Deianira, del veleno, e della veste letale inviata all'eroe (vv. 14-25). Anche nell'*Ode* 16 di Bacchilide viene evidenziata la gelosia di Deianira all'arrivo di Iole «dalla bianche braccia» e si nomina Nesso (cf. vv. 19-35 e MAEHLER 2004, pp. 106-109). Deianira inoltre è nell'*Ode* 5: Eracle incontra nell'Ade Meleagro e prima di congedarlo gli chiede se abbia in casa una giovane sorella che assomigli a lui nell'aspetto (vd. MAEHLER 2004, pp. 164-167). Il trattamento che Bacchilide riserva al mito di Eracle e Deianira nei due luoghi ha un taglio sicuramente tragico: vd. PLATTER 1994, in part. pp. 338-342 (vd. anche MARCH 1987, pp. 49-60, che mette in luce come in Bacchilide Deianira è presentata come una donna molto più pericolosa che nelle *Trachinie*), e SWIFT 2011, pp. 403-405. Per il *Catalogo delle donne* e la testimonianza di Bacchilide, in relazione in particolare alla «colpa» di Deianira, vd. CARAWAN 2000, pp. 194-201.

<sup>13</sup> Vd. in proposito anche RODIGHIERO 2004, p. 145, che evidenzia come l'affinità sia «esteriore», riguardante cioè «la struttura del racconto», non l'impianto linguistico.

<sup>14</sup> Affinità tra Deianira e Penelope sono state colte da SUSANETTI 2011, p. 48.

<sup>15</sup> Quanto notato non consente una dipendenza di Sofocle dall'*Andromaca*, che presuppone un'azione ben diversa; la tragedia euripidea si apre inoltre con una scena di supplica, che fa pensare piuttosto al prologo dell'*Eracle*; i prologanti sono due, contro i tre delle *Trachinie*, dove tuttavia il poeta è ben accorto ad evitare il dialogo a tre. Manca inoltre nelle *Trachinie* qualcosa che riproduca l'unicità del νόμος elegiaco, che conclude il prologo dell'*Andromaca*. Per il parallelo con il prologo dell'*Andromaca*, vd. KAMERBEEK 1959, p. 10; DAVIES 1991, p. 55; per la puntualizzazione di altri aspetti in comune con l'*Andromaca*, vd. SUSANETTI 2011, pp. 59-60.

<sup>16</sup> Vd. CRISCUOLO 2016, *Trachinie*/2, pp. 189-190 e n. 17.

<sup>17</sup> Vd. anche LUCAS 1975, p. 72: «la estructura formal interna de la escena tiene una trayectoria

sempre all'azione, non solo riportando nel vivo della situazione scenica, ma offrendo anche degli spunti di ciò che accadrà dopo<sup>18</sup>. Il dato si rileva, ad esempio, nell'*Aiace*, nell'*Edipo re* e nell'*Edipo a Colono*, i cui prologhi presentano anche un'affinità formale piuttosto evidente: i personaggi, infatti, si trovano sulla scena in reciproco dialogo; arriva un terzo attore, che parla con uno dei due; questi ultimi si ritrovano poi soli, riprendendo a dialogare tra loro (cf. *Aiace* ed *Edipo a Colono*)<sup>19</sup>, o ne rimane uno sulla scena che pronunzia poche battute (cf. *Edipo re*)<sup>20</sup>.

Nelle *Trachinie*, «tragedia fortemente arcaica, in cui le scene, fatte prevalentemente di recitazioni, si succedono per giustapposizione»<sup>21</sup>, la forma del monologo sembra particolarmente caratterizzante.

3. Fin dall'inizio del dramma, la presenza di Eracle, che comparirà in scena solo nell'esodo, è già avvertita, e sempre in maniera ambigua e nell'ombra di

simple y común en el poeta».

<sup>18</sup> Vd. CRISCUOLO 2016, *Trachinie/1*, pp. 169-170. Il discorso è valido non solo per i drammi più tardi, in cui l'azione viene fortemente valorizzata sin dal prologo – è il caso dell'*Elettra*, nel cui prologo il pedagogo espone ad Oreste il suo piano; del *Filottete*, dove Odisseo rende partecipe Neottolemo del piano per catturare Filottete, e dell'*Edipo a Colono*, in cui nella rivelazione dell'oracolo di Apollo già c'è l'azione futura –, ma anche per i prologhi dialogici dell'*Aiace*, dell'*Antigone* e dell'*Edipo re*, in cui il discorso tra due persone, oltre a delineare i tratti caratteriali e le personalità dei protagonisti, contiene comunque i primi impulsi all'azione.

<sup>19</sup> L'*Aiace* si apre con un dialogo tra Atena ed Odisseo: il pubblico viene quindi informato di ciò che è successo nel campo acheo. La descrizione dell'accaduto, intrisa di una forte ironia tragica (vd. *supra*, n. 1) nelle parole di Atena, riceve un impulso con l'entrata di Aiace, chiamato fuori dalla tenda dalla dea. Nel dialogo tra quest'ultima ed Aiace si compie l'inganno a danno dell'eroe, che riceve, dopo false titubanze di Atena, l'approvazione per massacrare Odisseo (vv. 114-115). Dopo il rientro in tenda di Aiace, le battute tra la dea ed Odisseo chiudono la scena con una duplice prospettiva: l'affermazione della potenza imperscrutabile degli dèi e la pietà di Odisseo, che mostra consapevolezza della precarietà dell'umana sorte, verso Aiace; inoltre nella *gnome* finale della dea è adombrata abilmente la colpa di Aiace, che verrà poi precisata solo più tardi. Nell'*Edipo a Colono* un terzo personaggio, ovvero un abitante di Colono, si aggiunge ai primi due già in scena, Edipo ed Antigone, che dialogano tra loro. Il Coloneo risponde alle domande di Edipo informandolo sulla natura e sul nome del luogo dove egli è giunto. Il dialogo tra i due si carica di tensione con la richiesta di Edipo di poter rimanere lì, offrendo in cambio un grande vantaggio (v. 72), la cui natura non è precisata. Il Coloneo si allontana per consultare gli abitanti della contrada, lasciando nuovamente soli sulla scena Edipo ed Antigone. Edipo fa menzione dell'oracolo di Apollo (vv. 84-95), auspicando finalmente la fine del suo peregrinare. L'invito di Antigone a tacere preannuncia l'arrivo di un gruppo di παλαιοί ἐπίσκοποι (vv. 111-112).

<sup>20</sup> Nell'*Edipo re* il dialogo accorato tra Edipo ed il sacerdote tebano che, sollecito per la comune sorte, chiede aiuto e protezione al re, che lo tranquillizza informandolo dell'invio di Creonte al santuario pitico, riceve maggiore intensità dall'arrivo di quest'ultimo. Dal dialogo tra Edipo e Creonte vengono date nuove informazioni che, col proposito di Edipo di trovare l'assassino di Laio, mettono in moto l'azione. Il sacerdote, che rimane solo sulla scena, rinnova ai giovani Tebani l'invito di Edipo ad alzarsi dai gradini dell'altare e si augura che Febo liberi la città dal male (vv. 147-150).

<sup>21</sup> CRISCUOLO 2016, *Trachinie/1*, pp. 169-170.

tristi presentimenti per gli oscuri vaticini degli oracoli. Questi accompagnano costantemente tutto il corso della tragedia, si sveleranno e chiariranno a poco a poco ai due protagonisti, fino a manifestarsi ad Eracle nella loro schiacciante evidenza solo quando l'eroe è in punto di morte. Getta luce sinistra sull'intera vicenda la persistente presenza, evocata attraverso continui riferimenti, e sempre in momenti particolarmente significativi dell'azione, del monte Eta, legato alla figura di Zeus, la cui paternità di Eracle è più volte evidenziata – e non a caso – nel corso del dramma<sup>22</sup>, generando così una tensione tra la casa, legata a Deianira, e i luoghi che da questa sono distanti, e che, in qualche modo, riportano a Eracle<sup>23</sup>: prima dell'arrivo in scena dello stuolo di prigionieri tra cui Iole, Deianira, accingendosi ad esortare le fanciulle della casa a intonare un canto di gioia per il ritorno dello sposo, invoca Zeus “protettore dell'Eta” che finalmente, dopo tanto tempo trascorso nel dolore, ha concesso la gioia (vv. 200-201), invocazione che suona sinistra soprattutto in quel momento di particolare, illusoria euforia<sup>24</sup>.

La valorizzazione del passato mitico, presente in Sofocle nei suoi drammi più antichi (*Aiace*, *Trachinie*, *Antigone*, *Edipo re*), si rivela funzionale all'accrescimento della tensione tragica, in relazione soprattutto al personaggio di Deianira, particolarmente sensibile a ricordi, a presagi, e alla percezione della parola e dei segni dell'oracolo. Ad accrescere il *pathos* è l'extrascena evocato – o anche, per usare una felice espressione di Jouanna, lo “spazio virtuale esteriore”<sup>25</sup> – il riferimento a ciò che non si vede e che è lontano, ma che nello stesso tempo è carico di tensione tragica, perché legato alla concretizzazione del destino dell'eroe<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Cf. Sofocle, *Trachinie* 19, 139-140, 826, 1087-1088, 1106, 1264-1274. Sull'importanza del motivo, vd. CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*, pp. 188-189 e n. 15, che rileva, tra l'altro, il pregnante uso di *αὐτόπαις*, *hapax*, a v. 826.

<sup>23</sup> Vd. DI BENEDETTO, MEDDA 1997, pp. 108-110, e MILO 2005, pp. 265-270. Per un'analisi degli spazi scenici nelle tragedie di Sofocle, vd. DI BENEDETTO, MEDDA 1997, pp. 101-118, e JOUANNA 2007, in particolare pp. 250-253.

<sup>24</sup> Per il canto iporchematico di vv. 205-224, vd. *supra*, n. 2.

<sup>25</sup> Vd. JOUANNA 2007, pp. 258-262. Per il valore degli spazi scenici alla fine delle tragedie di Sofocle, vd. DI BENEDETTO 2003.

<sup>26</sup> Anche questo è un aspetto che caratterizza i drammi più antichi. Particolare rilievo assumono infatti nell'*Aiace* i riferimenti, nel discorso tra Atena ed Odisseo, all'eroe nella tenda; nelle *Trachinie* l'interrogativo di Deianira su Eracle lontano; nell'*Antigone* il problema di Polinice insepolto fuori città; nell'*Edipo re* il dubbio sulla sentenza di Delfi. Un altro elemento importante che accomuna queste quattro tragedie è la continuità che si stabilisce tra prologo e parodo, perché il canto corale riprende ed amplifica i temi del prologo, e vi medita intorno, soffre con il protagonista e, talvolta, come nelle *Trachinie*, condivide nello stesso tempo le sue illusorie speranze. Nei drammi più tardi l'esposizione dell'antefatto perde di significato: gli attori riferiscono nel prologo solo molto poco degli avvenimenti trascorsi, il dato mitologico non è più esteso al corale della parodo. Ciò che verrà maggiormente valorizzato sarà, di conseguenza, lo spazio scenico ed il presente (vd. SCHMIDT 1971, pp. 27-29).



4. Deianira inizia a parlare, senza interruzione, per 48 lunghi versi. Nella valutazione della forma espositiva di cui Sofocle si serve ad inizio delle *Trachinie*, sembra indispensabile considerare il contenuto e il tono delle parole della protagonista e, di conseguenza, l'utilizzo del monologo inteso dal punto di vista funzionale, ossia come strumento atto a rendere al meglio la caratterizzazione che il poeta ha impresso al suo personaggio e alla situazione drammatica. Ella è μόνη, "sola" sulla scena<sup>27</sup>, sfiorita e affranta per la continua lontananza di Eracle, a cui gli dèi hanno imposto una lunga serie di fatiche; è sfinita dalle lacrime che, abbondanti e come inesauribili, solcano di continuo il suo volto (vv. 27-30), ma nello stesso tempo è una donna che non perde la speranza, e che è invogliata, da chi la ama ed è sollecito per la sua sorte, a non desistere (vv. 136-138) anche quando tutto sembra indurla a fare il contrario. Come è stato osservato da Irene de Jong in un saggio di qualche anno fa<sup>28</sup>, v'è una coincidenza tra il culmine delle fatiche di Eracle e la paura di Deianira, che dovrà morire, proprio quel giorno, e per una sorta di istinto, derivato forse da questo triste destino, fa un bilancio della sua vita, caratterizzata, sia nella fanciullezza che nella maturità, dalla paura suscitata dal ricordo di fatti e immagini lontani, quasi ancestrali, ma che ritorneranno, in avanti, a imprimere all'azione un determinato corso.

Dopo l'espressione sentenziosa dei primi tre versi, che conferisce a quest'inizio un tono solenne e oracolare, ἐγὼ δέ di v. 4, in posizione enfatica, segna infatti il passaggio alla vera e propria atmosfera della tragedia, quella cupa di Deianira che, con un *flashback*, rievoca la vicenda del mostruoso Acheloo, che in triplice aspetto, toro, serpente, e uomo con la testa bovina, chiedeva la sua mano al padre Eneo<sup>29</sup>. Nella casa del padre, a Pleuron, Deianira prova il "peso tristissimo delle nozze" (vv. 7-8 ναίουσ' ἔτ' ἐν Πλευρώνι νυμφείων ὄτλον / ἄλγιστον ἔσχον)<sup>30</sup>: la lezione ὄτλον è data dallo scolio come variante del tràdito ὄκνον ("tristissimo timore per le nozze"). Lo scoliaste precisa che ὄκνος va tradotto intendendolo come φόβος<sup>31</sup>. Coglie nel giusto a mio avviso Longo osservando la particolare *iunctura* tra ὄκνος e ἄλγιστος; Rodighiero ne osserva pure la po-

<sup>27</sup> Probabilmente la nutrice era presente silenziosa, ed è a lei che Deianira indirizza le sue parole, che denotano, secondo una indagine narratologica di recente condotta dalla de Jong, elementi caratteristici dei discorsi rivolti a un destinatario, nel caso delle *Trachinie*, appunto, alla nutrice (vd. DE JONG 2007, pp. 7-9, 12-19).

<sup>28</sup> Vd. DE JONG 2007, p. 15.

<sup>29</sup> Il riferimento all'episodio dell'Acheloo è un dato metateatrale (vd. RODIGHIERO 2000, pp. 32-33). Per un'analisi dei vv. 1-14 del prologo in relazione alla rappresentazione dell'Acheloo, vd. ANDRISANO, BERTOLASO 2002.

<sup>30</sup> Per il testo delle *Trachinie* si fa riferimento a LLOYD-JONES, WILSON 1990.

<sup>31</sup> Vd. p. 279 Papageorgius (vd. XENIS 2010, *ad loc.*, pp. 60-61). Lo scoliaste cita a supporto della sua interpretazione un verso di Omero (*Iliade* 5.255), in una espressione che significa "io ho paura di salire a cavallo". L'antico commentatore osserva poi che la variante ὄτλον è più adatta al contesto e al senso (dice infatti: "il discorso e la vicenda tendono qui al dolce"). Per ὄτλος, cf. Eschilo, *Sette contro Tebe* 18 παιδείας ὄτλον.

sizione in *enjambement*<sup>32</sup>. La lezione ὄκνον si inserisce inoltre a pieno titolo nel contesto del discorso di Deianira, e nella sua connotazione come personaggio in cui la paura si configura come dato strutturale – senza però generarne l’incapacità ad agire –, e si legge in quella retorica dell’emozione che è pregnante in questo prologo. Non si trascuri altresì che nella *rhexis* dell’ἄγγελος a vv. 180 ss., le prime parole del messo sono: “Deianira, mia signora, io primo tra i messaggeri ti libererò dall’affanno” (Δέσποινα Δηάνειρα, πρῶτος ἀγγέλων / ὄκνου σε λύσω). ὄκνος inoltre, come ἄκοκνος e ὀκνέω, presentano ampia diffusione in Sofocle: ὄκνος compare nell’*Aiace* (v. 82, in cui Odisseo dichiara ad Atena che, se pure Aiace fosse in senno, non lo eviterebbe “per paura”: φρονούντα γάρ νιν οὐκ ἂν ἐξέστην ὄκνω); nel *Filottete* (vv. 225-226 καὶ μή μ’ ὄκνω / δείσαντες ἐκπλαγῆτ’ ἀπηγριωμένον, “non lasciatevi scuotere dal timore per paura del mio aspetto selvaggio”, Filottete a Odisseo e Neottolemo); nell’*Edipo re* (v. 1175 θεσφάτων γ’ ὄκνω κακῶν, in cui il riferimento è alla “paura di oracoli sinistri”); nell’*Edipo a Colono* (v. 652 τοῦ μάλιστ’ ὄκνος σ’ ἔχει, in cui Teseo, rivolto ad Edipo, gli chiede di cosa abbia paura)<sup>33</sup>.

L’accenno all’Acheloo, ad inizio del dramma (vv. 9-17), verrà ripreso e narrato in maniera diffusa nel primo stasimo (cf. vv. 497-530), dopo che Deianira avrà appreso la dolorosa verità sul ritorno di Eracle, quando il coro, per esemplificare la potenza di Afrodite, ricorderà la lotta tra l’eroe e l’Acheloo per la fanciulla<sup>34</sup>. Ma l’Acheloo è anche l’inconscio che emerge da un tempo lontano, quasi ancestrale e, tuttavia, non dimenticato, ancora vivo nella sua memoria, e nel suo cuore. È un ricordo pauroso, che affiora proprio in quello che sarà l’ultimo giorno della sua vita, quasi come presagio sinistro di qualcosa di terribile, che lei teme accadrà presto, una sorta di marchio impresso nella sua vita di fanciulla ignara e, poi, in tutta la sua esistenza. È stato giustamente osservato che il mito viene come interiorizzato dall’ἦθος della protagonista, e che le metamorfosi dell’Acheloo sottolineano le ossessioni di lei<sup>35</sup>. Il mondo ferino e arcaico legato al passato di Deianira contribuisce a creare, nel presente, un’atmosfera di tristezza e infelicità, una strana inquietudine che la porta ad acquisire conoscenza e consapevolezza – o forse lo aveva già intuito nel profondo del suo cuore – della sua triste sorte, che si porrà come uno degli elementi che spingeranno Deianira a temere sempre di più, e poi ad agire<sup>36</sup>. L’Acheloo è importante, inoltre, perché

<sup>32</sup> Vd. LONGO 1968, p. 26, e RODIGHIERO 2004, p. 146.

<sup>33</sup> Cf., per esempio, a v. 841 delle *Trachinie*, ἄκοκνος detto dalle coreute di Deianira, ignara delle nefaste conseguenze delle sue azioni; cf. ancora, per ὄκνος, *Aiace* 139, *Antigone* 243, *Elettra* 321. Per ὀκνέω, cf. *Antigone* 81, 1394, *Elettra* 22, 1271.

<sup>34</sup> Cf. *Trachinie* 497-530. Lo stasimo presenta elementi dell’antico inno (vd. RODIGHIERO 2012, pp. 61-101; PATTONI 2018; SWIFT 2011, in particolare pp. 394-402).

<sup>35</sup> Questo aspetto è stato ben messo in luce da ANDRISANO, BERTOLASO 2002, pp. 32-35.

<sup>36</sup> SUSANETTI 2011, p. 49: «Il passato mitico è qui – come nella vicenda di Edipo – una forza inavvertita che finisce per afferrare e ingoiare il presente: la drammaturgia dispiega il movimento

segna l'origine del suo amore per Eracle, perché riporta al primo incontro con l'eroe, alla lotta tra l'eroe ed il mostro fluviale, il cui amplesso Deianira respinge al punto di preferire la morte (v. 16 δύστηνος αἰεὶ καταναεῖν ἐπηυχόμεν), nel timore costante che la bellezza le procuri sventure (vv. 24-25 ἐγὼ γὰρ ἤμην ἐκπεπληγμένη φόβῳ / μή μοι τὸ κάλλος ἄλγος ἐξεύροι ποτέ). La paura la rende incapace di raccontare: solo chi è stato spettatore impavido (v. 23 ἀταρβής) dello spettacolo, potrebbe dirlo.

La lieve riserva manifestata da Deianira trova subito giustificazione nell'espressione delle sue ansie: ella afferma di nutrire paura su paura dal momento in cui si è unita ad Eracle; le sue ansie infatti sono accresciute e fomentate dalle continue partenze dell'eroe, la cui frequenza è metaforicamente evidenziata dall'immagine della notte che porta ogni volta nuove angosce (vv. 27-30 λέχος γὰρ Ἡρακλεῖ κριτὸν / ξυστᾶσ' αἰεὶ τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω, / κείνου προκηραίνουσα<sup>37</sup>. νῦξ γὰρ εἰσάγει / καὶ νῦξ ἀπωθεῖ διαδεδεγμένη πόνον), immagine ripresa nella parodo (vv. 94-140), in cui il coro, con tono sentenzioso, estende a tutti gli uomini l'applicazione della dura necessità dell'alternarsi di gioia e dolore (vv. 129-131)<sup>38</sup>. Le fanciulle invitano poi la donna a tener presente questa comune condizione e Deianira, al principio del primo episodio (vv. 144-177)<sup>39</sup>, si lascia andare ad un lungo monologo<sup>40</sup>, all'inizio del quale ritorna la tematica, accennata nel prologo, delle sofferenze legate alla sua condizione di sposa di Eracle, il più forte degli uomini, e il motivo della paura. Nuovamente qui l'impiego del monologo è funzionale all'espressione dei più reconditi sentimenti di Deianira e alla costruzione del personaggio, in un intimo binomio tra forma e contenuto<sup>41</sup>.

5. νῦν δ' di v. 36 riporta la sposa di Eracle al presente. Le continue vittorie di Eracle sono stranamente, per Deianira, non un motivo di gioia, ma di ansia; anzi, è proprio questo ad accrescere ed intensificare – si veda μάλιστ'α di v. 37 –

di questo riflusso distruttivo».

<sup>37</sup> προκηραίνω è *hapax*. Lo scolio (*ad loc.* p. 281 Papageorgius = p. 65 Xenis) lo spiega come ἀγωνιώσα, μερμινῶσα κατὰ τὸ κέαρ ὃ ἔστιν ἐν βάθει βουλευομένη e cita poi un verso euripideo (*Ippolito* 223 τί ποτ', ὦ τέκνον, τάδε κηραίνεις; cf. *schol. ad loc.* II, p. 33 Schwartz: μερμινᾶς φροντίεις, ἐν τῷ κέαρῳ ἔχεις. ἢ ἐπὶ βλάβῃ ἔχεις. κῆρ γὰρ ἡ θανατηφόρος μοῖρα), in cui compare la forma senza preposizione (ma cf. anche *Eracle* 518).

<sup>38</sup> Cf. Archiloco, fr. 128.6-7 West, e CRISCUOLO 2016, *Trachinie*/2, pp. 186 ss. e n. 9.

<sup>39</sup> Anche a vv. 103-111 viene ripreso il motivo del dolore di Deianira con la citazione del dolente uccello, che piange acutamente. La tristezza e la sofferenza della signora sono espresse nel riferimento alla cupa vicenda di Procne e Tereo, cui allude probabilmente l'espressione ἄθλιον ὄρνιν (v. 105). Ma vd. *infra*, n. 41.

<sup>40</sup> Perrotta 1931, p. 51: «Deianira non fa altro che monologare».

<sup>41</sup> Anche nel *Tereo* la protagonista, Procne, è caratterizzata da una profonda solitudine (cf. fr. 583.1 Radt) e si lascia andare ad un accorato monologo (per il confronto tra il *Tereo* e le *Trachinie*, vd. MILO 2008, pp. 34-40).

le sue angosce. Alle enigmatiche ed allusive parole della signora (vv. 36-37  $\nu\upsilon\nu$  δ' ἠνίκ' ἄθλων τῶνδ' ὑπερτελής ἔφου, / ἔνταῦθα δὴ μάλιστα ταρβήσασ' ἔχω)<sup>42</sup> segue subito una spiegazione, nella quale Deianira accenna ad una δέλτος, di cui però non esplicita il contenuto. Ma sulla tavoletta torneremo tra breve.

Per esprimere i timori di Deianira, Sofocle fa ricorso ad un determinato ambito lessicale e formale: ταρβέω, ad esempio, qui usato in maniera intransitiva, ricorre varie volte nelle *Trachinie*; in particolare, nel corso del primo episodio, la forma verbale al participio viene impiegata a indicare il tremore di Deianira perché ha paura di restar priva del migliore degli uomini, nella percezione che proprio allora l'oracolo stia giungendo a piena realizzazione (vv. 150 e 155-157, su cui vd. anche *infra*, § 6). Ma è a vv. 293-297 che Deianira manifesta a Lica una riserva sulla condivisione piena dell'esito felice della presa di Ecalia:  $\pi\acute{\omega}\varsigma$  δ' οὐκ ἐγὼ χαίρομι' ἄν, ἀνδρὸς εὐτυχῆ / κλύουσα πρᾶξιν τήνδε, πανδίκῳ φρενί; / πολλή 'στ' ἀνάγκη τῆδε τοῦτο συντρέχειν. / ὅμως δ' ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοπούμενοις / ταρβεῖν<sup>43</sup> τὸν εὖ πράσσοντα μὴ σφαλῆ ποτε, "Come io non potrei rallegrarmi di tutto cuore, ascoltando questa fortunata impresa del mio sposo? Grande è la necessità che il mio stato si accordi a questa impresa. Tuttavia, in quelli che ragionano bene, c'è anche il timore che avere buon esito possa portare cadute". Il timore che si associa al pensiero delle 'cadute' pur nella buona sorte porta poi Deianira, nei versi immediatamente successivi, a posare la sua attenzione sullo stuolo di prigioniere e in particolare su Iole, cui rivolgerà, senza avere risposta, la parola (vv. 306-309). L'uso di ταρβέω è associato ai timori, che corroborano la paura, e assume rilievo in correlazione con il verbo δεῖδω: a vv. 457-458, nel pieno del processo di apprendimento della verità, Deianira dice a Lica:  $\kappa\epsilon\acute{\iota}$  μὲν δέδοικας, οὐ καλῶς ταρβεῖς, ἐπεὶ / τὸ μὴ πυθέσθαι, τοῦτό μ' ἀλγύνειεν ἄν, "Se tu hai paura, non hai giusti timori, poiché il non sapere, è questo che potrebbe darmi pena". Infine, ταρβέω esprime il senso di tremore che prova Illo, a fine dramma, quando Eracle gli rivolge le sue richieste (vv. 1179-1180): Ἀλλ', ὦ πάτερ, ταρβῶ μὲν εἰς λόγου στάσιν / τοιάνδ' ἐπελθὼν, πείσομαι δ' ἅ σοι δοκεῖ<sup>44</sup>, "Ma, o padre, mi viene da tremare, giunto a questo punto del discorso, tuttavia ti obbedirò in ciò che a te pare opportuno".

6. Torniamo al prologo. Deianira fa menzione di Ifito, figlio di Eurito, e collega a questo personaggio la sua residenza a Trachis, presso un ospite (vv. 38 ss.)<sup>45</sup> e l'ignoranza sul destino di Eracle (vv. 40-41). L'unica cosa certa è, ancora

<sup>42</sup> LONGO 1968, p. 38, puntualizza l'enfasi particolare data dal perfetto perifrastico, e il senso negativo trasmesso da questi versi. Va dunque valorizzata la funzione aspettativa del costrutto: nonostante fossero terminate le imprese di Eracle, Deianira continua a stare in ansia.

<sup>43</sup> ταρβεῖν di v. 297 si collega a οὕτως ἐγὼ δέδοικα di v. 306 (vd. LONGO 1968, p. 129).

<sup>44</sup> Per l'uso di ταρβέω in funzione intransitiva, si vedano inoltre *Filottete* 757 e *Edipo re* 1011.

<sup>45</sup> L'episodio di Ifito verrà ripreso e narrato con maggiori particolari a vv. 269 ss.

una volta, l'aspro tormento causato da questa partenza (vv. 41-42). E l'unica certezza, o quasi certezza, che le ha lasciato questa partenza, è la consapevolezza, o forse un presentimento – ma talmente intenso da sembrare realtà – di una sciagura (v. 43 *σχεδὸν δ' ἐπίσταμαί τι πῆμ' ἔχοντά νιν*). Segue poi l'informazione sul tempo della lontananza, i quindici mesi e, dopo la reiterata espressione del suo dolore (v. 46 *κᾶστιν τι δεινὸν πῆμα*), c'è la menzione della δέλτος, connessa sicuramente a qualcosa di sinistro, se ella si augura che non sia legata a qualche sventura (vv. 47-48 *τὴν ἐγὼ θαμὰ / θεοῖς ἀρώμαι πημονῆς ἄτερ λαβεῖν*).

La scarsa chiarezza iniziale di Deianira riguardo alla δέλτος e, quindi, all'oracolo, cui viene associata subito l'Eubea (v. 77), hanno fatto sollevare, da parte della critica, seri dubbi sull'autenticità di vv. 43-48, che mancherebbero di coerenza drammatica. La menzione della tavoletta non è chiara, e sembra semplicemente legata ad un presagio negativo e a misteriosi quindici mesi:

*σχεδὸν δ' ἐπίσταμαί τι πῆμ' ἔχοντά νιν·  
χρόνον γὰρ οὐχὶ βαιόν, ἀλλ' ἤδη δέκα  
μῆνας πρὸς ἄλλοις πέντ' ἀκήρυκτος μένει.  
κᾶστιν τι δεινὸν πῆμα· τοιαύτην ἔμοι  
δέλτον λιπὼν ἔστειχε, τὴν ἐγὼ θαμὰ  
θεοῖς ἀρώμαι πημονῆς ἄτερ λαβεῖν.*

So quasi con certezza che egli soffre qualche pena: infatti non è poco tempo, ma ormai da dieci mesi, in aggiunta ad altri cinque, sta senza dar notizie di sé. Ed è una terribile sciagura: quando andava via, infatti, mi lasciò questa tavoletta, e io spesso prego gli dèi di averla ricevuta senza rovina.

La tavoletta compare di nuovo a vv. 155 ss., nella lunga *rhexis* che apre il primo episodio: Deianira specifica che Eracle vi aveva lasciato una sorta di disposizioni testamentarie e che aveva aggiunto che, passati quindici mesi, necessità avrebbe imposto che egli morisse, o che visse di poi senza affanni. Così avevano detto pure le due colombe a Dodona<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> *Trachinie* 155-177: “Quando infatti il mio signore Eracle andò via da casa per il suo ultimo viaggio, allora in casa mi lasciò un'antica tavoletta, su cui erano scritti dei messaggi che egli prima non si era mai deciso a spiegarmi così, quando partiva per molte imprese, perché andava via nella consapevolezza di compiere qualche cosa, non di morire. Ma ora invece, come se fosse vicino alla fine, mi indicò cosa dovessi prendere come proprietà di matrimonio, e disse quale parte della terra paterna assegnasse a ciascuno dei figli, fissando anche un tempo preciso, che quando fosse stato lontano da casa, partito da tre mesi e un anno, allora necessità avrebbe imposto che egli morisse in quel momento o, superato anche questo termine, avrebbe vissuto per i suoi giorni una vita senza affanni. Egli diceva che tale destino, per volontà degli dèi, giungeva a compimento per le fatiche di Eracle. Come diceva che una volta l'antica quercia aveva detto a Dodona per la voce delle due Colombe. La verità di tali profezie si sta compiendo proprio ora, nel tempo presente, come è necessario che si compia; tanto che, mie care, mentre dormo dolcemente, balzo dal letto tremando di paura, se necessità vuole che io resti priva del migliore degli uomini”. Deianira nomina dunque anche l'oracolo di Dodona, ricordato nelle ultime parole di Eracle (vv. 1164-1171), quando l'eroe constata amaramente il suo reale significato, la liberazione dai mali (v. 1172), cioè la morte (ma vd.

I maggiori dettagli forniti e la chiarezza con cui si parla della stessa tavoletta in questi versi suggerirono già a Wunder<sup>47</sup> di espungere vv. 44-48, i versi in cui c'è menzione del periodo di tempo e della δέλτος; Dindorf propose invece l'espunzione del solo v. 43<sup>48</sup>, quasi fosse un verso esplicativo, a chiarire gli aspri tormenti di cui si parla a vv. 39-40<sup>49</sup>. La linea di tendenza opposta, e che mi trova in accordo, seguita da Easterling, Lloyd-Jones e Wilson, Davies, Rodighiero, propende per la conservazione di questi versi. Essi infatti, sono un esempio tipico di arte drammatica sofoclea, allusiva, quasi oracolare: Easterling evidenzia bene come sia necessaria la menzione del lasso temporale dell'assenza di Eracle per meglio motivare l'invio di Illo alla ricerca del padre; la menzione, inoltre, della tavoletta, rende meno improvviso il ricordo della profezia a vv. 76-77<sup>50</sup>, di quei μαντεῖα πιστά che ella rievoca «recuperando altri frammenti di memoria»<sup>51</sup>. Elemento a mio avviso da considerare nella lettura di questi versi, è lo stato d'animo di Deianira, turbato, sollecito e pauroso nello stesso tempo, e come sia difficile trovarvi coerenza o razionalità. La paura che ella prova diviene un elemento che attenua, se non elimina, le perplessità sulla presunta incoerenza di vv. 43-48. Il v. 43 σχεδὸν δ' ἐπίσταμαί τι πῆμι' ἔχοντά νιν sembra piuttosto l'espressione di un angosciante presentimento, la cui manifestazione è preparata dal tono e dal contenuto di quanto detto immediatamente prima, dalla tristezza che vi è espressa, tristezza legata alla condizione di sposa di Eracle, e dal lungo tempo trascorso dall'ultima partenza dell'eroe. La ripetizione di πῆμα a v. 46 ha destato sospetti sull'autenticità della lezione; Wilamowitz, infatti, emendò in χρῆμα (così Kranz), la cui corruzione in πῆμα potrebbe facilmente essere spiegata per l'influenza di un altro πῆμα due linee prima<sup>52</sup>. La lezione πῆμα è stata conservata comunque da molti editori<sup>53</sup>. È da osservare però che la ripetizione del termine a distanza di soli tre versi contribuisce ad intensificare una sorta di campo semantico della gravità, dell'angoscia, della pesantezza, dato anche da βαρύν (v. 5), ἀγῶνα (v. 20), πόνων (v. 21), πόνον (v. 30). Alla luce di tali considerazioni, non pare una giusta linea di lettura quella che si orienta sul tentativo di riscontrare razionalità e rigida coerenza in questo contesto: sembra

*infra*, n. 61). Per i vv. 171-172, fortemente sospetti, vd. CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*, p. 192 n. 28.

<sup>47</sup> Vd. WUNDER 1841, pp. 167-170.

<sup>48</sup> L'espressione si riscontra anche in Euripide, *Troiane* 898 ἀτὰρ σχεδὸν μὲν οἶδά σοι μισομένη.

<sup>49</sup> Reeve propose l'espunzione di vv. 43-48, considerandoli interpolazione (vd. REEVE 1970, pp. 283-286). Per la proposta di emendamento di Dindorf a v. 47 (ἔσταιχεν ἦν), vd. LLOYD-JONES, WILSON 1997, p. 87.

<sup>50</sup> Vd. EASTERLING 1982, p. 79.

<sup>51</sup> CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*, p. 185 n. 3.

<sup>52</sup> Vd. DAVIES, p. 67 che, pur accettando in testo πῆμα, esprime comunque le sue perplessità, soprattutto riguardo alle motivazioni addotte da JEBB 1908 in appendice alla sua edizione: lo studioso avrebbe distinto tra il semplice sospetto espresso a v. 43 e la forte certezza di v. 46.

<sup>53</sup> Vd. SCHIASSI 1953; COLONNA 1978; EASTERLING 1982; LLOYD-JONES, WILSON 1990; DAVIES 1991.

che σχεδόν di v. 43 segni l'inizio come di una *climax* ascendente, alimentata dai ricordi e dagli indizi che affiorano a poco a poco nella mente di Deianira. Infatti la 'quasi' certezza (v. 43), oltre ad essere preparata da tutto ciò che ella ha prima detto, viene spiegata (cf. γάρ) dal lungo tempo trascorso senza notizie, e viene rafforzata, fino a diventare realtà (v. 46 κάστιν τι δεινὸν πῆμα), dall'associazione che accosta questa consapevolezza alla δέλτος.

7. Il sentimento della paura ricompare in relazione al personaggio di Deianira, con un uso lessicale che richiama il prologo, in diversi punti del dramma, a conferma dell'idea che la tematica sia portante e strutturale, e che aiuti e spinga l'azione nel suo avanzamento.

Ad *incipit* del primo episodio, nell'immagine della giovinezza beata nell'ignoranza e nell'inesperienza, Deianira evoca la giovane creatura (v. 144 τὸ [...] νεάζον) che in una sola notte prende il suo μέρος φροντίδων e inizia ad aver paura per lo sposo, o per i figli (v. 150 ἦτοι πρὸς ἄνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη). Deianira ha subito molti πάθη (v. 153), ma di uno solo parlerà alle fanciulle del coro, perché non ha avuto eguali. E qui, nella menzione della δέλτος, e in conclusione della *rhexis*, torna il tema della paura, espressa nuovamente con il verbo ταρβέω associato al termine φόβος (cf. ancora vv. 175-177: ὥσθ' ἠδέως εὔδουσαν ἐκπηδᾶν ἐμὲ / φόβῳ, φίλοι, ταρβοῦσαν, εἴ με χρὴ μένειν / πάντων ἀρίστου φωτὸς ἐστερημένην, in cui c'è l'immagine di Deianira che all'improvviso si sveglia tremando per la paura). Significativo il richiamo a «Clitemestra che balza dal letto per il φόβος di cui è fatta preda nel suo sogno (cf. Aesch., *Choeph.* 523-524)»<sup>54</sup>.

Deianira teme, teme prima di inviare ad Eracle la veste intrisa di quello che lei ritiene un filtro d'amore: così, dopo aver appreso dal nunzio trachinio, e averne avuto conferma da Lica, la terribile verità sul reale motivo della distruzione di Ecalia da parte di Eracle, manifesta a costui la propria paura che egli possa rivelare ad Eracle il suo desiderio, quando lei, forse, da lui non è più desiderata: vv. 630-632 δέδοικα γὰρ / μὴ πρῶ λέγοις ἂν τὸν πόθον τὸν ἐξ ἐμοῦ, / πρὶν εἰδέναι τὰ κεῖθεν εἰ ποθοῦμεθα, "temo infatti che tu possa parlargli dei mio desiderio di lui, prima di sapere se anche io sono desiderata".

Il presagio di un esito funesto delle proprie azioni accresce la tensione scenica dopo il canto del secondo stasimo (vv. 633-662), che copre il tempo necessario alla realizzazione del prodigio nefasto in casa: qui la donna, uscita dal palazzo, manifesta il timore di aver osato qualcosa di non concesso, di non lecito, di essersi spinta oltre, e confessa di perdersi d'animo al pensiero di poter apparire la responsabile di un male grande (vv. 663-667: Δῆ. Γυναικες, ὧς

<sup>54</sup> Così CRISCUOLO 2016, *Trachinie*/2, p. 192 e n. 29, che puntualizza l'anticipazione nel prologo di questi versi (cf. vv. 29-30).

δέδοικα μὴ περαιτέρω / πεπραγμέν' ἤ μοι πάνθ' ὅσ' ἀρτίως ἔδρων. / Χο. Τί δ' ἔστι, Δηάνειρα, τέκνον Οἰνέως; / Δη. Οὐκ οἶδ'· ἀθυμῶ δ' εἰ φανήσομαι τάχα / κακὸν μέγ' ἐκπράξασ' ἀπ' ἐλπίδος καλῆς). Le coreute la invitano a confidarsi (v. 671): Δίδαξον, εἰ διδακτόν, ἐξ ὅτου φοβῆ, “spiegami, se si può spiegare, da cosa sei spaventata”.

8. Ma torniamo al prologo. L'arrivo di Illo, quasi a proposito<sup>55</sup>, che intratterrà con la madre un dialogo (terza scena del prologo), introduce un nuovo dato, l'Eubea, poiché il ragazzo, alla domanda specifica della madre che, pervasa da ansia di sapere<sup>56</sup>, chiede dove si dice dimori lo sposo, vivo o morto (v. 73), risponde (vv. 74-75): Εὐβοῖδα χώραν φασίν, Εὐρύτου πόλιν, / ἐπιστρατεύειν αὐτὸν ἢ μέλλειν ἔτι, “Dicono che stia facendo una spedizione contro la terra di Eubea, la città di Eurito, o che sia in procinto di farla”. La città di Eurito è Ecalia, in Eubea, e questa terra, più volte rievocata nel corso della tragedia<sup>57</sup>, suscita in Deianira l'associazione all'oracolo, poiché ella sa che quell'impresa sarà l'ultima per Eracle: in seguito, l'eroe morirà o avrà una vita felice. Quando Deianira aveva parlato solo della δέλτος (vv. 46-48), pur non esplicitandone in maniera chiara il contenuto (vd. *supra*, §§ 5 e 6), aveva lasciato intuire comunque il suo legame con qualcosa di angosciante e misterioso: torna qui a irrompere la paura, una paura alimentata dall'ansia profonda che pervade ancora di più il suo animo nel momento in cui il figlio menziona l'Eubea. Quasi come un dettaglio che emerge dal fondo della sua memoria e dei suoi ricordi, la donna associa a questa terra degli oracoli sinistri, e rinnova l'invito-esortazione al figlio ad andare in cerca del padre e portargli aiuto. La presenza dell'Eubea, già qui nel prologo, assume quindi grande rilievo in funzione dell'accrescimento e dell'intensificazione della tensione: le prime parole di risposta di Illo alle domande di Deianira chiariscono, completandolo, quanto già detto a vv. 38-40.

A proposito dell'Eubea e dell'oracolo, si pone una questione a v. 77, per cui c'è stata una difficoltà interpretativa (χώρας o χρείας)<sup>58</sup>, nata dall'immediata e apparentemente inspiegabile associazione di Deianira tra l'oracolo e l'Eubea, mentre a vv. 155 ss. non c'è la menzione di Ecalia, e quindi dell'Eubea, ma solo di un periodo di tempo. Si è visto come Deianira associ a questa terra μαντεῖα πιστά, che poi (vv. 155 ss.) conosceremo essere quelli incisi sulla

<sup>55</sup> L'arrivo improvviso di Illo, proprio al momento opportuno, potrebbe sembrare un'incoerenza: bisogna tuttavia considerare l'effetto che esso poteva produrre sul pubblico. Sofocle ricorre ad una tecnica simile nell'*Edipo a Colono*, quando introduce l'abitante di Colono subito dopo che Edipo, e poi Antigone, avevano denunciato la necessità di interpellare qualcuno circa il luogo in cui si trovavano (vd. *supra*, § 2).

<sup>56</sup> Sui procedimenti conoscitivi vd. LAWRENCE 1978; ROSELLI 1982; DI BENEDETTO 1983, pp. 33-67 e 141-160; LEFÈVRE 2001, pp. 11-39.

<sup>57</sup> Cf. vv. 237-238, 752-753, 787-788.

<sup>58</sup> χρείας è proposta di HENSE 1880, pp. 3-4; χώρας lezione dei manoscritti.



tavoletta. Questa associazione è stata ritenuta errata ed arbitraria da parte di molti studiosi, derivata probabilmente da una ripetizione del termine presente pochi versi prima (vv. 74-75, citati *supra*). Il problema è sempre quello della coerenza drammatica, per cui le argomentazioni addotte restano, a mio avviso, labili. Si è visto come in questo prologo si diano elementi che verranno ripresi e capiti dopo, nel corso del dramma – illuminati e chiariti in momenti cruciali –, e come la realtà si riveli a poco a poco, per indizi, ricordi, voci sentite. Coglie nel giusto Easterling nell'affermare che la menzione, da parte di Illo, della terra di Eubea sembra accendere un ricordo lontano nella mente di Deianira<sup>59</sup>, a cui ella, forse, non aveva dato peso fino ad allora, perché un elemento tra i tanti, confusi e apparentemente disconnessi, del complesso scenario della vita e della sorte di Eracle. Non c'è assolutamente necessità per Deianira di parlare dell'Eubea già a vv. 46-48, anzi quelle parole, interrotte con la menzione della tavoletta e con il presagio di future sventure, si inquadrano molto bene nel tono generale di questo prologo e dell'intera tragedia. Pertanto, sembra opportuno lasciare in testo la lezione della tradizione manoscritta concorde, cioè *χώρας*<sup>60</sup>. L'Eubea si rivela dunque una terra legata all'oracolo, ma, si è visto, in maniera piuttosto ambigua<sup>61</sup>.

9. In conclusione, risulta chiaro che in questo prologo sono presenti elementi e nuclei tematici costantemente ripresi e amplificati: la vita dolorosa di Deianira, la lotta tra Eracle e l'Acheloo, le continue fatiche dell'eroe, la misteriosa tavoletta lasciata a Deianira da Eracle stesso prima del suo ultimo viaggio, l'Eubea, gli oracoli, lo scadere del lasso temporale che avrebbe significato una svolta nel destino dell'eroe, la voglia di Deianira di conoscere ciò che stava accadendo al suo sposo e, soprattutto, quel senso di profonda angoscia per i negativi presentimenti che accompagneranno la donna nell'intera tragedia, connotando il personaggio in maniera caratterizzante. Non c'è nulla che sia ingiustificato o la cui menzione rimanga senza uno sviluppo<sup>62</sup>. Emerge infatti che il monologo della protagonista – che conduce direttamente nel vivo della sua personalità – ne sia il mezzo espressivo più adatto alla presentazione, e di cui il poeta sceglie

<sup>59</sup> Vd. EASTERLING 1987, p. 82.

<sup>60</sup> La proposta di Hense, *χρείας*, accettata da Lloyd-Jones e Wilson e Davies, e da quest'ultimo tradotta come «in the hour of need», è sembrata preferibile, anche grazie alle osservazioni della Easterling (vd. EASTERLING 1982, p. 82), a *ώρας* di Dronke (citato in DAVIES 1991, pp. 72-73), che avrebbe relazione con la menzione del lasso temporale di quindici mesi a vv. 44-45.

<sup>61</sup> L'oracolo compare in questa tragedia in maniera graduale: una velata allusione già c'è stata a vv. 36-37, e un riferimento alla *δέλτος* a vv. 78-81. Il coro, inoltre, nel terzo stasimo, parteciperà a questa conoscenza con un riscontro reale: infatti, dopo che Illo avrà maledetto la madre, le fanciulle constateranno l'essersi avverato dell'oracolo (vv. 821-830). Quest'oracolo si unisce poi ad un altro, conosciuto solo dall'eroe, e che costui svela pochi istanti prima di morire, nella parte finale della tragedia (vv. 1157-1172). Sugli oracoli nelle *Trachinie* vd. HOEY 1973; BOWMAN 1999; SEGAL 1993; CRISCUOLO 2016, *Trachinie/1*, pp. 167-169 e n. 8; CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*, in particolare pp. 191-193 e 213-218. Vd. *supra*, n. 46.

<sup>62</sup> Vd., a proposito, anche MARTINA 1980, p. 79.

di servirsi in questa tragedia in particolare<sup>63</sup>, riuscendo in tal modo a presentare e fondere in un unico momento esperienze passate di Deianira, riflessione sulla sua situazione presente e infausti presentimenti per il futuro, rendendo la forma parte integrante della costruzione del personaggio.

La parola degli dèi, dunque la volontà del dio, si compie per ambigui segni e ingannevoli parole, spesso in apparente contraddizione tra loro, generando dubbi e paura nel personaggio, e portando a volte a leggere nel testo aporie e incoerenze che, nel vivo dell'impatto della rappresentazione sul pubblico, non dovevano cogliersi e, soprattutto, che trovavano ragione e coincidenza nel συμβαίνειν del *dies tragicus*<sup>64</sup>. Sofocle poco pare interessato alla coerenza interna del dramma: l'oracolo così si manifesta, per enigmi e contraddizioni, e in questo è gran parte dell'effetto drammatico. Nelle *Trachinie*, Deianira, caratterizzata fin dal prologo come donna che vive nell'ansia e in un timore connaturato che le deriva dal ricordo in lei sedimentato di mostri ancestrali, vede affiorare a mano a mano e in maniera non lineare, necessariamente non lineare, l'evanescente ricordo di qualcosa di rivelato e che, forse per incoscienza, o per paura di capire, aveva rimosso. Deianira svanisce dalla scena in silenzio<sup>65</sup> una volta raggiunta consapevolezza della tremenda realtà che a poco a poco le si è palesata. Ella, una volta acquisita certa conoscenza che l'oscurità del suo passato si è inverata nella chiarezza del suo presente, non avrà paura di morire di spada, come Aiace, e come Euridice nell'*Antigone*.

### **Bibliografia**

ANDRISANO, BERTOLASO 2002

Andrisano Angela, Bertolaso Daria, "Osservazioni al prologo delle *Trachinie* di Sofocle: Deianira donna d'Etolia (vv. 1-14)", *Annali dell'Università di Ferrara* 3, 2002, pp. 29-49

BOWMAN 1999

Bowman Laurel, "Prophecy and Authority in the *Trachiniai*", *The American Journal of Philology* 120.3, 1999, pp. 335-350

<sup>63</sup> Si pensi al lungo monologo di Deianira a vv. 141 ss. e al monologo di Eracle a vv. 1046 ss. Il poeta riesce così a rendere al meglio le profonde inquietudini dei suoi personaggi e il tumultuare impetuoso dei loro sentimenti, spesso contrastanti.

<sup>64</sup> Vd. CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*, p. 217. La decisione del suicidio è presa da Deianira in tempi molto brevi, e in due momenti, attraverso una presa di coscienza 'tardiva', come di consueto in Sofocle (vd. JOUANNA 2007, pp. 494-498 e 504).

<sup>65</sup> CRISCUOLO 2016, *silenzi*, p. 142: «Sofocle comprese appieno anche la profonda tragicità del silenzio che accompagna l'uscita di scena del personaggio travolto dal proprio δαίμων, silenzio che caratterizza moralmente e religiosamente l'azione e anticipa il gesto risolutivo». Per i silenzi nelle *Trachinie*, vd. CRISCUOLO 2016, *silenzi*, pp. 145-151.

CARAWAN 2000

Carawan Edwin, "Deianira's Guilt", *Transactions of American Philological Association* 130, 2000, pp. 189-237

CENTANNI 1991

Centanni Monica, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma 1991

COLONNA 1978

Colonna Aristide (ed.), *Sophoclis fabulae*, II: *Oedipus Tyrannus, Antigona, Trachiniae*, Torino 1978

CONCA 2005

Conca Fabrizio, "La gestualità nelle *Trachinie*", *Vichiana* 7.1, 2005, pp. 174-183

CRISCUOLO 2016, *silenzi*

Criscuolo Ugo, "Sui 'silenzi' tragici in Eschilo e Sofocle", in Criscuolo Ugo, *Studi sulla tragedia greca*, Napoli 2016, pp. 137-166

CRISCUOLO 2016, *Trachinie/1*

Criscuolo Ugo, "Introduzione alle *Trachinie*", in Criscuolo Ugo, *Studi sulla tragedia greca*, Napoli 2016, pp. 167-184

CRISCUOLO 2016, *Trachinie/2*

Criscuolo Ugo, "Le *Trachinie*: seconde considerazioni", in Criscuolo Ugo, *Studi sulla tragedia greca*, Napoli 2016, pp. 185-222

DAVIES 1991

Davies Malcolm, *Sophocles. Trachiniae*, Oxford 1991

DE FALCO 1924

De Falco Vittorio, "Osservazioni sull'iporchema in Sofocle", *Rivista indo-greca-italica* 8, 1924, pp. 1-24 (= De Falco Vittorio, *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958<sup>2</sup> [1943], pp. 56-88)

DE LUCIA 1997

De Lucia Roberto, "Corali infraepisodici: un problema ancora aperto", in Criscuolo Ugo, Maisano Roberto (a cura di), *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis et discipulis oblata*, Napoli 1997, pp. 245-254

DI BENEDETTO 1983

Di Benedetto Vincenzo, *Sofocle*, Firenze 1983

DI BENEDETTO 2003

Di Benedetto Vincenzo, "Spazio scenico e spazio extrascenico alla fine delle tragedie di Sofocle: dissolvenze e rifunzionalizzazioni", in Avezzù Guido (a cura di), *Il dramma sofocleo: testo, lingua, interpretazione (Seminario internazionale, Verona 24-26 gennaio 2002)*, Stuttgart 2003, pp. 109-124

DI BENEDETTO, MEDDA 1997

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997

- EASTERLING 1982  
Easterling Patricia E., *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982
- GARZYA 1997  
Garzya Antonio, "L'ironia tragica nel teatro greco del V sec. a. C.", in Garzya Antonio, *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli 1997, pp. 31-45
- HENSE 1880  
Hense Otto, *Studien zu Sophokles*, Leipzig 1880
- HOEY 1973  
Hoey Thomas F., "Causality and the *Trachiniae*", *The Classical Journal* 68, 1973, pp. 306-309
- JEBB 1908  
Jebb Richard C., *Sophocles. The Plays and Fragments, V: The Trachiniae*, Cambridge 1908 (1892)
- DE JONG 2007  
de Jong Irene J. F., "Sophocles *Trachiniae* 1-48, Euripidean Prologues, and their Audience", in Allan Rutger J., Buijs Michel (eds.), *The Language of Literature. Linguistic Approaches to Classical Texts*, Leiden-Boston 2007, pp. 7-28
- JOUANNA 2007  
Jouanna Jacques, *Sophocle*, Fayard 2007
- KAMERBEEK 1959  
Kamerbeek Jan C., *The Plays of Sophocles. Commentaries, II: The Trachiniae*, Leiden 1959
- LAWRENCE 1978  
Lawrence Stuart E., "The Dramatic Epistemology of Sophocles' *Trachiniae*", *Phoenix* 32, 1978, pp. 288-304
- LEFÈVRE 2001  
Lefèvre Eckard, *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen: Sophokles' Tragödien*, Leiden-Boston-Köln 2001
- LEO 1908  
Leo Friedrich, *Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Göttingen 1908
- LLOYD-JONES, WILSON 1990  
Lloyd-Jones Hugh, Wilson Nigel G. (eds.), *Sophoclis fabulae*, Oxonii 1990
- LLOYD-JONES, WILSON 1997  
Lloyd-Jones Hugh, Wilson Nigel G., *Sophocles: Second Thoughts*, Göttingen 1997
- LOMIENTO 2017  
Lomiento Liana, Dorati Marco, "La mediazione narrativa nella tragedia di Sofocle", in Angeli Bernardini Paola, Fileni Maria Grazia, *Tipologie e modalità della mediazione nella Grecia antica. Le fonti letterarie*, Pisa-Roma 2017, pp.

- 63-82 (pp. 63-71 a cura di L. Lomiento, pp. 71-82 a cura di M. Dorati)
- LONGO 1968  
Longo Oddone, *Commento linguistico alle Trachinie di Sofocle*, Padova 1968
- LUCAS 1975  
Lucas José M., "El prólogo en la tragedia de Sófocles", *Emerita* 43, 1975, pp. 59-99
- MAEHLER 2004  
Maehler Herwig, *Bacchylides. A Selection*, Cambridge 2004
- MARCH 1987  
March Jennifer, *The Creative Poet: Studies in the Treatment of Myths in Greek Poetry*, London 1987
- MARTINA 1980  
Martina Antonio, "Il prologo delle *Trachinie*", *Dioniso* 51, 1980, pp. 49-79
- MILO 2005  
Milo Daniela, "Osservazioni sul motivo della 'casa' nella tragedia di Sofocle", *Vichiana* 7.1, 2005, pp. 257-273
- MILO 2006  
Milo Daniela, "Sofocle, *Trachinie* 205-224", *Vichiana* 8.2, 2006, pp. 161-178
- MILO 2008  
Milo Daniela, *Il Tereo di Sofocle*, Napoli 2008
- PATTONI 2018  
Pattoni Maria Pia, "L'inno ad Eros nel primo stasimo dell'*Ippolito* di Euripide (vv. 525-564): struttura, temi, immagini", seminario tenuto a Napoli, Università "Federico II" (26 marzo 2018)
- PERROTTA 1931  
Perrotta Gennaro, *Le donne di Trachis*, Bari 1931
- PERROTTA 1965  
Perrotta Gennaro, *Sofocle*, Messina-Firenze 1965 (1935)
- PLATTER 1994  
Platter Charles, "Heracles, Deianira and Nessus: Reverse Chronology and Human Knowledge in Bacchylides 16", *The American Journal of Philology* 115.3, 1994, pp. 337-349
- POLIZIO 2004  
Polizio Sara, "Sul canto infraepisodico di S. *Tr.* 205-224", in Medaglia Silvio M. (a cura di), *Miscellanea in ricordo di A. R. Sodano*, Napoli 2004, pp. 303-326
- REEVE 1970  
Reeve Michael D., "Some Interpolations in Sophocles", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 11, 1970, pp. 283-293
- REINHARDT 1943  
Reinhardt Karl, *Sophokles*, Frankfurt am Main, 1943 (1933)

- RISPOLI 1992  
Rispoli Gioia M., *L'ironia della voce*, Napoli 1992
- RODIGHIERO 2000  
Rodighiero Andrea, *La parola, la morte, l'eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova 2000
- RODIGHIERO 2004  
Rodighiero Andrea, *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia 2004
- RODIGHIERO 2012  
Rodighiero Andrea, *Generi lirico-coralì nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012
- DE ROMILLY 1970  
de Romilly Jacqueline, *La tragedia greca*, Bologna 1996 (trad. it. di *La tragédie grecque*, Paris 1970)
- ROSELLI 1982  
Roselli Amneris, "Livelli del conoscere nelle *Trachinie* di Sofocle", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 7, 1982, pp. 9-38
- SCHIASSI 1953  
Schiassi Giuseppe, *Sofocle. Le Trachinie*, Firenze 1953
- SCHMIDT 1971  
Schmidt Hans W., *Der Struktur des Eingangs*, in Jens Walter (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 1-46
- SCHWINGE 1962  
Schwinge Ernst-Richard, *Die Stellung der 'Trachinierinnen' im Werk des Sophokles*, Göttingen 1962
- SEGAL 1993  
Segal Charles P., "Les oracles des *Trachiniennes* et les rites renversés du Mariage", in Machin Albert, Pernée Lucien (eds.), *Sophocle. Le texte, les personnages. Actes du Colloque international d'Aix-en-Provence (10-12 janvier 1992)*, Aix-en-Provence 1993, pp. 233-242
- SUSANETTI 2011  
Susanetti Davide, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma 2011
- SWIFT 2011  
Swift Laura, "Epinician and Tragic Worlds: the case of Sophocles' *Trachiniae*", in Athanassaki Lucia, Bowie Ewen (eds.), *Archaic and Classical Choral Song. Performance, Politics and Dissemination*, Berlin-Boston 2011, pp. 391-413
- WUNDER 1841  
Wunder Eduard, *Emendationes in Sophoclis Trachinias*, Grimma 1841
- XENIS 2010  
Xenis Georgios A., *Scholia vetera in Sophoclis Trachinias*, Berlin-New York 2010



## Il lato oscuro della bellezza: Elena come immagine della paura in Euripide<sup>1</sup>

*Francesco Moles*

**ABSTRACT:** Ever since the Homeric poems, Helen's proverbial beauty had to face the sense of fear and hostility aroused by her own figure, as proved by some terms used by Homer connecting the heroine with fear, hatred and death. Through the centuries, this feature came to V century Attic tragedy: in particular, it was retrieved by Aeschylus in the *Agamemnon* and, above all, by Euripides in several plays. This paper aims to highlight how Helen's characterisation as image of fear turns out to be a real Leitmotiv in the Euripidean production, especially in the plays where she is physically present on the scene. This is made clear by the terms related to this semantic field and referred to her, as well as by other characters' attitude towards her. Thus, Helen is constantly perceived as a danger because of her ambiguity and otherness, which make her an exotic character, frequently associated to magic and supernatural. Moreover, such a topical portrayal is also supported by the heroine's 'scandalous' characterisation in the *Helen*: for the first time, the Tyndaris, generally impudent and smart, is tormented by fear because of her misleading reputation.

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,  
Ô Beauté? ton regard, infernal et divin,  
Verse confusément le bienfait et le crime,  
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Vieni dal cielo profondo o esci dall'abisso,  
Bellezza? Il tuo sguardo, divino e infernale,  
dispensa alla rinfusa il sollievo e il crimine,  
ed in questo puoi essere paragonata al vino<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Oltre agli organizzatori ed ai relatori intervenuti al convegno, i cui spunti e suggerimenti hanno indubbiamente migliorato il mio contributo, desidero ringraziare in particolare Paola Ingrosso per la sua stimolante ed insostituibile guida, nonché per il suo costante appoggio.

<sup>2</sup> Traduzione italiana di Frezza in FREZZA, MACCHIA 1980 (qui e di seguito).



In questi quattro versi che aprono l'*Hymne à la Beauté* di Baudelaire, il poeta s'interroga sull'origine della Bellezza, riconoscendo in essa un'intrinseca tensione tra un polo infernale e un polo divino, tra un polo luminoso e uno oscuro. Un esempio letterario emblematico di tale ambivalenza è la figura mitica di Elena, archetipo della bellezza funesta fin dai primordi della letteratura greca.

### *Elena e la paura prima di Euripide*

Nella monografia a lei dedicata, Linda Lee Clader ha evidenziato come questo contrasto sia già attivo nei poemi omerici. È infatti possibile individuare una specifica categoria di termini riferiti all'eroina nell'*Iliade* (στυγερή, κρυόεις, φρίσσω, ριγεδανής) la cui etimologia pone in relazione le dimensioni dell'odio, del dolore, della paura e della morte<sup>3</sup>. Massimamente evocativa è in tal senso la reazione dei vecchi Troiani all'apparizione di Elena sulle torri di Ilio nel III canto, vv. 156-160:

οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ εὐκνήμιδας Ἀχαιοὺς  
τοῖηδ' ἄμφι γυναῖκί πολλὸν χρόνον ἄλγεα πάσχειν·  
αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν·  
ἀλλὰ καὶ ὧς τοίη περ' εὐοῦσ' ἐν νηυσὶ νεέσθω,  
μηδ' ἡμῖν τεκέεσσί τ' ὀπίσσω πῆμα λίποιτο.

<sup>3</sup> CLADER 1976, pp. 17-23 e 47. Su στυγερός (*Iliade* 3.404), aggettivo di uso prettamente poetico, si veda DELG, s.v. στυγέω, pp. 1065-1066. Per κρυόεις, la forma a cui va ricondotto il probabilmente corrotto per errata discrezione ὀκρυόεις (*Iliade* 6.344), si veda DELG, s.v. κρύος, pp. 588-589, e s.v. ὀκρυόεις, p. 790 (cf. anche *Iliade* 5.740; 9.2, 64; 13.48; 24.524; *Odissea* 4.103; 11.212). Su φρίσσω (*Iliade* 24.775), si veda DELG, s.v. φρίζ, pp. 1228-1229 (cf. anche *Iliade* 4.282; 7.62; 11.383; 13.339, 473; *Odissea* 19.446). Su ριγεδανής (*Iliade* 19.325; cf. anche gli scoli bT al verso, che glossano il termine come στυγηθής e relazionano il passo ad *Iliade* 6.344 [IV, p. 635 Erbse]), si veda Brillante in BETTINI, BRILLANTE 2002, p. 89 e DELG, s.v. ρίγος, p. 973 (cf. anche *Iliade* 1.325, 563; 4.148, 150, 279; 5.873; 11.254, 405; 12.208; 15.34; 16.119; *Odissea* 3.353; 5.116, 171; 23.216). È interessante notare che questi epiteti, ad eccezione di ριγεδανής, utilizzato da Achille, sono rivolti ad Elena da lei stessa, quasi a rimarcare il suo senso di colpa e il suo pentimento. Nel contesto dell'*epos*, in realtà, Elena non rappresenta che l'oggetto della contesa, dunque risulta del tutto impotente e parificata agli altri κτήματα (cf. *Iliade* 3.67-72); si tratta, invero, di una condizione topica per la donna, come si può evincere dal paragone offerto nell'ambito del poema stesso da Briseide, causa della contesa tra Achille e Agamennone. Elena è quindi più volte citata come la causa della guerra solo per identificarne il ruolo nella vicenda, senza che ciò implichi alcun tipo di responsabilità individuale: di qui il trattamento sostanzialmente benevolo del poeta nei suoi confronti. Nella mentalità dell'*Iliade*, infatti, il principale responsabile della guerra di Troia non è Elena, bensì Paride, reo di aver tradito la φιλότης offertagli da Menelao, che deve quindi riabilitare la sua τιμή (cf. *Iliade* 1.149-162; 3.100, 351-354; 13.620-627). Di conseguenza, gioca a favore di Elena anche il suo colpevolizzarsi ed insultarsi, poiché ne risulta l'immagine di una buona moglie, consapevole e pentita dell'errore commesso, e di una donna che non subisce passivamente la reificazione a cui sembrano condannarla gli uomini, ma rivendica un ruolo attivo, come evidente anche dalla sua progressione «from silent weaver to public speaker» (ROISMAN 2006); sull'argomento si vedano anche le osservazioni di GRAVER 1995, pp. 52-59, BLONDELL 2010 e 2018, pp. 115-118.

Non c'è da stupirsi che Troiani e Achei dalle belle armature così a lungo patiscano per una donna simile; alle dee immortali, terribilmente, somiglia; tuttavia, anche se è così bella, se ne vada via sulle navi, non rimanga più qui per la rovina nostra e dei figli<sup>4</sup>.

Al v. 158 la qualità della sua somiglianza nell'aspetto alle dee immortali è determinata dall'avverbio αὐνῶς, un'espressione di stupore tipicamente omerica e frequentemente associata a verbi legati alla sfera del terrore<sup>5</sup>, e subito dopo, al v. 160, la sua bellezza è associata alla rovina da lei portata ai Troiani mediante la definizione della donna come πῆμα, termine solo poetico per indicare la sofferenza<sup>6</sup>. Una simile descrizione, non focalizzata su aspetti esteriori, ma sulle reazioni che la bellezza induce su chi guarda, introduce Elena in una dimensione a tratti demoniaca: la sua visione viene infatti descritta in termini propri della visione della divinità<sup>7</sup>. Essa è allo stesso tempo immagine di bellezza e di morte, di attrazione irresistibile e di sofferenza terribile per un uomo. Come tale, relazionata al suo contesto, Elena diviene dunque simbolo di quel κλέος affannosamente perseguito dagli eroi della poesia epica arcaica e concretizzatosi nella poesia stessa, che ne eterna la gloria.

D'altra parte, il carattere semidivino di questo personaggio è posto in risalto in particolare nell'*Odissea*, in cui la donna mostra di possedere una conoscenza quasi sovranaturale (4.140-146)<sup>8</sup> e divinatoria (15.172-178)<sup>9</sup>, è in grado di alterare la sua voce per ammaliare gli ascoltatori come le Sirene (4.271-289)<sup>10</sup> e

<sup>4</sup> Traduzione italiana di Ciani in CIANI, AVEZZÙ 1998.

<sup>5</sup> In proposito, KIRK 1985, p. 285, e DELG, s.v. αὐνός, p. 35. Cf. anche *Iliade* 4.25, 169; 5.409; 7.215; 10.38, 312; 18.465; 22.94; *Odissea* 8.519; 15.342.

<sup>6</sup> DELG, s.v. πῆμα, p. 897. Allo stesso modo Ettore definisce Elena in *Iliade* 3.50; cf. anche *Odissea* 3.152 e 14.338.

<sup>7</sup> Si veda anche BLONDELL 2010, pp. 8-9.

<sup>8</sup> Si tratta della scena in cui Elena riconosce senza esitazione Telemaco, a differenza di Menelao, indeciso e agitato. Vd. CLADER 1976, p. 30, che paragona il passo alla *Teichoscopia* nel III canto dell'*Iliade*.

<sup>9</sup> Mentre Menelao ed Elena congedano Telemaco e Pisistrato, un'aquila vola sul capo dei presenti portando tra le unghie un'oca: la Tindaride parla con tono profetico e interpreta il segno come un preannuncio dell'imminente ritorno di Odisseo in patria a punire i pretendenti della moglie. La correttezza di tale interpretazione è suffragata anche da quella analoga fornita più avanti da Odisseo a Penelope in merito al sogno simile di quest'ultima (*Odissea* 19.555-558), oltre che dall'effettiva conclusione dei fatti nel prosieguito del poema.

<sup>10</sup> Si tratta del racconto di Menelao, in cui, mentre gli Achei sono nel cavallo, Elena, spinta da un δαίμων e sotto il controllo di Deifobo, tenta di smascherare l'inganno chiamando per nome tutti gli eroi e imitando la voce delle loro mogli. Già gli scoli antichi (*Scholia E in Odyseam* 4.201 Dindorf) testimoniano le difficoltà interpretative poste da questo episodio, che appariva poco realistico: in realtà, si può pensare che l'effetto di *mimesis* faccia riferimento alla percezione di chi ascolta, non al tentativo deliberato di Elena di imitare le voci delle mogli. L'utilizzo del verbo ἴσκω per indicare l'imitazione, infatti, pone l'accento sull'effetto prodotto dalla sua voce alterata sugli ascoltatori, vittime di una forza di seduzione che appare caratteristica intrinseca di questa donna dai poteri inusitati (in proposito, vd. Brillante in BETTINI, BRILLANTE 2002, pp. 101-102).

fa uso di φάρμακα μητιόεντα d'origine orientale come una maga (4.219-232)<sup>11</sup>. L'Elena odissaiaca si presenta dunque ambigua nei poteri e nelle parole, sempre avvolta da un alone di bellezza splendente e, allo stesso tempo, di misteriosa ed esotica pericolosità, tra apparenza umana e latente natura divina<sup>12</sup>.

Attraverso la mediazione dell'epos ciclico e della lirica arcaica<sup>13</sup>, che non apportano significative variazioni o innovazioni, l'ambiguità del personaggio di Elena approda alla tragedia classica. Nell'*Agamennone* di Eschilo, pur non essendo la Tindaride un personaggio attivo sulla scena, si fa più volte a lei riferimento in toni apertamente ostili<sup>14</sup>. Il motivo della bellezza distruttiva, in particolare, torna con forza ai vv. 737-749, in cui il coro descrive l'arrivo di Elena a Troia:

πάραυτα δ' ἔλθειν ἐς Ἴλιου πόλιν  
λέγομι' ἄν φρόνημα μὲν  
νηέμου γαλάνας,  
ἄκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου,  
μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος,  
δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος.  
παρακλίνας' ἐπέκρανευ  
δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,  
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος  
συμένα Πριαμίδαισιν,  
πομπᾷ Διὸς ξενίου,  
νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.

<sup>11</sup> La maga era una figura spesso considerata pericolosa nel mondo greco (vd. GUIDORIZZI 2002, pp. 522-523). A questa assimilazione concorrono anche la rarità e la singolarità del lessico utilizzato in questa sezione: i termini νηπενθής e ἐπιληθός ricorrono altrove solo in passi che richiamano questo; ἄχολος in senso attivo è un *unicum*; μητιόεις ricorre altrove nella poesia arcaica solo come attributo di Zeus (vd. West in HEUBECK, WEST, PRIVITERA 1986<sup>2</sup>, p. 339; CLADER 1976, p. 33).

<sup>12</sup> Tale caratterizzazione sembra in ultima analisi finalizzata a suggerire il confronto tra la coppia Elena/Menelao e quella Penelope/Odisseo: i primi sono immortali (*Odissea* 4.561-569, su cui vd. West in HEUBECK, WEST, PRIVITERA 1986<sup>2</sup>, pp. 362-363), ma l'anticonvenzionalità del loro amore, minato dall'infedeltà della donna e dalle sofferenze che essa ha comportato, getta un'ombra sulla loro felicità; al contrario, i secondi, in tutta la loro umanità e nonostante le ben note infedeltà dell'eroe, recuperano una felicità totale grazie alla fedeltà della donna, emblema di un amore conforme alle convenzioni sociali, e si pongono così come netto contraltare della coppia Clitennestra/Agamennone, più volte evocata nel poema e simbolo di morte e violenza. In proposito, si veda CLADER 1976, pp. 39-40.

<sup>13</sup> Su Elena nell'epos ciclico, si veda Brillante in BETTINI, BRILLANTE 2002, pp. 92-95. Su Elena nella poesia lirica, si vedano GHALI-KAHIL 1955, pp. 36-42; AUSTIN 1994, pp. 51-68; Brillante in BETTINI, BRILLANTE 2002, pp. 96-99; BLONDELL 2010b.

<sup>14</sup> Al v. 62 è definita sprezzantemente πολυάνωρ γυνή, con chiaro riferimento al fr. 223 Davies di Stesicoro (FRAENKEL 1950, p. 40); ai vv. 687-692 il coro costruisce il celebre gioco paretimologico volto a dimostrare come la natura distruttiva di Elena sia insita già nel suo stesso nome, annullando in una perfetta corrispondenza l'omerica tensione tra nome e natura del personaggio (Brillante in BETTINI, BRILLANTE 2002, p. 114).

Potrei dire che in principio venne alla città d'Ilio  
una sensazione di sereno senza vento,  
un gentile ornamento di ricchezza,  
un dolce dardo degli occhi,  
un fiore d'amore che pungeva il cuore.  
Ma poi, cambiando all'improvviso, portò a termine  
un amaro compimento delle nozze,  
avventandosi contro i Priamidi,  
funesta compagna e funesta abitante  
inviata da Zeus protettore dell'ospite,  
un'Erinni che causa pianto alle spose<sup>15</sup>.

L'aspetto di Elena, la sua bellezza, qui descritta con espressioni inconsuete e d'incisiva dolcezza (vv. 740-742 ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου, μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος)<sup>16</sup>, contrasta con la sua natura nel momento in cui subisce una deviazione tipicamente femminile (v. 743 παρακλίνασα)<sup>17</sup> e diventa strumento della vendetta di Zeus<sup>18</sup>. La donna è assimilata addirittura a un'Erinni<sup>19</sup> giunta a portar pianto alle spose (v. 749 νυμφόκλαυτος) e più avanti sarà chiamata ἀνδρὸς οἰζύς, "sventura per il marito" (v. 1461), e ἀνδρολέτεια, "rovina d'uomini" (v. 1465)<sup>20</sup>.

### ***Elena e la paura in Euripide***

In Euripide, che recepisce e rielabora le suggestioni provenienti dalla precedente tradizione letteraria, la raffigurazione di Elena come immagine della paura assume i caratteri di un vero e proprio *Leitmotiv*, in particolare nei drammi in cui l'eroina è fisicamente presente in scena. Ciò appare evidente sia dai vari termini connessi a tale sfera semantica e a lei riferiti sia dall'atteggiamento di altri personaggi nei suoi confronti.

<sup>15</sup> Traduzione italiana di Medda in DI BENEDETTO, MEDDA, BATTEZZATO, PATTONI 1995.

<sup>16</sup> FRAENKEL 1950, pp. 345-346, sottolinea come la descrizione fornisca, mediante la combinazione di singoli tratti, un'immagine complessiva di bellezza e nobiltà che trascende l'umano, come già rilevava lo scolio al v. 741 (508 Dindorf). Vd. anche BARLOW 1971, pp. 4-6.

<sup>17</sup> Vd. FRAENKEL 1950, p. 345.

<sup>18</sup> Il ruolo cosmico assegnato da Zeus ad Elena di porre fine all'età degli eroi e di sfoltire il numero degli esseri umani è un motivo ricorrente nella letteratura legata al ciclo troiano (*Cypria* fr. 1 Davies/Bernabé; Esiodo, *Opere e giorni* 156-173; Euripide, *Elettra* 1282-1283; *Elena* 36-40, 1653).

<sup>19</sup> Il paragone di Elena con l'Erinni tornerà nell'*Eneide* di Virgilio (2. 573).

<sup>20</sup> Il suo ambiguo personaggio assume quindi dei tratti demoniaci (vv. 1454-1474) che, anche sulla scia del raffronto sotteso nel dialogo dell'*Odissea* tra Agamennone e Odisseo, la avvicinano inequivocabilmente alla sua funesta sorella Clitennestra, protagonista della tragedia (FRAENKEL 1950, pp. 347 e 689-700). Interessante è la notazione di Brillante in BETTINI, BRILLANTE 2002, pp. 147-151, secondo cui sulla Clitennestra eschilea si baserà Virgilio per la caratterizzazione di Elena in occasione della violenta uccisione di Deifobo, narrata nel VI libro dell'*Eneide* (vv. 494-547) secondo i moduli del *maschalismós*, pratica brutale riferita all'assassinio di Agamennone in Eschilo, *Coefore* 438-442, Sofocle, *Elettra* 442-447 e forse nel fr. 528 Radt<sup>2</sup> della *Polissena* sofoclea.

L'ostilità evocata dalla figura di Elena è marcata dall'utilizzo nei suoi confronti di continue espressioni di odio o disprezzo. Molto rappresentata è la famiglia di termini legati al concetto di *στύγος*, etimologicamente connesso alla dimensione della morte: dalla stessa radice lessicale, deriva infatti il nome del fiume infernale, lo Stige; lo *στύγος* è dunque un odio determinato da una sensazione di paura della morte<sup>21</sup>. Questa idea, d'ascendenza omerica poiché Elena stessa si definiva *στυγερή* in *Iliade* 3.404, è più volte richiamata in Euripide. Nelle *Troiane*, al v. 132 Ecuba definisce la donna *στυγνή ἄλοχος* per rimarcare la colpa in relazione al suo matrimonio, come suggerito dal sostantivo che indica spesso un'unione coniugale connotata negativamente per la preminenza della dimensione sessuale<sup>22</sup>; ai vv. 598 e 781 analogo significato assume l'utilizzo del termine metonimico *λέχος*<sup>23</sup> per indicare l'unione di Elena e Paride, qualificata dispregiativamente dalle due varianti equivalenti *στυγερόν* e *στυγνόν*. Ancora, al v. 1213 Ecuba amplifica questa idea definendo la donna *θεοστυγής*, termine riecheggiato nell'*Oreste* dalla perifrasi *ἡ θεοῖς στυγουμένη*, utilizzata da Elettra al v. 19 per designare la Tindaride stessa<sup>24</sup>: simili espressioni, non del tutto perspicue, sembrano ricondurre l'indole funesta della donna al volere divino. L'odio universale nei suoi confronti è denunciato da Elena stessa al v. 898<sup>25</sup>, nonché emblematicamente al v. 926 dell'*Elena*, in cui la protagonista afferma dolorosamente *Ἐλένην γὰρ οὐδεὶς ὅστις οὐ στυγεῖ βροτῶν*, "Non c'è nessuno al mondo che non odia Elena"<sup>26</sup>: la posizione incipitaria del nome proprio, in anastrofe, e la dilatazione creata dal distanziamento tra il pronome e il suo complemento partitivo, posto in *explicit* di verso, conferiscono massimo rilievo allo *στύγος* di cui una sola donna è vittima da parte di tutti.

Interessante è poi il termine *δυσχερής*, utilizzato da Cassandra al v. 357 delle *Troiane* per preannunciare l'esito nefasto del suo imminente *γάμος* con

<sup>21</sup> Un'intonazione più neutra ha, invece, il *μῖσος*, che pure compare in riferimento all'eroina, ma sembra talora suggerire un odio personale o moralmente connotato: cf. Euripide, *Troiane* 898 (odio da parte di Menelao), *Ifigenia fra i Tauri* 535 ed *Elena* 81 (odio del popolo greco inteso nella sua unità), *Oreste* 130 (odio degli dèi in una maledizione di Elettra) e 518 (disprezzo morale di Tindaro). Generica ostilità è espressa anche dall'aggettivo *ἐχθρός*, che si ritrova in *Troiane* 211, 370, 1059, *Elena* 72 e *Ifigenia in Aulide* 1170.

<sup>22</sup> Il termine può indicare anche la concubina. Per la sua connotazione negativa, cf. anche l'utilizzo che ne fa Elena stessa nei confronti di Afrodite in *Iliade* 3.409, su cui si veda KIRK 1985, p. 324.

<sup>23</sup> Il sostantivo *λέχος*, spesso utilizzato metonimicamente per indicare il matrimonio, ha come primo significato quello di "letto" (*LSJ*, s.v. *λέχος* (1), p. 1043), dunque accentua il carattere eminentemente sessuale dell'unione tra Paride ed Elena, quasi fosse un capriccio egoistico (NOVELLI 2015, p. 42), e risulta particolarmente frequente nei poemi omerici e in Euripide: infatti in Omero compare 48 volte, in Euripide ben 132 volte, con particolare frequenza nella *Medea* (19), nell'*Elena* (18) e nell'*Andromaca* (15); nessun altro autore lo utilizza in maniera così ricorrente.

<sup>24</sup> Vd. BIEHL 1989, p. 426.

<sup>25</sup> Il legame tra questi passi in relazione al motivo dello *στύγος* nei confronti di Elena è evidenziato anche da BIEHL 1989, p. 341.

<sup>26</sup> Traduzione italiana di FUSILLO 1997 (qui e di seguito).

Agamennone, che sarà δυσχερέστερος<sup>27</sup>, “più amaro”, di quello di Elena con Paride, implicitamente considerato dunque il matrimonio distruttivo per antonomasia: l’aggettivo, composto dal prefisso peggiorativo δυσ- e da χείρ, “mano”, indica etimologicamente qualcosa di “difficilmente maneggiabile”, dunque di potenzialmente pericoloso<sup>28</sup>. Nella stessa direzione va il termine κῆδος, che la fanciulla utilizza poco dopo, al v. 399, ancora per indicare il carattere funesto dell’unione tra i due: si tratta infatti di un sostantivo d’ascendenza omerica e dal duplice significato di “matrimonio” e “lutto”<sup>29</sup>, un’ambiguità su cui Euripide fa certamente leva sulla scia del v. 699 dell’*Agamennone* di Eschilo (v. 699)<sup>30</sup>.

A queste spie di carattere lessicale si aggiunge in Euripide la costante associazione di Elena alla sfera del sovrannaturale, anch’essa ereditata dalla tradizione letteraria precedente. Di particolare impatto sono i vv. 766-773 delle *Troiane*, in cui Andromaca, informata dell’intenzione degli Achei di uccidere Astianatte, inveisce contro la Tindaride<sup>31</sup>:

ὦ Τυνδάρειον ἔρνος, οὐ ποτ’ εἶ Διός,  
πολλῶν δὲ πατέρων φημί σ’ ἐκπεφυκέναι,  
Ἄλάστωρος μὲν πρῶτον, εἶτα δὲ Φθόνου,  
Φόνου τε Θανάτου θ’ ὅσα τε γῆ τρέφει κακά.  
οὐ γάρ ποτ’ αὐχῶ Ζῆνά γ’ ἐκφῦσαι σ’ ἐγώ,  
πολλοῖσι κῆρα βαρβάροις Ἑλλησί τε.  
ὄλοιο· καλλίστων γάρ ὀμμάτων ἄπο  
αἰσχυρῶς τὰ κλεινὰ πεδί’ ἀπώλεσας Φρυγῶν.

O germoglio di Tindareo, tu non sei figlia di Zeus, ma da molti padri io dico che tu sei nata: primo il Dèmone vendicatore, poi l’Astio, quindi l’Assassinio e il Lutto e quanti altri orrori nutre la terra. Infatti mai potrò credere che Zeus abbia generato te, rovina di tanti, barbari e Greci. Maledetta. Dai tuoi bellissimi occhi turpemente hai distrutto le insigni frigie pianure<sup>32</sup>.

Si ritrovano qui i motivi iliadici della ‘paternità stravolta’ in funzione di rimprovero e delle ‘sequenze sinistre’<sup>33</sup>: sulla scorta di questi moduli espressivi

<sup>27</sup> Sulla preferibilità di questa lezione alla variante col comparativo di δυστυχής, si vedano le osservazioni di BIEHL 1989, pp. 186-187.

<sup>28</sup> Vd. NOVELLI 2015, p. 29.

<sup>29</sup> La voce del LSJ (κῆδος, p. 946) con relativi esempi evidenzia la priorità cronologica del senso luttuoso, attestato già nei poemi omerici (*Iliade* 1.445; 5.156; 22.272; *Odissea* 2.69; 4.108) e in Pindaro (*Pitiche* 4.112, *Nemee* 1.54); ad esso si sarebbe poi affiancato il senso matrimoniale, attestato a partire dall’età classica (Erodoto, *Storie* 7.189.2; Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 2.29.3; Eschilo, *Supplici* 331; Euripide, *Fenicie* 77).

<sup>30</sup> Non concordo con l’interpretazione di Di Benedetto in DI BENEDETTO, CERBO 1998, pp. 166-167, secondo cui Euripide si limiterebbe a sfruttare la valenza positiva del termine, che appare troppo evocativo per essere “casuale”.

<sup>31</sup> Su questi versi si veda BIEHL 1989, pp. 296-300.

<sup>32</sup> Traduzione italiana di Cerbo in DI BENEDETTO, CERBO 1998 (qui e di seguito).

<sup>33</sup> Il primo si ritrova in *Iliade* 16.33-35 a proposito di Achille, mentre il secondo in *Iliade* 5.739-741;

Andromaca attribuisce ad Elena una serie di padri, personificazioni di concetti infausti già presenti nella tradizione epica. Il primo di questi è Ἀλάστωρ, il “Demone vendicatore”<sup>34</sup>, un’entità di frequente evocata in tragedia<sup>35</sup> come *nomen agentis* che interviene con violenza e imprevedibilità a punire chi si macchia di ὕβρις<sup>36</sup>: esso rimanda, dunque, a qualcosa di pericoloso e funesto, avvertito come ostile agli uomini<sup>37</sup>. Alla stessa idea rimanda esplicitamente il secondo presunto padre di Elena, Φθόνος, termine che significa comunemente “invidia”. Di grande importanza è in letteratura, soprattutto in tragedia, il concetto arcaico dello φθόνος τῶν θεῶν, per cui le divinità puniscono gli uomini eccessivamente prosperi per puro risentimento<sup>38</sup>. Identificando, dunque, Elena con il frutto della malevolenza degli dèi, la donna viene a presentarsi come lo strumento della loro azione contro la ricchezza della città di Troia, la *metabolé* della cui sorte è un *Leitmotiv* in questa tragedia.

Altro padre attribuito ad Elena è Φόνος, termine che vuol dire propriamente “assassinio” e rimanda quindi alla sfera semantica della morte e del sangue. La sua personificazione compariva già in Esiodo nella *Teogonia* (v. 228), dove era annoverata tra i mali generati da Ἔρις, “Discordia”, che in quel contesto è qualificata dal poeta come στυγερή, ovvero “odiosa” e “mortale”. Anche Θάνατος, la personificazione della morte<sup>39</sup> evocata già da Omero nell’*Iliade* (14.231), com-

---

lo stesso modulo fu ripreso anche da Eschilo nelle *Coefore* (vv. 994-996) e da Sofocle nell’*Edipo a Colono* (vv. 1233-1235). I due moduli sono qui combinati come lo saranno anche nello *Ione*, vv. 1261-1265, su cui si veda PELLEGRINO 2004, pp. 310-311.

<sup>34</sup> Vd. FERRARI 1999, p. 28.

<sup>35</sup> Cf. Eschilo, *Persiani* 354, *Supplici* 415, *Agamennone* 1501, 1508, *Eumenidi* 236; Sofocle, *Aiace* 374, *Edipo a Colono* 788, *Trachinie* 1092; Euripide, *Ecuba* 948, *Medea* 1260, *Fenicie* 1556. Si veda in proposito SHIRLEY 1993<sup>4</sup>, p. 197.

<sup>36</sup> NOVELLI 2015, p. 53. Vd. anche DODDS 2003<sup>4</sup>, pp. 82-84.

<sup>37</sup> Tra i vari esempi, sarà utile ricordare che con questo demone vendicatore si era autoidentificata Clitennestra nell’*Agamennone* (v. 1501) e Giasone vi aveva identificato Medea nella *Medea* (v. 1333).

<sup>38</sup> Il meccanismo per cui il dio inganna gli uomini e ne ostacola la felicità è stato spiegato da DI BENEDETTO 1978<sup>2</sup>, pp. 3-43, a proposito dei *Persiani* di Eschilo: l’uomo è accecato da Ἄτη o da un Ἀλάστωρ, e cade nella sua rete, compiendo il male e violando un ordine etico-religioso che sarà ristabilito dall’inevitabile esito tragico. Si tratta di una problematica a cui Eschilo fu particolarmente sensibile: infatti, la affrontò anche nell’*Oresteia* (pp. 137-179). Quello dell’invidia degli dèi è un motivo di origine certamente arcaica, come dimostrato anche dai cenni nei poemi omerici (*Iliade* 17.71; *Odissea* 4.181-182; 23210-224), che evidenziano la necessità, tipicamente primitiva, di spiegarsi come possano gli dèi compiere il male anche senza una motivazione evidente. Proprio l’ultimo passo odissiaco citato potrebbe aver fornito uno spunto ad Euripide: in *Odissea* 23.222, infatti, come si è visto, Penelope attribuiva all’ostilità degli dèi l’accecamento funesto (compare il termine ἄτη al v. 223) che aveva spinto Elena ad allontanarsi da Sparta al seguito di Paride. Per una trattazione del concetto di ‘invidia degli dèi’ si veda anche DODDS 2003<sup>4</sup>, pp. 71-93, che lo riconduce a un arcaico sentimento religioso (testimoniato dall’intervento di forze demoniche) venuto a contatto in età classica con l’universo della morale e con l’idea di giustizia sociale. Per la personificazione di tale concetto in *Phthónos*, vd. FERRARI 1999, pp. 561-562.

<sup>39</sup> Vd. FERRARI 1999, p. 693.

pariva nello stesso passo della *Teogonia* (v. 212)<sup>40</sup>, cui sembra alludere anche il riferimento agli “altri orrori” nutriti dalla terra: essi sono infatti elencati nel mito cosmogonico tra i vv. 211-232 e tra questi vengono citati anche le implacabili Κήρες (v. 217), terribili mostri personificazione della morte violenta, che spesso comparivano nei poemi omerici ad amministrare il destino degli eroi<sup>41</sup>. Con il termine κῆρ Andromaca designa Elena al v. 771, accusandola così di esser la rovina di Greci e Troiani: il sostantivo è usato per indicare una sorte di sventura, spesso sinonimo di morte, di cui la donna è considerata quindi la principale artefice<sup>42</sup>.

Gli ultimi due versi di questa sezione, posti a suggello della maledizione lanciata da Andromaca su quest’ultima, richiamano un motivo già presente nell’*Iliade*, ovvero il potere distruttivo insito nella straordinaria bellezza di Elena: l’ambiguità si rivela nell’opposizione tra i suoi bellissimi occhi (v. 772 καλλίστων ὀμμάτων)<sup>43</sup> e il loro effetto distruttivo (v. 773 αἰσχροῶς ἀπώλεσας). Particolarmente eloquente è l’avverbio utilizzato, αἰσχροῶς (v. 773, in *incipit*), che con il suo primario significato di “vergognosamente” sottolinea la decisa condanna morale del comportamento della donna, causa di disonore: esso è, infatti, il contrario di καλῶς, il cui corrispondente aggettivo, declinato al grado superlativo, qualifica gli occhi di Elena nel verso immediatamente precedente.

La Tindaride è esplicitamente paragonata a creature mostruose anche altrove in Euripide: in *Ecuba* 948-949, in cui l’unione di Elena e Paride è definita dal coro ἀλάστορός τις οἰζύς, “sventura di un demone” espressione in cui, oltre al riferimento all’ἀλάστωρ, torna il termine οἰζύς, già utilizzato in Eschilo, *Agamennone* 1461, in cui Elena era descritta come ἀνδρὸς οἰζύς, “sventura del marito”, all’interno di una sezione che insisteva sulla natura demoniaca di questa figura<sup>44</sup>; in *Andromaca* 103-104, in cui Andromaca dice che quello tra Elena e Paride si è rivelato non un γάμος, ma un ἄτη, termine che indica propriamente un “accecamiento” dagli esiti funesti e mandato dagli dèi per punire gli uomini, il che ne giustifica la frequente personificazione come entità divina<sup>45</sup>; in *Oreste*

<sup>40</sup> Essa era stata, inoltre, utilizzata come personaggio da Euripide nell’*Alceste* ed era di frequente il destinatario di allocuzioni di personaggi tragici (cf. Sofocle, *Aiace* 854, *Filottete* 797).

<sup>41</sup> Vd. NOVELLI 2015, p. 59. Qualche esempio: *Iliade* 2.834; 8.73-74; 9.411; 12.326; 18.535; 23.79; *Odissea* 11.171. Si veda anche FERRARI 1999, p. 166.

<sup>42</sup> Cf. l’uso del termine in Eschilo, *Agamennone* 206; Sofocle, *Trachinie* 454, *Filottete* 1166.

<sup>43</sup> Sugli occhi di Elena, si vedano LEE 1976, p. 207, e SHIRLEY 1993<sup>4</sup>, p. 197, che richiamano Eschilo, *Agamennone* 418-419, 742, ed Euripide, *Ecuba* 442-443.

<sup>44</sup> Vd. GREGORY 1999, p. 160. Si veda FRAENKEL 1950, pp. 691-692, che associa qui Elena ad Eris. Il termine οἰζύς, seppur già di frequente utilizzato in Omero, è un sostantivo di uso tipicamente e quasi esclusivamente tragico: vd. LSJ, s.v. οἰζύς (I), p. 1201.

<sup>45</sup> Vd. LSJ, s.v. ἄτη (I), p. 270, con relativi esempi. Per la personificazione divina, vd. FERRARI 1999, p. 91. Si veda anche DI BENEDETTO 1978<sup>2</sup>, pp. 13-14 (a proposito dei *Persiani* di Eschilo), che la relaziona al concetto di ‘invidia degli dèi’.



1389, in cui è chiamata “Erinni” dallo schiavo frigio<sup>46</sup>, come già in Eschilo, *Agamennone* 749 e poi in Virgilio, *Eneide* 2.573.

Implicitamente evocativo appare poi l'appellativo πολύστονος, “causa di tanti lutti” con cui Elettra al v. 56 dell'*Oreste* definisce la Tindaride: si tratta infatti di un aggettivo ricercato, che non ricorre altrove riferito ad esseri umani, bensì solo ad eventi o creature esiziali quali κήδεα (*Iliade* 1.445), Eris (*Iliade* 9.73), Troia (Sofocle, *Filottete* 1346), δαίμων (Euripide, *Elena* 212), Lissa (Euripide, *Eracle* 880) o Erinni (Euripide, *Supplici* 835)<sup>47</sup>.

Un ulteriore accostamento alla sfera del sovrannaturale si ha nell'*Elena* ai vv. 256-261:

ἄρ' ἢ τεκοῦσά μ' ἔτεκεν ἀνθρώποις τέρας;  
 γυνὴ γὰρ οὐθ' Ἑλληνίς οὔτε βάρβαρος  
 τεῦχος νεοσσῶν λευκὸν ἐκλοχεύεται,  
 ἐν ᾧ με Λήδαν φασὶν ἐκ Διὸς τεκεῖν.  
 τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου,  
 τὰ μὲν δι' Ἥραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον.

Allora è vero che mia madre con me ha partorito un prodigio per il mondo intero? Nessuna donna né greca né barbara partorisce un uovo bianco come sarebbe successo a Leda fecondata da Zeus, se vogliamo credere alla leggenda. Un prodigio sono certamente la mia vita e la mia storia, in parte voluto da Era, in parte frutto della mia bellezza.

La protagonista definisce per due volte sé stessa e la sua vita τέρας, “prodigio” (vv. 256 e 260): il termine indica fin da Omero qualcosa di miracoloso e straordinario, ma possiede una connotazione negativa evidente dalla sua frequente associazione a creature mostruose, tra cui la Gorgone (*Iliade* 5.742; Euripide, *Ione* 989), Tifeo (Eschilo, *Prometeo incatenato* 354), Cerbero (Sofocle, *Trachinie* 1098), la Sfinge (Euripide, *Fenicie* 806)<sup>48</sup>. Si tratta quindi di una parola che sembra evocare un certo senso di paura per l'incomprensibile; inoltre, è spesso usata in riferimento a nascite mostruose o contro natura<sup>49</sup>, proprio come la nascita di Elena da un uovo<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> Altre donne associate alle Erinni sono Medea (Euripide, *Medea* 1260) e Cassandra (Euripide, *Troiane* 457); vd. in proposito WEST 1987, p. 278.

<sup>47</sup> Vd. WILLINK 1986, 92.

<sup>48</sup> Vd. DELG, s.v. τέρας, 1105-1106. Sull'utilizzo del termine in questa sezione, si vedano DALE 1967, p. 83, e KANNICHT 1969, II, pp. 87-89. Per l'uso specifico di questo termine in riferimento a mostri, vd. CALAME 1983, p. 502 (su Alcmane, fr. 106 = 146 Davies). Inoltre, per il passaggio citato delle *Fenicie*, si veda MASTRONARDE 1994, p. 385.

<sup>49</sup> Cf. Eschilo, *Coefore* 548 (riferito ad Oreste, dopo il racconto del sogno di Clitennestra in cui nutriva una serpe che risucchiava sangue dal suo seno); Platone, *Cratilo* 393b-394a (per descrivere nascite innaturali da un cavallo o da un uomo di differenti creature); Aristotele, *Historia Animalium* 769b e 773a (contesto zoologico); Eschine, *Orazioni* 3.111 (una maledizione).

<sup>50</sup> Questa versione del mito è qui messa in dubbio come ai vv. 16-22, in cui Elena nomina suo

L'origine dal cigno è richiamata anche dallo schiavo frigio in *Oreste* 1385-1389:

[...] † διὰ τὸ τᾶς ὀρνιθόγονον  
ὄμμα κυκνόπτερον καλλοσύνας, † Λήδας  
σκύμνον, δυσελέναν  
δυσελέναν,  
ξεστῶν περγάμων  
Ἀπολλωνίων ἐρινόν [...]

[...] per colpa della bellezza  
dalle ali di cigno discendente da un uccello,  
la prole di Leda, la maledetta, maledetta Elena,  
Erinni della ben costrutta  
rocca di Apollo<sup>51</sup>.

La grave corruzione dei vv. 1385-1386 non rende del tutto perspicui i legami grammaticali della frase; tuttavia, si può riscontrare il riferimento alla versione mitica secondo cui Elena sarebbe nata da Leda e Zeus in forma di cigno: ad essa rimandano infatti i termini ὀρνιθόγονον e κυκνόπτερον, entrambi attestati solo in questo luogo, nonché la perifrasi Λήδας σκύμνον<sup>52</sup>. L'immagine si avvale dunque di un lessico prezioso e ricercato che, in linea con il resto dell'intervento del frigio, mira a creare anche dal punto di vista linguistico un senso di estraneità, nonché a mettere in luce la mostruosità di Elena<sup>53</sup>. Nel maledire la donna, poi, lo schiavo ripete due volte il termine δυσελέναν, creando una forma peggiorativa sul nome mediante il prefisso δυσ- per evidenziarne la pericolosità; lo stesso appellativo tornerà in Euripide, *Ifigenia in Aulide* 1316<sup>54</sup>.

Più avanti nel suo discorso, ai vv. 1490-1497, lo schiavo frigio descrive l'assalto di Oreste e Pilade contro Elena e la sua misteriosa sparizione, marcata

---

padre Tindaro, facendo cenno al racconto mitico sulla sua nascita da Zeus e Leda – qui attestato per la prima volta –, ma esprimendo in proposito un dubbio razionalistico che inserisce da subito il dramma in un contesto 'secolarizzato', distante dal mondo divino e, quindi, anche dal mito tradizionale; in proposito, si vedano FUSILLO 1997, pp. 46-47; ALLAN 2008, p. 148; MELIS 2016, pp. 130-133. Analogo dubbio razionalistico è espresso anche in Euripide, *Ifigenia in Aulide* 793-800, in cui analogie lessicali suggeriscono una ripresa dei due passaggi dell'*Elena*: vd. DI BENEDETTO 1992<sup>2</sup>, p. 257; STOCKERT 1992, pp. 431-433.

<sup>51</sup> Traduzione italiana di MEDDA 2001 (qui e di seguito).

<sup>52</sup> Il sostantivo, generalmente legato al mondo animale (vuol dire letteralmente "cucciolo", vd. *LSJ*, s.v. σκύμνος, p. 1617), è utilizzato qui in riferimento ad un essere umano, secondo uno stilema poetico che Euripide adotta anche in *Andromaca* 1170 e in questo stesso dramma ai vv. 1213 e 1493.

<sup>53</sup> Su questi versi, vd. WILLINK 1986, pp. 310-311, secondo cui questa versione del mito esprimerebbe la concezione di Elena come essere soprannaturale e mostruoso fin dalla nascita.

<sup>54</sup> Si può notare l'analogia con *Iliade* 3.39 e 13.769 e Alcmane, fr. 77 Davies, in cui lo stesso gioco sul nome prendeva di mira Paride: Euripide l'aveva, per di più, già ripreso in *Ecuba* 945, dunque il modellamento sui precedenti appare innegabile (WILLINK 1986, p. 311; WEST 1987, p. 278; MEDDA 2001, p. 298).

dal termine ἄφαντος (v. 1495), fin dai tempi di Omero utilizzato in poesia per descrivere una “scomparsa” miracolosa e oscura<sup>55</sup>. Essa è infatti attribuita dallo schiavo a dei “filtri” (φαρμάκοισιν), a delle “arti magiche” (μάγων τέχναις) o a dei “rapimenti degli dèi” (θεῶν κλοπαῖς)<sup>56</sup>. Si tratta di elementi soprannaturali tutti connessi all’eroina nella tradizione: i filtri e le arti magiche richiamano l’Elena dell’*Odissea* (4.219-232); la sparizione, poi, è un motivo estremamente ricorrente nel mito di Elena, a partire dal rapimento di Paride fino ad arrivare alla versione palinodica pochi anni prima portata in scena da Euripide nell’*Elena*, in cui si descriveva il suo rapimento ad opera di Hermes, la sparizione del suo doppio (compariva il termine ἄφαντος al v. 606) e la finale fuga con Menelao, dal messaggero narrata come una nuova scomparsa di un’Elena<sup>57</sup>.

Inspiegabili poteri straordinari erano attribuiti alla donna anche da Ecuba nelle *Troiane* ai vv. 890-894, in cui si rivolge a Menelao:

αἰνῶ σε, Μενέλα', εἰ κτενεῖς δάμαρτα σήν.  
 ὄρᾶν δὲ τήνδε φεῦγε, μή σ' ἔλῃ πόθῳ.  
 αἰρεῖ γὰρ ἀνδρῶν ὄμματ', ἐξαιρεῖ πόλεις,  
 πίμπρησιν οἴκους· ὧδ' ἔχει κηλήματα.  
 ἐγὼ νιν οἶδα, καὶ σύ, χοῖ πεπονθότες.

Ti lodo, Menelao, se ucciderai la tua sposa. Ma evita di rivederla, che ella non ti prenda col desiderio. Cattura infatti gli sguardi degli uomini, distrugge le città, incendia le case. Tali incantesimi ella possiede. Io la conosco, anche tu e quanti hanno sofferto.

Il misterioso potere di Elena, legato al πόθος<sup>58</sup>, è designato come κήλημα: si tratta di un sostantivo di uso estremamente raro, altrove attestato, prima dell’età cristiana, solo nel fr. 287 Davies di Ibico e probabilmente nel lacunoso fr. 754c

<sup>55</sup> Vd. LSJ, s.v. ἄφαντος, pp. 286-287.

<sup>56</sup> Cf. le sparizioni di Paride in *Iliade* 3.379-382 per mano di Afrodite e di Ifigenia in Euripide, *Ifigenia in Aulide* 1578-1614 per mano di Artemide (WILLINK 1986, p. 329). Sull’argomento, si veda FRAENKEL 1950, pp. 324-325.

<sup>57</sup> Vd. WILLINK 1986, p. 328, e WEST 1987, p. 283. Si noti inoltre che anche Teoclimeno, un altro personaggio proveniente da un ambiente esotico, come il Frigio, utilizza il termine κλοπή per indicare la sparizione di Elena al v. 1175.

<sup>58</sup> Si tratta del “desiderio erotico”, qui inteso come strumento di distruzione: cf. Eschilo, *Prometeo incatenato* 654; Sofocle, *Trachinie* 107, 368, 631; Aristofane, *Lisistrata* 888; esso veniva talvolta anche personificato, come in Eschilo, *Supplici* 1039; Euripide, *Baccanti* 414. Euripide aveva utilizzato il termine πόθος anche in *Ippolito* 526, dove la passione veniva fatta sgorgare dagli occhi, cui si fa cenno anche in questo passo delle *Troiane*: il nesso occhi/eros era infatti un *topos* della letteratura erotica (CERBO 1993, p. 646; BONANNO 2002; DRAGO 2007, pp. 89-91 e 429-430). Il riferimento agli occhi come veicolo del sentimento amoroso rende ancor più esplicita la ripresa con *variatio* del celebre gioco paretimologico sul nome di Elena risalente ad Eschilo, *Agamennone* 689, rispetto al quale si aggiunge anche il riferimento all’οἶκος, estendendo la pericolosità di Elena anche all’ambito domestico per coinvolgere nella minaccia Menelao (BIEHL 1989, pp. 337-338; DI BENEDETTO, CERBO 1998, p. 220).

Kannicht dell'*Ipsipile* di Euripide<sup>59</sup>. La sua radice lessicale rimanda alla sfera semantica dell'incantamento e della seduzione, effetti associati spesso alla musica (come il canto delle Sirene nell'*Odissea*), generalmente con connotazione negativa nel senso di "corruzione"<sup>60</sup>. Sarà proprio questo, come noto, l'effetto che la vista del seno della moglie susciterà in Menelao<sup>61</sup>. A buon diritto dunque la regina troiana afferma ἐγὼ νῦν οἶδα<sup>62</sup> e la sua paura doveva apparire del tutto giustificata, tanto più allo spettatore ateniese, perfettamente consapevole di come la vicenda sarebbe andata a finire<sup>63</sup>.

Elena è, dunque, costantemente percepita come pericolo per la sua ambiguità e alterità, caratteri che la rendono un personaggio esotico, sovente associato alla magia e al soprannaturale. Esemplificativa, in tal senso, è la scena dell'incontro di Elena con Teucro che segue il prologo dell'*Elena*. Alla vista della donna, l'acheo ha un sussulto; la sua reazione occupa i vv. 71-77, ricchi di espressioni di odio:

ἔα·  
ὧ θεοί, τίς εἶδον ὄψιν; ἐχθίστην ὄρω  
γυναικὸς εἰκὼ φόνιον, ἢ μ' ἀπώλεσεν

<sup>59</sup> Vd. COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, p. 243.

<sup>60</sup> Cf. Pindaro, *Ditirambi* 2.2; Euripide, *Alceste* 359; Platone, *Lisimaco* 206b, *Protagora* 315a, *Repubblica* 358b, 413c, *Leggi* 885d; Aristotele, *Etica Eudemea* 1230b. GIULIANI 1998, p. 40, evidenzia l'utilizzo di metafore magiche per descrivere l'opera di seduzione di Elena. Cf. anche Euripide, *Oreste* 1287, in cui Elettra, non sentendo rumori provenire da dentro la casa, dove Oreste e Pilade sono entrati per uccidere Elena, si chiede se le loro spade non si siano smussate di fronte al proverbiale κάλλος di Elena e utilizza in senso figurato il verbo particolarmente ricercato ἐκκωφέω, il cui significato generico è "assordare", "stordire" (*LSJ*, s.v. ἐκκωφέω, p. 511); i due passi sono messi in relazione anche da LEE 1997, p. 225, sulla base della spiegazione fornita dallo scolio al verso 1287 (I, p. 214 Schwartz) dell'*Oreste*, e da BIEHL 1989, p. 338, che riprende anche il fr. 287 Davies di Ibico.

<sup>61</sup> Euripide vi aveva alluso anche nell'*Andromaca*, vv. 628-629, in cui l'episodio, già narrato nella *Piccola Iliade* (fr. 19 Davies/Bernabé) e da Ibico (fr. 296 Davies) e testimoniato in diverse fonti vascolari, è addotto a prova della scarsa virilità di Menelao e stravolge un modulo tipico della poesia epica e tragica (*Iliade* 22.80; Eschilo, *Coefore* 896; Euripide, *Elettra* 1206, *Fenicie* 1568, *Oreste* 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. Sul motivo dell'esposizione del seno, si veda CASTELLANETA 2013, in particolare, per Elena, pp. 88-107. Su Elena nella notte della presa di Troia, si veda BRILLANTE 2009, in particolare pp. 112-124, per le possibili fonti letterarie e vascolari di Euripide; e si consideri anche la ripresa parodica di questo episodio in Aristofane, *Lisistrata* 155-156, fondata, secondo Mastromarco in MASTROMARCO, TOTARO 2006, p. 326, proprio sul precedente euripideo nell'*Andromaca*. Una panoramica generale delle raffigurazioni artistiche dell'episodio è offerta da GHALI-KAHIL 1955, pp. 71-112, 190-194, 326-327; alcune rappresentazioni vascolari di *Elena phainomeris* sono analizzate da ROSCINO 2013-2014.

<sup>62</sup> Cf. Euripide, *Medea* 37-45, in cui la nutrice di Medea giustifica la sua paura affermando di conoscerne bene l'indole (v. 39 ἐγὼ δα τήνδε); si veda in proposito BIEHL 1989, p. 338.

<sup>63</sup> LLOYD 1984, p. 304, nega che Euripide nel corso della tragedia alluda alla conclusione della storia tramandata dalle fonti mitiche; tuttavia, se si accettasse questa tesi, l'effetto dato dalla presenza in scena di Elena nel dramma e dalle sue parole ne risulterebbe non poco indebolito.

πάντας τ' Ἀχαιοὺς, θεοὶ σ', ὅσον μίμημ' ἔχεις  
 Ἑλένης, ἀποπτύσειαν. εἰ δὲ μὴ 'ν ξένη  
 γαίᾳ πόδ' εἶχον, τῶδ' ἄν εὐστόχῳ πτερῶ  
 ἀπόλαυσιν εἰκοῦς ἔθανες ἄν Διὸς κόρης.

Oddio, che vedo mai? Un'immagine di morte, la più odiosa delle donne, che ha mandato alla rovina me e tutti gli Achei. Gli dei ci liberino di te, che assomigli tanto ad Elena. Se io non fossi in terra straniera, tu saresti già morta, colpita da questa mia freccia infallibile, e avresti pagato così la tua somiglianza con la figlia di Zeus!

Elena è definita ἐχθίστην εἰκὼ φόνιον (vv. 72-73), letteralmente “la più odiosa immagine di morte”: il primo aggettivo contiene le idee di odio e ostilità; il secondo è un termine prettamente tragico, particolarmente caro ad Euripide<sup>64</sup> e connesso all'idea di φόνος, ossia la morte per assassinio e il sangue, la cui personificazione era uno dei padri che Andromaca attribuiva alla Tindaride in *Troiane* 766-773; il sostantivo εἰκὼν (ripreso anche al v. 77), infine, fa riferimento all'immagine, qualcosa che come l'εἶδωλον – termine con cui condivide la radice lessicale<sup>65</sup> – si sovrappone o arriva a sostituire ciò che raffigura per un meccanismo di μίμησις, concetto esplicitamente richiamato al v. 74. La concordanza dei due aggettivi con εἰκὼ anziché con γυναικός segnala che Teucro non riconosce la persona, ma esclusivamente l'aspetto della donna aborrita (v. 75 ἀποπτύσειαν) per aver rovinato gli Achei<sup>66</sup>, per i quali l'immagine di Elena è dunque divenuta incarnazione della paura e della morte<sup>67</sup>.

Il carattere topico di tale raffigurazione è ulteriormente sostenuto dalla ‘scandalosa’ caratterizzazione dell'eroina nell'*Elena*, in cui è per la prima volta la Tindaride, generalmente sfrontata e accorta<sup>68</sup>, ad essere tormentata dalle paure a causa della sua fallace reputazione e delle mire di Teoclimeno<sup>69</sup>. Dopo il dialogo

<sup>64</sup> In Euripide si riscontrano ben 53 occorrenze, a fronte delle 7 di Eschilo e 4 di Sofocle; il termine compare inoltre in Aristofane, *Uccelli* 345 e *Rane* 1338 (geminato), entrambi contesti in cui si avverte parodia del linguaggio tragico.

<sup>65</sup> Tutta questa sezione insiste con forza sul lessico della vista e del ritratto artistico, quindi sull'apparenza (vd. ALLAN 2008, p. 158).

<sup>66</sup> NOVO TARAGNA 1986, p. 137.

<sup>67</sup> Al v. 81 Teucro dice, infatti, che μισεῖ γὰρ Ἑλλάς πᾶσα τὴν Διὸς κόρην, “tutta la Grecia detesta la figlia di Zeus”.

<sup>68</sup> Cf. Euripide, *Troiane* 1024-1028, in cui Ecuba accusa di insolenza Elena per non essersi presentata con atteggiamento umile e tremante di paura (φρίκη τρέμουσαν), ma tutta imbellettata (ἀσκήσασα). Un'Elena spaventata si ha, invece, anche nell'*Oreste*, dove tuttavia si tratta di un φόβος meramente egoistico, legato non a preoccupazioni morali come nell'*Elena*, ma esclusivamente al timore di subire ritorsioni violente da parte dei Greci (cf. vv. 102-104); cf. anche *Iliade* 3.418-420.

<sup>69</sup> La paura di Elena rimanda all'archetipo di Penelope nell'*Odissea*, anch'essa esitante in assenza del marito e ambita da altri uomini, alle cui mire si sottrae, come Elena, mediante un trucco; il rimando all'ipotesto odissiacco, d'altra parte, percorre l'intero dramma (in proposito, si vedano HOLMBERG 1995, pp. 28-38, e BELARDINELLI 2003, pp. 166-172). La caratterizzazione dell'eroina nell'*Elena* del 412 appare, inoltre, simile a quella di Deianira che Sofocle proporrà nelle *Trachinie*

con Teucro, la protagonista, privata della sua tradizionale ἀναιδεία e della sua sicurezza, teme che Menelao sia morto e sovrainterpreta le parole dell'acheo esclusivamente per φόβος e δειμα, sensazioni di paura e terrore su cui è incentrato l'intero v. 312: φόβος γὰρ ἐς τὸ δειμα περιβαλὼν μ' ἄγει, "il terrore si è impadronito di me e mi stringe: ho paura!"<sup>70</sup>. La battuta mostra un'inconsueta mancanza di lucidità da parte dell'eroina, tanto che deve intervenire il Coro per riportarla alla calma e alla razionalità, consigliandole di chiedere alla profetessa Teonoe notizie sulla sorte di suo marito. Al v. 540, poi, Elena invoca l'arrivo di Menelao a salvarla con due desiderative – ὦμοι, πόθ' ἤξεις; ὡς ποθεινὸς ἄν μόλοις., "Quando verrai, Menelao? Quanto ti desidero!" – che esprimono paura e dolore<sup>71</sup>.

Subito dopo, al v. 543, scorgendo l'irriconosibile Atride in stracci e credendo si tratti di una trappola di Teoclimeno, Elena esprime la sua paura servendosi di due metafore topiche per indicare la follia e la velocità nella corsa che ne scaturisce, ossia quella della δρομαία πῶλος ("cavalla impazzita") e della Βάκχη ("Baccante")<sup>72</sup>. Menelao, dal canto suo, tenta di fermarla, e, come Teucro, resta attonito per la visione: il termine δέμας (v. 548) indica propriamente la struttura del corpo (generalmente di persone)<sup>73</sup>, dunque insiste sull'esteriorità, analogamente al verbo δείκνυμι che lo segue; le conseguenze di questa visione sono ἐκπληξίς, "sbalordimento" (v. 549), e ἀφασία, "afasia" (v. 549), ovvero due emozioni tipiche delle scene di agnizione e caratterizzate – come evidenziano i due prefissi – dal venir meno di facoltà mentali, dallo stupor che paralizza per

---

del 409, in particolare nella prima parte: entrambe le donne lamentano la loro solitudine e temono che i rispettivi mariti non torneranno mai dalle pericolose imprese in cui sono coinvolti; entrambe, inoltre, attribuiscono alla loro bellezza la causa della loro rovina – sebbene nell'*Elena* il motivo abbia una portata più vasta in quanto connesso al tema centrale del contrasto tra apparenza e realtà, nonché emblematico della rielaborazione letteraria del personaggio. In considerazione della contiguità cronologica, non è dunque da escludere che Sofocle abbia, almeno in parte, modellato la sua protagonista sulla 'nuova' Elena di Euripide.

<sup>70</sup> DALE 1967, p. 87, e KANNICHT 1969, II, pp. 100-101, evidenziano che φόβος indica la paura in quanto emozione astratta («nackten Affekt»), δειμα invece la sua concretizzazione, l'oggetto della paura, ovvero che Menelao sia morto.

<sup>71</sup> La prima forma compare in maniera analoga nell'*Eracle* in un'invocazione di Megara (v. 75) e con valore simile anche nell'*Ecuba* (vv. 930-932) e nell'*Oreste* (vv. 67-68); la seconda, in cui compare il verbo βλώσκω, tipico del linguaggio tragico (il termine è attestato 242 volte in Euripide, 88 in Sofocle e 55 in Eschilo; al di fuori dei tragici vale la pena di segnalare le 19 occorrenze in Aristofane, che lo usa in versi lirici oppure in bocca a doric; vd. LSJ, s.v. βλώσκω, p. 319), torna invece nell'*Ifigenia fra i Tauri* (v. 515).

<sup>72</sup> Vd. ALLAN 2008, pp. 208-209. Qualche esempio: per la cavalla, cf. Euripide, *Supplici* 1000, *Troiane* 42, *Fenicie* 1124-1125, *Oreste* 45 (si veda in proposito KANNICHT 1969, II, 154); per la Baccante, cf. Eschilo, *Eumenidi* 25; Sofocle, *Antigone* 136; Euripide, *Ione* 1204, *Troiane* 342, *Oreste* 411. Di Benedetto in DI BENEDETTO, CERBO 2004, pp. 14-15 evidenzia come in Euripide il dionisismo, richiamato dall'utilizzo di termini dal tema Βάκχ-, sia «collegato a situazioni di un profondo turbamento interiore».

<sup>73</sup> LSJ, s.v. δέμας (1-2), p. 378, che ne segnala l'uso tipicamente lirico e tragico.

paura o perplessità<sup>74</sup>. Questa scena costituisce dunque il culmine drammatico dell'antitesi teorica tra opinione e realtà che domina il dramma ed evidenzia da un lato il topos di Elena come immagine della paura, dall'altro il capovolgimento realizzato da Euripide nella sua protagonista, che non a caso Aristofane nelle *Tesmoforiazuse* dell'anno seguente definirà parodicamente *καὶνὴ Ἑλένη*<sup>75</sup>.

### **Conclusion**

La componente della paura sembra sostanziare nel profondo il personaggio di Elena, che in Euripide rappresenta un vero e proprio topos, quello dell'ἀρχὴ κῶκῶν<sup>76</sup>. Sintomatico è che essa venga almeno nominata in tutte le tragedie euripidee legate al ciclo troiano che ci sono pervenute: il suo solo nome, prima ancora della sua persona, richiama alla mente ciò che la sua unione con Paride ha comportato. L'eroina, dunque, fa paura poiché è simbolo della fragilità degli esseri umani, che percepiscono la bellezza, ma ne avvertono anche la potenziale pericolosità, derivante dalla sua componente irrazionale<sup>77</sup>. Quest'ambiguità appare intrinsecamente connessa alla sua stessa natura, costantemente sospesa tra umano e divino, tra bellezza e distruttività, una dialettica alla base dell'eterno fascino esercitato dalla sua figura. Così, immaginando di porre ad Elena la domanda che Baudelaire rivolgeva alla Bellezza all'inizio del suo Hymne à la Beauté, la risposta non potrebbe che essere la stessa che egli stesso si dà verso la fine della poesia, ai vv. 24-27:

<sup>74</sup> Vd. le rispettive voci di *LSJ* (ἀφρασία, p. 287; ἔκπληξις (I), p. 517). Per altri esempi in tragedia, cf. Eschilo, *Persiani* 606; Euripide, *Ifigenia in Aulide* 837, *Ifigenia fra i Tauri* 777, *Ione* 1446.

<sup>75</sup> Aristofane, *Tesmoforiazuse* 850. «L'aggettivo *καὶνὴ* può riferirsi ambiguamente sia all'attualità dell'*Elena* – rappresentata insieme all'*Andromeda* nel 412 [...] – sia alla novità tematica proposta nella drammatizzazione della nota vicenda mitica riguardante la discussa eroina mitica» (Totaro in MASTROMARCO, TOTARO 2006, p. 512). Vd. anche AUSTIN, OLSON 2004, p. 278.

<sup>76</sup> È questo, del resto, ciò che la donna lamenterà nell'*Elena*, in cui è più volte denunciato il contrasto tra nome e corpo, tra fama/apparenza e realtà (vv. 42-43, 66-67, 198-199, 251, 588, 1100, 1653). Su Elena come *topos* tragico, si veda anche PADUANO 2007<sup>2</sup>, pp. 20-30. Oltre all'ambigua rivisitazione dell'*Elena*, l'unico tentativo di discolpare l'eroina in Euripide, peraltro messo in atto da lei stessa, si ha nelle *Troiane*, vv. 914-966, su cui si veda BLONDELL 2018, pp. 123-130; i versi in questione mostrano un'evidente affinità con la difesa della Tindaride nell'*Encomio di Elena* di Gorgia, sebbene il rapporto cronologico tra le due opere sia controverso: in proposito, si vedano BASTA DONZELLI 1985; DONADI 1985; LLOYD 1992, pp. 99-112. Un rapporto con l'opera gorgiana è stato proposto anche per l'*Elena*, in particolare per i vv. 255-305, da MELIS 2016.

<sup>77</sup> Ricorrente nella letteratura greca è il timore nei confronti del sentimento amoroso, intimamente connesso con la bellezza fin dal fr. 31 Voigt di Saffo, in cui l'amante era paragonato per l'aspetto agli dèi (cf. anche Platone, *Fedro* 251a-e, che riprende la sintomatologia saffica); l'ambiguità dell'*eros* è descritta in Euripide in *Medea* 627-641 (MASTRONARDE 2002, pp. 273-279), *Ippolito* 525-564, 1268-1282 (BARRETT 1964, pp. 256-266 e 391-395), *Elena* 1102-1106 (ALLAN 2008, pp. 264-265), *Ifigenia in Aulide* 543-589 (STOCKERT 1991, pp. 374-375).

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!  
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

Che tu venga dal cielo o dall'inferno, che importa,  
Bellezza! mostro enorme, spaventoso, ingenuo!  
se i tuoi occhi, il sorriso, il piede m'aprono la porta  
di un Infinito che amo e che non ho mai conosciuto?

### **Bibliografia**

ALLAN 2008

Allan William, *Euripides. Helen*, Cambridge 2008

AUSTIN 1994

Austin Norman, *Helen of Troy and her shameless phantom*, Ithaca-London 1994

AUSTIN, OLSON 2004

Austin Colin, Olson Douglas, *Aristophanes. Thesmophoriazusae*, Oxford 2004

BARLOW 1971

Barlow Shirley A., *The imagery of Euripides. A study in the dramatic use of pictorial language*, London-Colchester-Beccles 1971

BARRETT 1964

Barrett William Spencer, *Euripides. Hyppolitos*, Oxford 1964

BASTA DONZELLI 1985

Basta Donzelli Giuseppina, "La colpa di Elena: Gorgia ed Euripide a confronto", in Montoneri Luciano, Romano Francesco (a cura di), *Gorgia e la sofistica: atti del convegno internazionale Gorgia e la sofistica (Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983)*, *Siculorum Gymnasium* 38, 1985, pp. 389-409

BELARDINELLI 2003

Belardinelli Anna Maria, "Menelao nell'*Elena* di Euripide: una rilettura", *Lexis* 21, 2003, pp. 161-177

BETTINI, BRILLANTE 2002

Bettini Maurizio, Brillante Carlo, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002

BIEHL 1989

Biehl Werner, *Euripides Troades*, Heidelberg 1989

BLONDELL 2010a

Blondell Ruby, "'Bitch that I Am': Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*", *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)* 140, 2010, pp. 1-32



- BLONDELL 2010b  
Blondell Ruby, "Refractions of Homer's Helen in Archaic Lyric", *The American Journal of Philology* 131, 2010, pp. 349-391
- BLONDELL 2018  
Blonderll Ruby, "Helen and the Divine Defense: Homer, Gorgias, Euripides", *Classical Philology* 113, 2018, pp. 113-133
- BONANNO 2002  
Bonanno Maria Grazia, "Per una grammatica del coup de foudre (da Saffo a Virgilio, e oltre)", in Lelli Emanuele (a cura di), *Arma virumque... Studi di poesia e storiografia in onore di Luca Canali*, Pisa-Roma 2002, pp. 5-17
- BRILLANTE 2009  
Brillante Carlo, "Elena nella notte della presa di Troia. Dall'*Iliupersis* all'*Eneide*", *Aevum antiquum* n.s. 9, 2009, pp. 109-139
- CALAME 1983  
Calame Claude, *Alcman*, Roma 1983
- CASTELLANETA 2013  
Castellaneta Sabina, *Il seno svelato ad misericordiam. Egesi e fortuna di un'immagine omerica*, Bari 2013
- CERBO 1993  
Cerbo Ester, "Gli inni ad Eros in tragedia: struttura e funzione", in Pretagostini Roberto (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili*, II, Roma 1993, pp. 645-656
- CIANI, AVEZZÙ 1998  
Ciani Maria Grazia, Avezzù Elisa, *Omero. Iliade*, Torino 1998
- CLADER 1976  
Clader Linda Lee, *Helen: the evolution from divine to heroic in Greek epic tradition*, Lugduni Batavorum 1976
- COLLARD, CROPP, GIBERT 2004  
Collard Christopher, Cropp Martin J, Gibert John, *Euripides. Selected fragmentary plays*, II, Oxford 2004
- DALE 1967  
Dale Amy Marjorie, *Euripides. Helen*, Oxford 1967
- DELG  
Chantraine Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, 4 voll., Paris 1968-1980
- DI BENEDETTO 1978<sup>2</sup>  
Di Benedetto Vincenzo, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978<sup>2</sup>
- DI BENEDETTO 1992<sup>2</sup>  
Di Benedetto Vincenzo, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1992<sup>2</sup>

- DI BENEDETTO, CERBO 1998  
Di Benedetto Vincenzo, Cerbo Ester, *Euripide. Troiane*, Milano 1998  
DI BENEDETTO, CERBO 2004  
Di Benedetto Vincenzo, Cerbo Ester, *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2004  
DI BENEDETTO, MEDDA, BATTEZZATO, PATTONI 1995  
Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, Battezzato Luigi, Pattoni Maria Pia, *Eschilo. Oresteia*, Milano 1995  
DODDS 2003<sup>4</sup>  
Dodds Eric, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. di Vacca De Bosis Virginia (ed. orig. *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951), Milano 2003<sup>4</sup>  
DONADI 1985  
Donadi Francesco, "Considerazioni in margine all'Encomio di Elena", in Montoneri Luciano, Romano Francesco (a cura di), *Gorgia e la sofistica: atti del convegno internazionale Gorgia e la sofistica (Lentini-Catania, 12-15 dicembre 1983)*, *Siculorum Gymnasium* 38, 1985, pp. 479-490  
DRAGO 2007  
Drago Anna Tiziana, *Aristeneto. Lettere d'amore*, Lecce 2007  
FERRARI 1999  
Ferrari Anna, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Torino 1999  
FRAENKEL 1950  
Fraenkel Eduard, *Aeschylus. Agamemnon*, 3 voll., Oxford 1950  
FREZZA, MACCHIA 1980  
Frezza Luciana, Macchia Giovanni, *Charles Baudelaire. I fiori del male*, Milano 1980  
FUSILLO 1997  
Fusillo Massimo, *Euripide. Elena*, Milano 1997  
GHALI-KAHIL 1955  
Ghali-Kahil Lilly, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et le documents figurés*, I, Paris 1955  
GIULIANI 1998  
Giuliani Alessandro, "Perdonare Elena. Bellezza e giustizia negli intellettuali della crisi (Gorgia, Euripide, Isocrate)", in Sordi Marta (a cura di), *Responsabilità, perdono e vendetta nel mondo antico*, Milano 1998, pp. 25-46  
GRAVER 1995  
Graver Margaret, "Dog-Helen and Homeric Insult", *Classical Antiquity* 14, 1995, pp. 41-61  
GREGORY 1999  
Gregory Justina, *Euripides. Hecuba*, Atlanta 1999  
GUIDORIZZI 2002  
Guidorizzi Giulio, *Letteratura greca. Da Omero al secolo VI d.C.*, Milano 2002

- HEUBECK, WEST, PRIVITERA 1986<sup>2</sup>  
Heubeck Alfred, West Stephanie, Privitera Aurelio G., *Omero. Odissea, I: Libri I-IV*, Milano 1986<sup>2</sup>
- HOLMBERG 1995  
Holmberg Ingrid E., "Euripides' *Helen*: Most Noble and Most Chaste", *The American Journal of Philology* 116, 1995, pp. 19-42
- KANNICHT 1969  
Kannicht Richard, *Euripides. Helena*, 2 voll., Heidelberg 1969
- KIRK 1985  
Kirk Geoffrey Stephen, *The Iliad: A Commentary, I: Books 1-4*, Cambridge 1985
- LEE 1997  
Lee Kevin Hargreaves, *Euripides. Troades*, Bristol 1997
- LLOYD 1984  
Lloyd Michael, "The Helen Scene in Euripides' *Troades*", *The Classical Quarterly* 34, 1984, pp. 303-313
- LLOYD 1992  
Lloyd Michael, *The Agon in Euripides*, Oxford 1992
- LSJ  
Liddell Henry George, Scott Robert, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996<sup>9</sup>
- MASTROMARCO, TOTARO 2006  
Mastromarco Giuseppe, Totaro Piero, *Aristofane. Commedie. Vol. II*, Torino 2006.
- MASTRONARDE 1994  
Mastronarde Donald J., *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994
- MASTRONARDE 2002  
Mastronarde Donald J., *Euripides. Medea*, Cambridge 2002
- MEDDA 2001  
Medda Enrico, *Euripide. Oreste*, Milano 2001
- MELIS 2016  
Melis Valeria, "Eur. *Hel.* 255-305 e l'Encomio di Elena di Gorgia: un dialogo intertestuale", *Lexis* 34, 2016, pp. 130-143
- NOVELLI 2015  
Novelli Stefano, *Euripide. Le Troiane*, Bologna 2015
- NOVO TARAGNA 1986  
Novo Taragna Sandra, "Forma linguistica del contrasto realtà-apparenza nell'*Elena* di Euripide", in Corsini Eugenio (a cura di), *La polis e il suo teatro*, Padova 1986, pp. 127-147
- PADUANO 2007<sup>2</sup>  
Paduano Guido, *Gorgia. Encomio di Elena*, Napoli 2007<sup>2</sup>
- PELLEGRINO 2004  
Pellegrino Matteo, *Euripide. Ione*, Bari 2004

ROISMAN 2006

Roisman Hanna M., "Helen in the *Iliad*; *Causa Belli* and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker", *American Journal of Philology* 127, 2006, pp. 1-36

ROSCINO 2013-2014

Roscino Carmela, "La sposa ritrovata. L'iconografia di Elena Phainomeris nella ceramica attica del terzo venticinquennio del V secolo a.C.", *Ostraka* 22-23, 2013-2014, pp. 169-185

STOCKERT 1992

Stockert Walter, *Euripides. Iphigenie in Aulis*, 2 voll., Wien 1992

WEST 1987

West Martin Litchfield, *Euripides. Orestes*, Warminster 1987

WILLINK 1986

Willink Charles William, *Euripides. Orestes*, Oxford 1986



## ***Pavet animus, horret: la paura nella Medea di Seneca***

*Chiara Battistella*

ABSTRACT: This paper revolves around fear as an internal and external emotion in Seneca's *Medea*, arguing that its nature and function considerably differ from those of the Greek model, Euripides' *Medea*. Both Medeas are in fact fearsome, but, unlike the protagonist of the Euripidean play, Seneca's Medea appears more monstrous, in that she literally revels in her horrific revenge. The paper looks at the ways Medea's monstrosity contributes to creating a different scenario in Seneca's play with special focus on fear.

Aristotele, in un citatissimo quanto notoriamente oscuro passo della *Poetica*, attingendo a una concezione delle emozioni poetiche a quanto pare già consolidata<sup>1</sup>, indica la paura (*phobos*) come uno dei *pathe* propri alla tragedia assieme alla pietà (1449b 27-28). Il dibattito sorto attorno alla funzione, presumibilmente omeopatica<sup>2</sup>, di questi due *pathemata* tragici si estende anche al concetto di *katharsis*, che è loro strettamente connesso, nonostante Aristotele non offra una definizione di catarsi né nel passo della *Poetica* né in quello, altrettanto famoso, della *Politica* incentrato sulla funzione "depurativa" della musica (1341b 32-1342a 22). Nel secondo libro della *Retorica*, egli si sofferma invece a indagare le emozioni da una prospettiva, appunto, retorica: per loro tramite, infatti, l'oratore, è in grado di influenzare le opinioni (*kriseis*) degli uomini: "le emozioni sono ciò in base a cui le persone, mutando opinione, differiscono riguardo ai giudizi e sono accompagnate da dolore e piacere, come l'ira, la pietà, la paura e tutte le altre simili e contrarie a queste" (1378a 19-22 = 2.1.8)<sup>3</sup>. L'oratore, perciò, per mezzo della parola è in grado di porre il suo pubblico in una determinata dispo-

<sup>1</sup> Come è stato variamente osservato, la teoria aristotelica presenta punti di somiglianza con la discussione di Gorgia su pietà e paura nell'*Encomio di Elena* (vd. per esempio MUNTEANU 2012, p. 37).

<sup>2</sup> O allopatica? La questione è dibattuta: vd. per esempio MUNTEANU 2012, pp. 240-243; tutta l'*Appendice* è utile per un quadro d'insieme (pp. 238-250). Tuttavia, la presente discussione presuppone l'idea di una catarsi omeopatica.

<sup>3</sup> Le traduzioni sono di chi scrive, salvo indicato diversamente.

sizione d'animo, per esempio quella della paura, che è oggetto di trattazione nel capitolo 5 del secondo libro della *Retorica*. Nella definizione aristotelica, la paura è “una forma di sofferenza o un turbamento derivante dalla prefigurazione – ἐκ φαντασίας – di un male imminente che causa rovina o dolore” (1382a 21-22 = 2.5.1). Se qui non compare il concetto della somiglianza in riferimento alla paura, esso viene introdotto nella *Poetica*, in quanto essenziale per comprendere la funzione di tale emozione in tragedia: alla base della paura vi è, infatti, il riconoscimento di una similarità tra chi soffre e chi teme, appunto, di poter soffrire (1453a 5 φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον)<sup>4</sup>. Si tratta, naturalmente, della paura dello spettatore, che individua nel personaggio sulla scena colpito dalla sofferenza qualcuno che gli è moralmente simile e nel quale può identificarsi. Per esempio, nella vicenda di Medea, su cui vertono queste pagine, il turbamento del pubblico è innescato dal timore di poter perdere crudelmente i propri figli a causa del coniuge<sup>5</sup> e diventare così vittima di una sofferenza simile a quella rappresentata sulla scena e che la scena stessa avvicina allo spettatore (nella visione aristotelica, alla paura si aggiunge poi il sentimento di pietà nei confronti delle vittime del dramma che non meritano ciò che subiscono: *Poetica* 1453b 5 ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον). Per riuscire a produrre *pathos*, l'azione tragica deve inoltre concentrarsi preferibilmente su tensioni o sofferenze all'interno dell'ambito familiare (*philia*)<sup>6</sup>: sempre in relazione alla storia di Medea, lo spettatore è verosimilmente più turbato dall'infanticidio che dalla morte del re di Corinto e di sua figlia in quanto nemici “regolari” della protagonista<sup>7</sup>. Si noti, infine, come nella definizione aristotelica di paura nella *Retorica*, questa emozione sia fortemente caratterizzata da un contenuto cognitivo più che da una determinata sintomatologia (avere la pelle d'oca, impallidire, tremare): l'esperienza dalla paura, analogamente a quella di altre emozioni come l'ira, implica prima di tutto un processo di giudizio e valutazione, che deriva, appunto, nel caso specifico, dalla prefigurazione (φαντασία, “immagine mentale”) di un pericolo. L'emozione del-

<sup>4</sup> Se la similarità non viene chiamata in causa per la paura nella *Retorica*, lo è nel caso della pietà (1386a 24-29 = 2.8.13). Su questo vd. KONSTAN 1999, pp. 1-3.

<sup>5</sup> Il pubblico del V sec. a.C. era composto prevalentemente da uomini. Quella suscitata dalla tragedia in riferimento all'infanticidio di Medea è una paura «archetypal and universal», come la definisce GRIFFIN 2014, p. 21.

<sup>6</sup> È una delle idee cardine della *Poetica* aristotelica: “qualora siano prodotti conflitti nei rapporti di amicizia (parentela), come se un fratello uccide un fratello, il figlio il padre, la madre il figlio, il figlio la madre [...], queste situazioni devono essere ricercate” (1453b 19-22).

<sup>7</sup> Con delle eccezioni: anche se il personaggio sulla scena non ha pietà per il nemico, non è detto che questa sia anche la reazione del pubblico (KONSTAN 1999, pp. 8-9). È possibile che le reazioni degli spettatori, prima dell'infanticidio, siano “frammentate” e che alcuni si schierino dalla parte di Creonte, altri dalla parte di Medea, in modo analogo a quanto avviene nell'*Ecuba* di Euripide, quando l'anziana regina si vendica del traditore Polimestore accecandolo e uccidendone i figli per punirlo dell'assassinio di Polidoro. Vd. anche MUNTEANU 2012, pp. 38 e 207.

la paura è inseparabile dalla conoscenza e dal ragionamento<sup>8</sup>: nel rendere gli uomini “deliberativi”, capaci di decidere (*Retorica* 1383a 7 = 2.5.14 βουλευτικός), essa esibisce, perciò, dei tratti positivi (al pari dell’ira)<sup>9</sup>.

Ora, quelle di cui si occupa Aristotele nella *Retorica* sono emozioni “regolari”<sup>10</sup>, che cioè pertengono all’esperienza reale, a differenza di quelle descritte nella *Poetica* che, essendo associate al fenomeno artistico/poetico, partecipano del “patto mimetico” stabilito tra l’autore di un’opera e il suo pubblico. A loro volta, esse si articolano in emozioni interne, quelle dei personaggi (fittizie, ma imitative delle emozioni reali), ed esterne, quelle suscitate nel pubblico dalla rappresentazione e regolate fundamentalmente dal principio di similarità. Queste ultime, per quanto influenzate da quelle interne, sono “costrette” entro i confini stessi dell’esperienza estetica e caratterizzate dall’assenza di azione: lo spettatore/lettore, infatti, per quanto emotivamente coinvolto dalla visione di uno spettacolo o dalla lettura di un romanzo, né fugge se in preda alla paura né, se colto da pietà, può intervenire a difesa dei personaggi in pericolo (tale limite lo accomuna peraltro al coro tragico, il cui ruolo, nonostante la presenza sulla scena, è normalmente contraddistinto da una condizione di staticità, una sorta di blocco pragmatico).

È interessante notare come la paura, pur esibendo dei tratti positivi come emozione “reale” nella visione aristotelica brevemente delineata sopra, sia per lo più respinta, come emozione interna, dai protagonisti delle tragedie attiche del V sec. a.C., sia maschili sia femminili, che solitamente la allontanano da sé per apparire impavidi oppure ambiscono a infonderla con le loro azioni nei personaggi con cui interagiscono<sup>11</sup>. È questo certamente il caso di Medea, protagonista dell’omonima tragedia di Euripide, che è anche il testo modello necessario da cui partire per la comprensione della riscrittura senecana. Nella vicenda euripidea<sup>12</sup>, com’è noto, Giasone, dopo essersi stabilito a Corinto, abbandona

<sup>8</sup> «Fear involves knowledge and inference» (KONSTAN 2006, p. 130).

<sup>9</sup> Secondo Aristotele, si deve provare ira nel momento giusto, per delle cause giuste, verso le persone giuste e nella giusta misura (*Etica Nicomachea* 1106b 20-22 = 2.5). Cf. anche Seneca *De ira* 3.3.1 *stat Aristoteles defensor irae et vetat illam nobis exsecari: calcar sit esse virtutis, hac erepta inermem animum et ad conatus magnos pigrum inertemque fieri*, visione che Seneca non condivide. La paura assume connotazioni positive anche in alcune tragedie: per esempio, nelle *Eumenidi*, Atena le riconosce una funzione positiva nel suo discorso ai giudici e al popolo (Eschilo, *Eumenidi* 690-699), essendo il timore, congiunto al senso del rispetto, indispensabile nell’esercizio del potere e della giustizia; cf. anche Sofocle, *Aiace* 1073-1076.

<sup>10</sup> Per la definizione vd. MUNTEANU 2012, p. 5.

<sup>11</sup> Clitemestra dichiara di essere immune da paura finché Egisto sarà presso di lei (Eschilo, *Agamennone* 1434-1436); l’Antigone sofoclea sfida le leggi della città mettendo al bando ogni timore. Si pensi anche all’Ecuba euripidea che accoglie la profezia di Polimestore sulla sua metamorfosi in cagna senza dare prova di orrore o paura (vv. 1259-1274), anzi in una sorta di anestesia emotiva.

<sup>12</sup> Nell’antichità esistevano altre tragedie incentrate su questo mito come, per esempio, quella di



la barbara Medea e i figli avuti da lei per sposare la figlia di Creonte, re della città, che decide di mandare in esilio Medea in quanto ostile a lui e alla sua famiglia. Date queste premesse, Medea sembrerebbe presentarsi come l'autentico personaggio "svantaggiato" del dramma: è donna, non greca, abbandonata dal compagno e costretta all'esilio. Non sarebbe difficile immaginarcela in preda alla paura: osserva, infatti, Aristotele nella *Retorica* che si ha paura di chi può farci del male, nel senso che ha il potere e dispone di mezzi e risorse (1282a 32 ss. = 2.5.3 ss.). Eppure Medea, nonostante la sua evidente condizione di inferiorità iniziale, è colei che, anziché provare paura, semmai la genererà attorno a sé nel corso del dramma. L'ethos dell'eroina è, del resto, tale da giustificare la reazione non impaurita, ma adirata dinanzi alla sventura che l'ha colpita e all'ordine di Creonte, essendo l'ira o, meglio, l'ira vendicativa il vero tratto distintivo del suo personaggio<sup>13</sup> (è significativo come, verso il finale del dramma, il messaggero, nel riferire a Medea della morte del re della città e di sua figlia, si sorprenda della gioia provata dalla donna e della sua assenza di paura, v. 1131<sup>14</sup>). Come peraltro precisa ancora Aristotele a conclusione del capitolo sulla paura nella *Retorica* (1383b 4-8 = 2.5.21), è proprio l'*orge* a ispirare coraggio<sup>15</sup>, soprattutto in chi, avendo subito un torto ingiustamente, ritenga di poter contare sull'aiuto degli dei: questa è esattamente la visione fatta propria da Medea in Euripide, *Medea* 764-767, quando confida al coro la speranza che la sua vendetta possa avere successo con la protezione di Zeus e della Giustizia<sup>16</sup>. Il coraggio, in quanto contrario della paura, deriva dalla consapevolezza, tra le altre cose, di poter scampare al pericolo. Anche se Medea non può beneficiare della presenza di persone amiche o di quella dei propri familiari, sa di essere temuta in quanto "sapiente" (*sophe*)<sup>17</sup>: può contare, cioè, su di una risorsa, una *dynamis* "speciale", che consiste nella conoscenza della magia e dell'arte dei veleni e che le permetterà di vendicarsi e riportare la vittoria sui nemici. Già prima dell'arrivo a Corinto, Medea si è macchiata di azioni omicide, dando così prova della sua indole temeraria ed eccezionale: "e uccisi Pelia per mano delle sue figlie, così che la sua morte fosse la più dolorosa, e scacciai ogni paura", dichiara Medea a Giasone ai vv. 486-487<sup>18</sup>.

Carcino, in cui tuttavia Medea non uccideva i propri figli. Su questo vd. LUCARINI 2013.

<sup>13</sup> Ciò vale ancora di più per la Medea di Seneca, ma già il personaggio euripideo è visibilmente dominato da questa passione: vd. per esempio BATTISTELLA, NELIS 2017.

<sup>14</sup> Cf. anche vv. 1242-1250, in cui Medea si autoesorta a commettere l'infanticidio senza alcuna esitazione, dando prova della sua capacità di compiere azioni estreme. Un genitore dovrebbe, al contrario, provare paura, anzi terrore dinanzi alla perdita di un figlio, che è un fatto *deinon* secondo Aristotele, *Retorica* 1386a 18-24 = 2.8.12.

<sup>15</sup> Sul coraggio (*tharsos*) cf. Aristotele, *Retorica* 1383a 13-19 = 2.5.16.

<sup>16</sup> Cf. anche vv. 1352-1353: gli dei sono a conoscenza di come Giasone abbia ricambiato Medea per i benefici ricevuti.

<sup>17</sup> Cf. Euripide, *Medea* 285 e 303.

<sup>18</sup> Φόβον è lezione di alcuni manoscritti al posto di δόμον. Il passo non è del tutto chiaro:

Il prologo euripideo è recitato dalla nutrice, un personaggio secondario della tragedia, che però meglio di chiunque altro conosce il comportamento e l'ethos della sua padrona. Il primo "contatto" del pubblico con il personaggio di Medea avviene proprio attraverso la mediazione di questa figura, che descrive la donna come sofferente per l'ingiustizia subita (vv. 25-26) e piena d'odio per i figli (v. 36). Il suo discorso continua con queste parole (vv. 37-45):

δέδοικα δ' αὐτήν μή τι βουλευύση νέον·  
 [βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς  
 πάσχουσ'· ἐγὼ δὲ τήνδε, **δειμαίνω** τέ νιν  
 μή θηκτόν ὡση φάσγανον δι' ἥπατος  
 σιγῇ δόμους εἰσβᾶσ', ἴν' ἔστρωται λέχος,  
 ἢ καὶ τύραννον τόν τε γήμαντα κτάνη] 40  
 κᾶπειτα μείζω συμφορὰν λάβη τινά.  
 δεινὴ γάρ· οὗτοι ῥαδίως γε συμβαλῶν  
 ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον οἴσεται<sup>19</sup>. 45

**temo** che possa meditare qualcosa di sinistro; [ha un animo violento e non sopporterà di essere trattata male. Io la conosco e **ho paura** che spinga un pugnale affilato attraverso il fegato entrando in silenzio nella stanza dove è steso il letto, oppure uccida il sovrano e colui che ha contratto le nozze] e poi si procuri una sventura maggiore. È tremenda e chi si scontri con lei non potrà facilmente riportare vittoria. (trad. di E. Cerbo, leggermente modificata)

Questi versi sono stati parzialmente sospettati di inautenticità per la ridondanza contenutistica, prodotta forse da un' interpolazione attoriale o da una glossa successivamente penetrata nel testo: sorprende, infatti, che la nutrice iteri a brevissima distanza il suo timore con formulazioni molto simili nel significato e nella struttura (δέδοικα/δειμαίνω; βαρεῖα γὰρ φρήν/δεινὴ γάρ). Mastronarde, di cui ho riprodotto il testo sopra, espunge i vv. 38-42, osservando, appunto nel commento, la maldestra ripetizione del connettore γάρ e di termini relativi alla paura<sup>20</sup>. La ripetizione δέδοικα/δειμαίνω potrà sembrare debole, come postilla lo studioso, tuttavia, se anche la paternità del passo non dovesse essere interamente euripidea, è degno di nota che degli attori o lettori abbiano avvertito l'esigenza di incrementare la sensazione di paura percepita dalla nutrice: pur dimostrando di compatire sinceramente la padrona per l'ingiustizia subita (cf. vv. 16-28), in lei finisce per prevalere il timore per la potenziale pericolosità delle future azioni di Medea (come si vedrà sotto, non è possibile

probabilmente è da intendere "scacciai ogni paura da te", cioè da Giasone, ma MASTRONARDE 2002 preferisce, per senso e costruzione, la lezione δόμων, che mette a testo (vd. commento *ad loc.*). Cf. anche Seneca, *Medea* 42 *pelle femineos metus* con BOYLE 2014, *ad loc.* (Medea si autoesorta all'azione).

<sup>19</sup> MASTRONARDE 2002 stampa ἄισεται, su cui vd. il commento *ad loc.*

<sup>20</sup> Vd. MASTRONARDE 2002, *ad loc.*

provare contemporaneamente pietà e paura di fronte al medesimo personaggio: se compatiamo qualcuno, lo consideriamo incapace di nuocerci; se invece lo temiamo, non possiamo provare pietà per lui).

La nutrice teme Medea perché la conosce (v. 39 ἐγὼ δα τήνδε), vale a dire, come commenta lo scolio relativo, ne conosce “la mente” (τὸν νοῦν) e teme, in particolare, che possa far del male ai figli: ha lanciato uno sguardo da toro su di loro (v. 92 ταυρουμένην), uno sguardo cioè θυμικὸν καὶ φοβερὸν, “spaventoso”, “non da madre” (οὐχὶ μητρικόν), come nuovamente glossa lo scolio<sup>21</sup>. Il prologo della nutrice svolge la funzione di delineare lo scenario emotivo del dramma: al centro c'è la grande sofferenza di Medea, ma fin da subito si profila anche la sua tremenda capacità di reazione, complessivamente atipica per una donna “ordinaria”, che ben difficilmente potrebbe agire con pari autonomia<sup>22</sup>. La paura della nutrice prepara, perciò, l'apparizione sulla scena di Medea, di cui coro e pubblico nei primi duecento versi odono soltanto la voce, mentre l'eroina si lamenta e maledice la prole e il marito all'interno della casa<sup>23</sup>. Quando finalmente Medea comparirà al v. 214, non abbandonerà più la scena fino alla conclusione del dramma, fatta eccezione per il breve tempo necessario a compiere l'infanticidio<sup>24</sup>. Euripide costruisce un personaggio in grado di dominare la scena con la sua presenza fisica, le sue parole, le emozioni provate (l'ira) e instillate negli altri (la paura). Alla fine della sua prima famosa *rhexis*, nella quale denuncia con decisione la condizione in cui sono costrette a vivere le donne, Medea ammette che la donna è una creatura “piena di paura – φόβου πλέα – e vile di fronte alla forza e alla vista di un'arma; ma quando le accade di subire ingiustizia riguardo al suo letto, non vi è nessuno più sanguinario nell'animo” (vv. 263-266, trad. di E. Cerbo, modificata)<sup>25</sup>. A questo proposito, si pensi alla Clitemestra eschilea o persino alla Deianira delle *Trachinie* di Sofocle che, pur inconsapevolmente, arriva a uccidere spinta dalla gelosia<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> SCHWARTZ 1887, p. 149.

<sup>22</sup> HALL 2010, p. 27, osserva che «Euripides must have had access to an expert in impersonating powerful women when he wrote *Medea*». Sul ruolo deliberativo delle donne in tragedia vd. HALL 2010, pp. 66-69.

<sup>23</sup> Nei vv. 112-114 Medea augura la morte ai propri figli, a Giasone, alla giovane moglie e alla casa intera. Come osserva SUSANETTI 2007, pp. 43-44, «nel susseguirsi di urla e di espressioni inconsulte vi è già il germe della violenza che il successivo sviluppo dell'azione provvederà a precisare [...]». Vd. anche WYLES 2014, pp. 49-51; su Medea come «disembodied voice» all'inizio della tragedia, p. 51.

<sup>24</sup> Sulla figura femminile nello spazio scenico della tragedia vd. MASTRONARDE 2010, pp. 246-279; su quella di Medea, p. 249 e soprattutto pp. 252-253.

<sup>25</sup> Sulle “idee” di Medea circa il ruolo della donna vd. CAIRNS 2014.

<sup>26</sup> La paura in Deianira subentra nel momento in cui l'eroina si rende conto di aver intriso la veste destinata a Eracle di veleno: cf. vv. 663; 671. L'autore del dramma pseudo-senecano *Ercole sull'Eta* amplifica il profilo emotivo della donna, creando un personaggio paralizzato dalla paura dopo la scoperta del misfatto, come dimostra la fittissima concentrazione di termini relativi a questa

A differenza della nutrice, Creonte ha di Medea una conoscenza più superficiale; sa però che è una maga e ciò rappresenta un motivo sufficiente per temerla e volerla fuori dai confini della sua terra. Nel rispondere a Medea che gli chiede le ragioni della sua messa al bando, il re afferma (vv. 282-289):

δέδοικά σ' – οὐδὲν δεῖ παραπίσχειν λόγους –  
 μή μοί τι δράσης παῖδ' ἀνήκεστον κακόν.  
 συμβάλλεται δὲ πολλὰ τοῦδε δειμάτος:  
 σοφῆ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις, 285  
 λυπῆ δὲ λέκτρων ἀνδρὸς ἐστερημένη.  
 κλύω δ' ἀπειλεῖν σ', ὡς ἀπαγγέλλουσί μοι,  
 τὸν δόντα καὶ γήμαντα καὶ γαμουμένην  
 δράσειν τι. ταῦτ' οὖν πρὶν παθεῖν φυλάξομαι.

**temo** che tu – non serve dissimulare con le parole – possa arrecare a mia figlia qualche male irreparabile. Concorrono molti motivi a questo **timore**: tu sei saggia ed esperta di molti malefici, ma soffri per esser stata privata del letto del tuo uomo. Sento dire che, come mi riferiscono, minacci di compiere qualcosa contro chi ha dato in matrimonio la figlia, contro chi l'ha sposata e contro la sposa. Mi guarderò, dunque, da questi mali prima di subirli.

La ragione della paura di Creonte nei confronti di Medea è la sua *doxa*, cioè la reputazione della donna, circostanza di cui lei stessa è ben consapevole (vv. 292-293 “non ora per la prima volta, ma spesso, Creonte, la fama mi danneggiò e causò grandi mali”): alla base di questa emozione vi è, perciò, non tanto un'avversione istintiva quanto il condizionamento di un giudizio sociale, che chiama in causa lo status e il comportamento dell'altro<sup>27</sup>. Medea rileva il timore di Creonte in sua presenza (v. 306), né le sfugge che il re è colto da tremore (v. 307): Creonte in persona ammette di provare terrore (v. 317 ὀρρωδία<sup>28</sup>) al pensiero che la donna stia meditando qualche piano di vendetta. Eppure Medea, nonostante il re sia dominato da una forte paura nei suoi confronti, riesce abilmente a farsi concedere la dilazione di un giorno, che si rivelerà fatale per i suoi nemici e i suoi figli. Medea è, infatti, in grado di manipolare le emozioni del re, mutandone, anche se solo per un breve istante, la paura in pietà. Ricorrendo al *locus classicus* del far leva sul sentimento paterno, prega Creonte di avere compassione dei bambini: “abbi pietà di loro, anche tu sei padre: è naturale che tu provi benevolenza per loro” (vv. 344-345). Creonte, pur nella dichiarata consapevolezza di accingersi a commettere un errore, cede alla richiesta: il suo atteggiamento di “imprudente pietà” (o «misguided pity»<sup>29</sup>) indica come tale emozione sia del

emozione nei vv. 706-714 con DEGIOVANNI 2017, *ad loc.*

<sup>27</sup> Sulle emozioni come una «socially conditioned response» vd. KONSTAN 2006, p. 133.

<sup>28</sup> È un termine raro in tragedia (vd. PAGE 1938 e MASTRONARDE 2002, *ad loc.*), imparentato con il latino *horreo*, *horresco* (vd. LSJ, s.v. ὀρρωδέω).

<sup>29</sup> MUNTEANU 2012, p. 227.

tutto inappropriata e addirittura pericolosa dinanzi a chi possa nuocere o a chi rappresenti una minaccia<sup>30</sup>. Ai vv. 355-356 il re cerca di convincersi che Medea in quel solo giorno in più che le è stato concesso non potrà compiere nulla di terribile (*deinon*), di cui avere paura (*phobos*). Tuttavia, dal successivo scambio della donna con il coro emerge l'evidente intento ingannevole della sua preghiera a Creonte (vv. 368-369): il fatidico giorno servirà a Medea per attuare il suo disegno di vendetta (v. 369 *τεχνωμένην*).

Non sembra, invece, temere Medea il coro della tragedia euripidea, che si caratterizza per una complessiva *sympatheia* nei confronti dell'eroina, a cui riconosce il diritto di vendicarsi dell'ingiustizia subita<sup>31</sup>, pur dissociandosi, dopo l'episodio di Egeo, dal piano omicida nei confronti dei figli, finalmente rivelato<sup>32</sup> e poi condannato con veemenza nel quinto stasimo (vv. 1251-1292). Non è influente che il coro sia composto da donne: proprio a tale circostanza drammaturgica è legata la decisione da parte di Medea, all'inizio della tragedia, di uscire dall'interno dalla casa<sup>33</sup>. La protagonista si confida con le donne del coro, le mette a conoscenza della sua intenzione di vendicarsi (per quanto ancora vaga) e si fa promettere il silenzio: una promessa che non viene tradita, neppure quando il piano di vendetta di Medea comincia a delinearsi in modo più chiaro e inquietante. È degno di nota che nello stasimo che precede l'infanticidio, ormai preannunciato e in procinto di aver luogo (vv. 976-1001), il coro esibisca non sentimenti di paura, ma di compassione per il dolore della donna (v. 996 *μεταστένομαι δὲ σὸν ἄλγον*). Il personaggio della Medea euripidea, malgrado l'ammissione da parte della protagonista di essere ἔρημος e ἄπολις (v. 255), appare perciò in generale meno solo e isolato del corrispettivo senecano, che, al contrario, non ha alcun contatto verbale con il coro<sup>34</sup>. In Seneca, è significativo che il coro sia formato da cittadini corinzi, compattamente ostili a Medea, considerata come un male assoluto<sup>35</sup>: non ci può essere pertanto da parte loro,

<sup>30</sup> È, peraltro, interessante notare come Creonte si faccia vincere dalla pietà malgrado la diversa appartenenza etnica di Medea; su questo vd. KONSTAN 1999, pp. 8-9. Sulla capacità di Medea di manipolare l'interlocutore che ha davanti («an artist of words and parlance»), vd. SUSANETTI 2017, p. 14.

<sup>31</sup> Vd. ROISMAN 2014, p. 113. La vendetta in varie tragedie, ma in realtà anche nella cultura greca, spesso appare non tanto come un problema, quanto come una soluzione, se serve a punire il male fatto e ottenere giustizia (ROISMAN 2014, p. 111).

<sup>32</sup> Cf. vv. 792; 816; 818.

<sup>33</sup> Vd. MASTRONARDE 2010, p. 249.

<sup>34</sup> Sull'isolamento della Medea senecana vd. per esempio MCAULEY 2016, p. 207.

<sup>35</sup> Giustamente KONSTAN 1999, p. 3, osserva come la tragedia greca solitamente non rappresenti il personaggio malvagio in modo estremo o unilaterale come fa, invece, il dramma senecano. Medea in Euripide, ben più che in Seneca, è sia vittima sia carnefice. La Medea senecana appare, al contrario, un personaggio molto più negativo, incapace di suscitare compassione nel pubblico; tuttavia, la sua malvagità e le azioni da essa innescate producono nel pubblico reazioni ambivalenti, di repulsione e di fascinazione al tempo stesso, secondo quanto osservato per

alcuna forma di compassione nei suoi confronti. La scelta di mutare le donne del modello greco in un coro maschile compromette il rapporto di fiducia della protagonista femminile con la comunità, come peraltro avviene già in alcuni drammi greci, per esempio nell'*Agamennone*, nel cui finale tale opposizione assume anche una valenza politica<sup>36</sup>.

Complessivamente il personaggio di Medea in Euripide appare impegnato, più che a suscitare paura, come farà l'equivalente senecano, a preservare il suo onore dall'ingiustizia subita. Il personaggio euripideo è, infatti, ossessionato dall'idea di venir deriso dai suoi nemici, dimostrando di condividere il sistema valoriale dell'eroe arcaico, che è profondamente radicato nella cosiddetta civiltà della vergogna (*shame culture*)<sup>37</sup>. Per la Medea euripidea non c'è alternativa possibile alla vendetta, in quanto essa rappresenta il solo mezzo per non apparire debole ed essere derisa: "essere derisi dai nemici non è cosa sopportabile, mie care" (v. 797)<sup>38</sup>.

Questo aspetto differenzia sostanzialmente lo scenario emotivo del dramma greco da quello della riscrittura senecana: in Euripide, Medea vuole soprattutto vendicarsi dell'offesa subita per apparire coraggiosa e non essere derisa; in Seneca, al contrario, l'eroina considera un vanto l'essere temuta dai suoi nemici<sup>39</sup>. Ciò risulta chiaro fin dal prologo, recitato, questa volta, non dalla nutrice, ma dalla protagonista stessa che, in preda a un'ira incontrollabile, annuncia azioni tremende (vv. 1-55). È indubbiamente la particolare costruzione drammatica senecana a conferire maggiore prominenza all'ira di Medea e, di conseguenza, alla paura da lei prodotta rispetto al modello euripideo secondo un principio costitutivo del *corpus* tragico di Seneca: l'effetto di *Steigerung*, di accrescimento ed eccesso. Esso è noto anche come *maius-motif*e caratterizza in chiave tematica la scrittura tragica senecana, che mira a rappresentare in modo ancora più truce le famigerate storie di sangue e violenza del dramma greco: quei crimini diventano *maiora* nel *corpus* di Seneca, non solo sotto il profilo retorico o drammaturgico, ma anche nella rappresentazione delle passioni sulla scena<sup>40</sup> (al *vitium* morale del personaggio viene data più visibilità che alla sua sofferenza).

esempio da SCHIESARO 2003, p. 3 (del resto ciò si verifica già in alcuni drammi greci, come le *Baccanti* di Euripide in cui, come osserva KONSTAN 1999, p. 12, il pubblico con una parte di sé stesso si identifica con le Baccanti e gioisce del loro trionfo, mentre con l'altra soffre per Penteo, condannato dal dio Dioniso al suo destino).

<sup>36</sup> Sul rapporto tra coro e personaggi femminili utile MASTRONARDE 2010, pp. 100-106.

<sup>37</sup> Uno dei massimi rappresentanti è senz'altro l'Aiace sofocleo, con il quale Medea esibisce vari tratti in comune. Sull'eroismo di Medea vd. per esempio ALLAN 2002, pp. 74-75; p. 83; SUSANETTI 2007, p. 48.

<sup>38</sup> Il motivo è ricorrente nel dramma: cf. anche vv. 318-83; 1049-1050 con PADUANO 1968, pp. 332 ss.

<sup>39</sup> McAULEY 2016, p. 208 definisce la riscrittura senecana una «moral reorganization of the Euripidean play».

<sup>40</sup> Su questo vd. per esempio SCHIESARO 2003, p. 34 e n. 23.

Le tragedie di Seneca, in generale, si aprono principalmente a due modi di lettura e interpretazione: il primo letterario, volto soprattutto a indagare i fitti rapporti intertestuali con i modelli, in particolare di età augustea<sup>41</sup>, il secondo filosofico, interessato, in un'ottica "olistica", a studiare il *corpus* tragico in stretta relazione con le opere in prosa, nelle quali, com'è noto, l'autore si cimenta nell'illustrazione della dottrina stoica. Ora, che quelle di Seneca non siano "poesia filosofica" in senso stretto, nonostante alcuni tentativi in passato di considerarle tali<sup>42</sup>, è un aspetto ormai consolidato nell'ambito della critica, anche se non può certamente essere sottovalutato il loro forte radicamento nel sostrato filosofico dell'autore<sup>43</sup>. La *Medea*, nel caso specifico, può essere proficuamente letta in tandem con il trattato *De ira*<sup>44</sup>, con cui Seneca si prefigge di insegnare a sradicare la passione più pericolosa, l'ira, che peraltro è essa stessa produttrice di paura. In un passo del *De ira* (2.11.1), Seneca mette in guardia coloro che considerano l'ira una valida arma di difesa proprio per la sua intrinseca capacità di atterrire gli altri: l'ira è ritenuta utile, in quanto permette di sfuggire al disprezzo altrui e di atterrire i malvagi (*quia contemptum effugit, quia malos terret*). Essere temuti, tuttavia, osserva Seneca con l'intento di correggere tale stortura di pensiero, non è la vera soluzione: sono temute, infatti, anche cose estremamente spregevoli, come per esempio i veleni, le ossa pestilenziali, i morsi (2.11.4 *non est ergo quare concupiscat quisquam sapiens timeri, nec ideo iram magnum quidam putet quia formidini est, quoniam quidem etiam contemptissima timentur, ut venena et ossa pestifera et morsus*). L'ira, pertanto, non può essere considerata qualcosa di grande (*magnum*) da coloro che siano veramente sapienti. Di tutt'altro avviso sembra essere, invece, la *Medea* senecana, che dimostra di perseguire il *vitium* con la stessa perseveranza con cui il saggio stoico si dedica alla pratica della virtù (una sorta di *constantia* alla rovescia)<sup>45</sup>.

Il prologo stesso è in questo senso eloquente: a differenza del dramma euripideo, Seneca lo affida alla protagonista, che è presente sulla scena fin dalle prime battute e in un già avanzato stato di collera. I vv. 42-47 sembrano quasi

<sup>41</sup> Ovidio è molto presente nel *corpus* tragico senecano; su questo vd. almeno i recenti lavori di HINDS 2011 e TRINACTY 2014.

<sup>42</sup> MARTI 1945 è senz'altro un contributo importante a questo riguardo. Anche se la tesi della studiosa sui drammi di Seneca come poesia composta per l'insegnamento della filosofia non sembra nel complesso ormai più accettabile, l'articolo contiene vari utili spunti di riflessione. Vd. anche STALEY 2010, pp. 27-28.

<sup>43</sup> GRAVER 2017, p. 282, si dimostra moderatamente scettica sull'effettiva paternità senecana delle tragedie: «Despite current trends in the secondary literature, I find that there are important methodological reasons not to try to pull the intelligence that produced the plays into a single interpretive frame with the author whom we meet in the treatises and letters». Molto utile KOHN 2003, che induce lettori e studiosi a ripensare seriamente la questione della paternità senecana, tutt'altro che certa.

<sup>44</sup> Vd. qualche osservazione in BATTISTELLA 2018.

<sup>45</sup> Su questo vd. STAR 2006 e 2012; BATTISTELLA 2017.

“dialogare” con quelli della nutrice del prologo del dramma greco (vd. sopra), come se la Medea senecana, stravolgendo la cronologia letteraria, con le sue terribili dichiarazioni intendesse confermare la fondatezza dei timori della nutrice euripidea. Così l’eroina si autoesorta all’azione:

[...] *pelle femineos metus*  
*et inhospitalem Caucasum mente indue.*  
*Quodcumque vidit Pontus aut Phasis nefas,*  
*videbit Isthmos. Effera ignota horrida,* 45  
*tremenda caelo pariter ac terris mala*  
*mens intus agitat [...].*

[...] respingi le **paure** da donna e indossa nella mente l’inhospitale Caucaso. Qualunque crimine abbia visto il Ponto o il Fasi, lo vedrà anche l’Istmo. Mali efferati, sconosciuti, **orridi, tremendi**, ugualmente per il cielo e per la terra, la mia mente agita dentro [...].

I *mala horrida e tremenda* promessi da Medea sembrano richiamare, quasi postillandolo, il δεινὴ della nutrice euripidea<sup>46</sup>, con cui hanno in comune, forse non casualmente, anche la posizione nel testo (in Euripide al v. 44, qui ai vv. 45-46)<sup>47</sup>.

Nel primo dialogo con la nutrice, dopo il prologo e il canto d’apertura del coro, la Medea senecana aggiunge ulteriori tasselli alla costruzione della sua indole impavida: dichiara di non temere il re della città in quanto anche suo padre fu re (v. 168) e neppure le armi, lei che non si fece intimorire neanche da quelle spuntate dalla terra, con evidente allusione all’episodio dei guerrieri nati dai denti di drago seminati da Giasone in Colchide (v. 169). Il personaggio, fin dall’inizio, ambisce perciò a presentarsi come immune da paura, atteggiamento che l’accomuna, sì, agli eroi del dramma greco, ma che non può non richiamare anche la concezione stoica di questa emozione, considerata fortemente distruttiva<sup>48</sup>: la paura è, infatti, schiavitù, da cui solo il vero *sapiens* è libero<sup>49</sup>. Ciò produce l’effetto paradossale di rendere Medea, come si accennava sopra, simile alla figura del sapiente, a causa della perseveranza e del coraggio con cui

<sup>46</sup> NELIS 2017, p. 404, segnala la presenza dell’anagramma di Medea nell’aggettivo *tremenda* a indicare come il nome del personaggio sia iscritto nelle sue azioni. Nel prologo senecano sono presenti, inoltre, termini come *metus* e *mens*, la cui sillaba *me-* ammicca fonicamente proprio al nome della figura dominante del dramma (pp. 403-404).

<sup>47</sup> Il v. 41 della *Medea* di Euripide è solitamente espunto nelle edizioni moderne. Seneca sta riscrivendo il prologo del modello greco con un intento fortemente innovativo, ma anche attraverso la costruzione di un attento dialogo intertestuale: vd. BATTISTELLA, NELIS 2017, p. 245.

<sup>48</sup> Vd. PRATT 1983, pp. 96-101, e BARBERIS 1994, p. 4 n. 4, che considerano entrambi il ruolo della paura nell’*Edipo* senecano. Essa è la passione pericolosa del dramma, di cui il protagonista è preda fin dal prologo.

<sup>49</sup> Cf. Seneca, *Lettere a Lucilio* 66.16 *non potest honestum esse quod non est liberum; nam quod timet servit*. Sulla necessità di vivere senza timori cf. anche l’epistola 24.



commette il male. Il suo personaggio, anziché temere la fortuna come accade solitamente all'uomo comune, pare sfidarla: *Fortuna fortes metuit, ignavos premit*, afferma Medea al v. 159, replicando agli inviti della nutrice a restare calma e stravolgendo la formulazione tradizionale del proverbio *fortis/audentis Fortuna iuvat*<sup>50</sup>. Medea, atteggiandosi a vero saggio stoico, non teme la fortuna: le sue parole sembrano semmai suggerire che è la fortuna a temerla per la sua temerarietà. È un'impavida che ambisce a incutere timore negli altri<sup>51</sup>, arrivando a incarnare un modello alquanto problematico di *magnitudo animi*: si è liberata da ogni paura come il *sapiens*<sup>52</sup>, ma il suo animo non è sereno, bensì in preda a un'ira violenta.

Diversamente dal dramma euripideo, le cui scene non sono riprodotte pedissequamente da Seneca, il primo personaggio a manifestare paura in presenza di Medea non è la nutrice, ma Creonte, come si evince dalle sue parole poco prima dell'incontro con la donna. Egli si augura che Medea liberi quella terra dalla paura (v. 185 *liberet fines metu*), ribadendo il concetto in forma iussiva al v. 270 *libera cives metu*. I vv. 190-191 [...] *vade veloci via / monstrumque saevum horribile iam dudum avehe* rivelano come la mostruosità costituisca una "proprietà" del personaggio di Medea, in linea con quanto dirà la nutrice sul suo macabro rito di magia, definito al v. 675 *maius ... monstrum*.

È, però, proprio la paura della nutrice, posticipata di circa seicento versi rispetto a quella del corrispondente personaggio euripideo, a segnare il punto di svolta nel dramma senecano<sup>53</sup>. Tale "ritardo" determina, infatti, una sostanziale novità che investe sia la rappresentazione di questa emozione sia la costruzione dell'identità caratteriale di Medea che, da personaggio consapevole del suo potere di incutere timore (vv. 516-517 *est et his maior metus: / Medea*), finisce per assumere tratti quasi sovrumani nell'epilogo della vicenda<sup>54</sup>. Se nel dramma

<sup>50</sup> Vd. BOYLE 2014, *ad loc.*

<sup>51</sup> Prima di compiere l'infanticidio, Medea, nel rivolgersi ai figli, è colta da esitazione e, persino, da orrore: *cor pepulit horror, membra torpescunt gelu / pectusque tremuit* [...] (vv. 926-927). Ma l'ira ricaccerà prontamente indietro qualunque tipo di sentimento materno (v. 953 [...] *ira, qua ducis, sequor*).

<sup>52</sup> Cf. per esempio Seneca, *Lettere a Lucilio* 87.3 (*animus*) *qui numquam maior est quam ubi aliena seposuit et fecit sibi pacem nihil timendo*. Sulla *magnitudo animi* di Medea cf. vv. 923-924 (afferma di accingersi a commettere l'infanticidio *magno* [...] *animo*). Si noti, infine, come Medea non dimostri paura nei confronti della morte (v. 170 *cupio*), anche se sarà lei a infliggerla, non a riceverla (cf. anche Euripide, *Medea* 146-147 per un analogo desiderio di morte espresso dall'equivalente euripideo).

<sup>53</sup> Il timore della nutrice per la pericolosità di Medea è accennato al v. 396 *di fallant metum*, ma diventa strutturalmente rilevante nei vv. 670 ss.

<sup>54</sup> Questa "metamorfosi" del personaggio si può già riscontrare in realtà nel dramma euripideo, su cui vd. KONSTAN 2007 con ulteriore bibliografia. In Euripide, tuttavia, il "lato magico" di Medea è presentato in maniera più contenuta che in Seneca; come osserva ALLAN 2002, p. 74: «Were Medea presented from the start as anything other than a recognisably human figure, the play would be very different and far less powerful». Sulla tensione umano-divino nel personaggio di

euripideo è la paura di Creonte a essere strettamente connessa al tema della sapienza magica di Medea, per quanto quest'aspetto non riceva alcun effettivo sviluppo drammaturgico, in Seneca è il terrore della nutrice a portare in primo piano l'esercizio della magia nera da parte della protagonista. Avendo ricevuto dalla padrona l'ordine di aiutarla a preparare i *sacra letifica* (v. 577), la nutrice senecana è stata testimone dell'orrido rito con il quale Medea ha approntato il veleno destinato ai doni per la figlia del re. Anche in Euripide Medea annuncia di voler ungere i doni con il veleno (v. 789), ma il suo personaggio di fatto non abbandona la scena fino al compimento dell'infanticidio: tale circostanza, come è stato osservato, produce un'incongruenza scenica<sup>55</sup>, che Seneca intende probabilmente risolvere o "correggere" nella sua riscrittura introducendo la descrizione del rito magico. Essa è articolata in una sorta di dittico, lungo più di 150 versi, composto dal resoconto della nutrice (vv. 679-739) e dalla lugubre invocazione della protagonista a Ecate (vv. 740-846).

La nutrice, rientrata in scena al v. 670, esordisce con le seguenti parole: *pavet animus, horret: magna perniciēs adest*, un «dramatically effective opening» (come commenta Boyle<sup>56</sup>), che, dopo il canto corale immediatamente precedente incentrato sul temibile pericolo della gelosia di una donna abbandonata (soprattutto vv. 579-594), prepara il pubblico agli avvenimenti culminanti della vicenda. Alla formulazione "amplificata" *pavet [...] horret*, in cui alla paura si somma un senso di orrore per il rito a cui la nutrice ha assistito, fa eco quella di altri personaggi del *corpus* senecano, in particolare di alcuni messaggeri, anch'essi solitamente testimoni di orrifici accadimenti<sup>57</sup>. Nelle *Troiane*, per esempio, il messaggero Taltibio, apre il suo racconto dell'apparizione del fantasma di Achille con la medesima formula, metricamente un proceleusmatico<sup>58</sup>, *pavet animus* (v. 168), a cui aggiunge il dettaglio sintomatologico del tremore che percorre gli arti (*artus horridus quassat tremor*) e la dichiarazione di aver visto *maiora veris monstra* (v. 169). La nutrice di Medea già in precedenza ha scorto la padrona nell'atto di aggredire gli dei e tirare giù il cielo (vv. 673-674), ma ora *maius his, maius parat / Medea monstrum* (vv. 674-675). Segue la descrizione del rito magico, in cui Medea chiama a raccolta nel suo penetrale una schiera di serpenti dalla terra e dal cielo per mescolarne i mortiferi veleni. Essendo tale scena puramente evocata, la sua pregnanza risiede interamente nel potere descrittivo e, per così dire, "visionario" del racconto della nutrice, in grado di suscitare nel pubblico immagini

Medea vd. anche HALL 2014, p. 145.

<sup>55</sup> Derivante forse da una svista, secondo PAGE 1938, *ad loc.* («oversight»). Vd. anche la nota di MASTRONARDE 2002, *ad loc.*

<sup>56</sup> BOYLE 2014, *ad loc.*

<sup>57</sup> Vd. la nota di commento al v. 670 di BOYLE 2014, *ad loc.*

<sup>58</sup> La successione di quattro sillabe brevi produce un ritmo accelerato, adatto a una situazione di agitazione e paura. Su questo piede vd. BOYLE 2014, pp. 255 e 298.

raccapriccianti, riconducibili propriamente più all'orrore del mostruoso che alla paura<sup>59</sup>. A fare paura sono, invece, le parole che Medea pronuncia per suggellare il rito e la sua voce<sup>60</sup>, tale da far tremare l'universo (vv. 737-739):

*Addit venenis verba non illis minus  
metuenda. Sonuit ecce vesano gradu  
canitque. Mundus vocibus primis tremat.*

Aggiunge ai veleni parole non meno **temibili** di quelli. Ecco ha fatto rumore con il suo passo furioso e canta. Il mondo **trema** appena si mette a parlare.

Anche nella *Medea*, come nelle altre tragedie, orrore e tremore rappresentano la più tipica reazione a una situazione mostruosa o sovranaturale<sup>61</sup>. Al termine del racconto della nutrice, Medea ricompare sulla scena nell'atto di invocare, davanti a un altare di tufo, le divinità infernali ed Ecate per la preparazione del macabro rito: dopo aver versato ripugnanti offerte alla dea ed essersi snudata il petto, si ferisce al braccio con un coltello sacro, facendo colare il sangue sull'altare (vv. 740-811). Il pauroso incontra, nuovamente, l'orrido, che entra così nel dramma come una vera e propria categoria estetica: la paura della tragedia euripidea si apre nel testo di Seneca a ulteriori "declinazioni", l'orrore e il terrore appunto, la cui produzione è soprattutto legata al potere immaginifico della parola senecana. Con ciò non intendo presupporre l'effettiva messa in scena di questo dramma o, più in generale, del teatro di Seneca<sup>62</sup>, questione, quest'ultima, lungamente dibattuta e ritornata in auge in anni recenti e che vede contrapposti i sostenitori delle tragedie senecane in quanto rappresentazioni vere e proprie a coloro che invece le considerano drammi destinati alla recitazione o alla lettura<sup>63</sup>. È noto, peraltro, come Aristotele, in un celebre passo delle *Poetica* (1453b 1-8), sostenga la supremazia del racconto e della sua costruzione logica e sequenziale (συστάσις τῶν πραγμάτων) sull'*opsis*, malgrado non sia del tutto chiaro se il termine "vista" sia da intendersi come spettacolo oppure come utilizzo di effetti visivi: "anche senza il vedere, il racconto deve essere composto

<sup>59</sup> MUNTEANU 2012, pp. 16-17, distingue tra paura, terrore, orrore etc. (servendosi di terminologia inglese). Il terrore è una paura che paralizza e inibisce l'azione. L'orrore, definito «a reaction to an aversive object», è ciò che si prova dinanzi a qualcosa di abnorme, grottesco o sfigurato (p. 17). Non sempre ciò che suscita orrore suscita anche paura: l'esempio addotto è quello di un insieme di feti umani abortiti, che non necessariamente producono paura nell'osservatore.

<sup>60</sup> Anche la voce di Ecate fa tremare: sulla voce *phrikodes* della dea vd. le osservazioni di CAIRNS 2017, pp. 59-60. Cf. anche il canto della Medea maga di Ovidio, *Metamorfosi* 7.208-209 *currus quoque carmine nostro / pallet avi, pallet nostris Aurora venenis*. Si noti che Creonte già al v. 189 ordinava ai servi di far tacere Medea: *iubete sileat*. La sua parola ha potere sul cosmo ed è temuta per questo (vd. STAR 2006, pp. 234-235).

<sup>61</sup> STALEY 2010, p. 109.

<sup>62</sup> È anche la linea di STALEY 2010, p. 113, a cui rimando soprattutto per il capitolo 5 "Reading Monsters", contenente un'accurata analisi della funzione del mostruoso nel *corpus* senecano.

<sup>63</sup> Sulla questione vd. ora KOHN 2013 e ZANOBI 2014.

in modo tale che chi ascolta i fatti che si svolgono, per effetto degli avvenimenti, sia colto da tremore<sup>64</sup> e da pietà, ciò che si può provare udendo il racconto di Edipo” (trad. di D. Lanza, leggermente modificata). Non si può negare il “primato” del testo nelle tragedie senecane che, anche al di là dell’effettiva rappresentabilità, sono capaci di creare situazioni di forte impatto visivo<sup>65</sup>. In particolare, Seneca inaugura, grazie all’*enargeia* (“vividezza”) della sua parola poetica, la tragedia “mostruosa”, in cui fanno il loro ingresso l’orrido e il grottesco<sup>66</sup>.

C’è un ulteriore momento in cui la *Medea* senecana si apre, più che al *phoberon*, al *teratodes*, cioè al “mostruoso”, per mutuare la terminologia aristotelica di *Poetica* 1453b 8-14 (vd. oltre): mi riferisco alla visione di Medea, immediatamente prima dell’infanticidio, delle Furie, descritte con i consueti attributi, e di Absirto (*umbra*), il fratello fatto a pezzi (vv. 958-964)<sup>67</sup>:

*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? Cuius umbra dispersis venit  
incerta membris? [...]*

Dove si dirige questa orda incontrollata di Furie? Chi cerca o su chi prepara colpi infuocati o contro chi la schiera infernale rivolge le fiaccole cosparse di sangue? Un enorme serpente attorcigliato sibila allo scuotimento della sferza. Chi cerca Megera con la torcia ostile? Di chi è l’ombra indistinta che sopraggiunge con le membra sparse? [...].

La visione delle Furie, anziché spaventare Medea, ha quasi un’azione “corroborante” su di lei<sup>68</sup>, al punto che la donna non solo chiede a Megera di colpirla (vv. 965-966 *fige luminibus faces, / lania, perure* [...]), ma le offre anche il suo petto (v. 966 *pectus en Furiis patet*), completando così in modo definitivo la

<sup>64</sup> Qui Aristotele utilizza (unica occorrenza) il verbo φρίττειν, “tremare”, per indicare la paura.

<sup>65</sup> «In the plays of Seneca, the drama is all in the word»: così si esprimeva, con un giudizio non proprio lusinghiero, T. S. Eliot nel 1927 a proposito del “dramma verbale” di Seneca, a cui contrapponeva il teatro greco come esempio di «drama of action» (ELIOT 1964, p.7). Vd. anche MASTRONARDE 1970.

<sup>66</sup> Sulla “tragedia mostruosa” di Seneca e sull’importanza del potere delle immagini nei suoi drammi vd. STALEY 2010, pp. 113-114. Sull’*enargeia*, concetto molto caro tra l’altro agli Stoici, vd. STALEY 2010, pp. 56-58 (l’*enargeia*, come proprietà della parola, porta davanti agli occhi del pubblico anche ciò che non è materialmente presente).

<sup>67</sup> BOYLE 2014, *ad loc.*, osserva come non sia chiaro se si tratti di visioni o si debba pensare alla presenza sulla scena di attori muti. Per i sostenitori della non rappresentabilità la soluzione più ovvia è ipotizzare delle visioni da parte di Medea.

<sup>68</sup> Nelle *Coefore* eschilee, la reazione di Oreste dinanzi alla visione delle Erinni della madre è, invece, di grande sconvolgimento (v. 1056 *ταραγμός*, su cui vd. STANFORD 1983, pp. 29-30): egli fugge immaginando di essere incalzato dalle cagne rabbiose della madre.

metamorfosi del suo stesso personaggio in furia<sup>69</sup>; i versi senecani potrebbero alludere a quelli del quinto stasimo della tragedia euripidea, in cui è il coro a chiamare Medea, ormai pronta a compiere l'infanticidio, "Erinni sanguinaria"<sup>70</sup>, rivitalizzando al tempo stesso una scena, quella della visione/apparizione delle dee della vendetta, ben nota nel teatro greco grazie a tragedie quali le *Coefore* e le *Eumenidi* di Eschilo o l'*Oreste* di Euripide<sup>71</sup>. Il pubblico senecano, contemporaneo dell'autore, doveva essere certamente familiare non solo con la pratica della magia, come osserva Boyle<sup>72</sup>, ma anche con la presenza, divenuta convenzionale, delle Furie nel teatro e in letteratura (si pensi a importanti precedenti nella letteratura augustea come Virgilio e Ovidio)<sup>73</sup>. Le fonti antiche sul teatro greco individuano in Eschilo il campione assoluto nella produzione di *ekplexis* (lo sconvolgimento causato dalla paura) per mezzo dell'*opsis*. Malgrado il presunto carattere aneddótico dell'episodio contenuto nella *Vita Aeschyli* (9), è interessante notare come il biografo riferisca che, all'apparizione del coro delle Erinni all'inizio delle *Eumenidi*, alcuni bambini sarebbero svenuti e delle donne avrebbero abortito. Tuttavia, prima dell'apparizione vera e propria delle orride Erinni, è la Pizia a suscitare la visione mentale negli spettatori con la sua descrizione, cioè con le sue parole, nel momento in cui, apprestandosi a entrare nel tempio di Apollo, arretra spaventata dai *deina* scorti all'interno (vv. 34-60)<sup>74</sup>. La visione delle Furie nella *Medea* senecana sembra, però, essere soprattutto assimilabile a quella di Oreste nelle *Coefore* eschilee (vv. 1048-1062)<sup>75</sup> o a quella del protagonista dell'*Oreste* euripideo<sup>76</sup>, in cui il pubblico "vede" le Erinni attraverso gli occhi del personaggio: quello di far "vedere" ciò che il poeta ha immaginato è un espediente particolarmente apprezzato dallo Pseudo-Longino (probabilmente del I sec. d.C.), che cita proprio le visioni nell'*Oreste* come esempio di

<sup>69</sup> I prodromi di questa trasformazione sono naturalmente già nel prologo.

<sup>70</sup> Si tratta del v. 1260, che presenta Medea come un'Erinni incitata dagli spiriti vendicatori delle sue vittime (il fratello?). Il testo, tuttavia, non è sicuro: si vedano PAGE 1938 e MASTRONARDE 2002, *ad loc.*, per i dettagli.

<sup>71</sup> In ambito romano, a Ennio viene attribuita la tragedia *Eumenidi*, che deve aver avuto per modello le *Eumenidi* di Eschilo. Sulla possibilità che in Ennio le dee comparissero in scena vd. JOCELYN 1967, p. 186 n. 9, in cui viene anche menzionata la testimonianza di Cicerone a proposito dell'apparizione in scena delle Furie *taedis ardentibus* (*Rosc. Am.* 67; *Pis.* 46; *Leg.* 1.40).

<sup>72</sup> BOYLE 2014, p. 29; pp. 296-297, e TRINACTY 2014, pp. 95-96; pp. 113-114 sul lungo episodio di magia che ha per protagonista Medea nel settimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane.

<sup>73</sup> BOYLE 2014, p. 366.

<sup>74</sup> "Ma queste non hanno ali e sono nere, del tutto schifose a vedersi; e russano con soffi non finti, e dagli occhi stillano sanie odiosa [...]" (vv. 51-54, trad. di R. Cantarella). Vd. STANFORD 1983, pp. 6, 78-79, 89.

<sup>75</sup> Il coro definisce *doxai* le visioni di Oreste; prima di fuggire Oreste esclama: «Ma voi non le vedete queste, le vedo io!» (v. 1061, trad. di R. Cantarella).

<sup>76</sup> È la famosa scena delle allucinazioni di Oreste, nella quale il giovane vede le Erinni balzare verso di lui e scambia la stessa Elettra per una di loro (vv. 255-265).

*phantasia poetica*<sup>77</sup>.

Per tornare alla *Medea* di Seneca, perché dunque “resuscitare” nel teatro del I secolo, attraverso la visione della protagonista, quelle dee mostruose che già nelle *Eumenidi* di Eschilo sono alla fine domate e mutate in divinità benevole<sup>78</sup> e che, aspetto non secondario, non sono neppure presenti, in una scena a loro espressamente dedicata, nel modello euripideo? Se le Furie non producono turbamento nel personaggio e non innescano, perciò, la paura come emozione interna (*Medea* ne è immune, come si è detto), esse verosimilmente concorrono, assieme alla scena dell’incantamento, a sollecitare delle emozioni “estetiche”, chiamando in causa le reazioni del pubblico: si potrebbe affermare, provvisoriamente, che in questo dramma a essere sollecitata non è tanto la paura “tragica” prodotta dall’assistere alle disgrazie altrui, come può essere nel dramma euripideo, quanto la paura nei confronti di *Medea*, delle sue azioni e delle sue parole. Non è raro imbattersi, nei drammi senecani, nella rappresentazione del mostruoso o dell’orrido (si pensi alla scena di necromanzia di Tiresia nell’*Edipo*<sup>79</sup> o alla descrizione del sacrificio umano di Atreo nel *Tieste*): l’esperienza dell’orrore deve molto alle *descriptiones*<sup>80</sup>, che rendono queste tragedie particolarmente “pittoriche”<sup>81</sup>. Centrale si rivela, dunque, il ruolo delle *phantasiai*, cioè delle impressioni, in quanto sono esse, secondo la dottrina stoica, a muovere le menti, che le subiscono involontariamente, e a determinare l’insorgere delle passioni. Quest’ultima circostanza, tuttavia, si verifica solo a condizione che l’animo acconsenta a un giudizio, evidentemente falso, assecondando l’impulso generato dalle impressioni (il giudizio di valore rappresenta l’aspetto cognitivo nel fenomeno delle emozioni, che non è, come già si è detto, puramente fisico)<sup>82</sup>. Se Aristotele rifiuta il *teratodes* in quanto innaturale ed estraneo al piace-

<sup>77</sup> Pseudo-Longino, *Sul sublime* 15.2-3, con MONTEANU 2012, pp. 216-219. La *phantasia* per l’autore del *Sublime* consiste nel dare l’impressione di vedere, ispirati da una forte emozione, ciò che si descrive, portandolo davanti agli occhi di chi ascolta (15.1-2).

<sup>78</sup> STALEY 2010, pp. 99-100, nota come ciò che accade alle Erinni eschilee sia anche solitamente la sorte dei mostri del mito greco: sono sconfitti da un eroe che ripristina l’ordine. Euripide, nell’*Eracle*, sembra aver recepito il messaggio eschileo nella rappresentazione di una Lyssa che si presenta fin troppo benevola nei confronti dell’eroe che sta per colpire. Seneca avrebbe invece attinto al modello virgiliano nella rappresentazione delle di gran lunga meno benevole Furie del suo *Ercole furioso*.

<sup>79</sup> *Fari horreo*, dice Creonte, quando racconta dell’apparizione di Laio ricoperto di sangue e sudiciume (*Edipo* 623-626). Molte sono nel *corpus* senecano le occorrenze di termini riconducibili alla radice *horr-*.

<sup>80</sup> Sul concetto, fulcro dell’epistemologia stoica, vd. STALEY 2010, p. 60. Si noti come la tragedia abbia sempre rappresentato per gli Stoici un terreno di riflessione privilegiato (vd. per esempio BATTISTELLA 2018).

<sup>81</sup> Lo sono anche le opere filosofiche. Sulla propensione di Seneca per la visualità vd. SOLIMANO 1991.

<sup>82</sup> Su questo vd. per esempio GILL 2006, pp. 79, 139-140.

re proprio alla tragedia<sup>83</sup>, Seneca, al contrario, sembra riabilitarlo, ma non per ragioni puramente estetiche, bensì, come si vedrà, come parte del processo di comprensione e conoscenza. Si può trovare una conferma di ciò in un passo del *De ira* (1.1.3-5), che contiene un raccapricciante ritratto dell'uomo in preda all'ira, simile a quello di Medea fatto dalla nutrice nei vv. 382-396 della tragedia. Nel libro conclusivo del trattato, Seneca puntualizza come sia necessario far emergere la bruttezza esteriore e interiore di chi si lasci dominare da questa emozione (3.3.2):

*Necessarium est itaque foeditatem eius ac feritatem coarguere et ante oculos ponere quantum monstri sit homo in hominem furens quantoque impetu ruat non sine pernicie sua perniciosus [...].*

È dunque necessario mostrare chiaramente la sua bruttezza e la sua ferocia e **porre davanti agli occhi** quanto vi sia di **mostruoso** in un uomo che s'infuria contro un altro uomo e con quanto impeto attacchi, pericoloso per gli altri e per sé stesso [...].

E già nel secondo libro (2.35.5), Seneca paragonava l'ira all'aspetto di nemici o belve grondanti strage e ai mostri infernali creati dai poeti, cinti di serpenti e spiranti fuoco, dietro cui, nonostante l'omissione del nome, non è difficile riconoscere le Furie rappresentate dai poeti (*qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu*). Anche se Seneca non ritiene che la poesia e la letteratura (*liberales artes*) servano a conseguire la virtù, ammette che esse possono aiutare l'animo a raggiungerla (*Lettere a Lucilio* 88.20 *animum ad accipiendam virtutem praeparant e non perducunt animum ad virtutem sed expediunt*), oltre a riconoscere valore e dignità ad alcuni generi della letteratura teatrale, tra cui proprio la tragedia (*Lettere a Lucilio* 8.8)<sup>84</sup>: purché abbia un contenuto morale e ricorra al mito come *exemplum*, la poesia può risultare persino più efficace dei precetti<sup>85</sup>.

Com'è noto, la dottrina stoica condanna tutte le passioni, non solo, perciò, la pericolosissima ira, ma anche la paura (soprattutto quella vana della morte<sup>86</sup>),

<sup>83</sup> *Poetica* 1453b 8-11: "Coloro poi che, per mezzo della vista, non procurano il pauroso, ma soltanto il mostruoso, non hanno nulla in comune con la tragedia, perché nella tragedia non si deve cercare un piacere qualsiasi, ma quello suo proprio" (trad. di D. Lanza), cioè quello che proviene da pietà e paura.

<sup>84</sup> La posizione di Seneca nei confronti della poesia e della letteratura è oscillante (la poesia per esempio è accusata di accendere le passioni nell'uomo in *Lettere a Lucilio* 115.12 *carmina poetarum, quae adfectibus nostris facem subdant*): vd. PRATT 1983, pp. 74-75.

<sup>85</sup> Sulla maggiore utilità degli *exempla* (qui intesi come esempi di vita) rispetto ai *praecepta*, vd. Seneca, *Lettere a Lucilio* 6.5.

<sup>86</sup> Su questo vd. INWOOD 2005, pp. 178-180; sulla paura irrazionale della morte nel libro 6 delle *Naturales Quaestiones*, in cui sono descritti i terremoti, p. 199. Che la morte non debba essere temuta è idea propria anche ad altre scuole filosofiche come l'Epicureismo (vd. per esempio GILL 2006, pp. 27, 113).

a cui non è attribuita alcuna funzione di “utilità”. Si è detto sopra come alla base del fenomeno catartico, secondo Aristotele, vi sia l’esperienza della pietà e paura, come emozioni esterne, da parte del pubblico: la liberazione dalle emozioni passa dall’averle prima sperimentate. Difficilmente questa visione potrebbe essere condivisa dagli Stoici, persino da quelli meno ortodossi o più eclettici come Seneca: se l’idea di purgare l’animo dell’uomo dalle passioni è senz’altro valida, nella concezione stoica ciò non può avvenire provando pietà e paura<sup>87</sup>. A cosa mira, pertanto, l’*ekplexis*<sup>88</sup> che la “mostruosa” Medea senecana genera nel pubblico? Non produce forse sentimenti di paura e, addirittura, di terrore e orrore? In realtà, credo che la presenza del “mostruoso” nelle tragedie senecane assolve una funzione diversa, se non contraria, orientata a inibire l’insorgere della paura nei lettori/spettatori, così da indurli a tenersi a debita distanza dagli *adfectus*.

Anche la paura, al pari di tutte le altre emozioni, nasce da un assenso a un’impressione falsa, dal pensare che qualcosa costituisca davvero un pericolo per noi<sup>89</sup>. È possibile che il nostro animo sia colpito (*ictus animi*) quando assistiamo a uno spettacolo teatrale, ma le sensazioni che ne derivano non sono emozioni compiute, bensì movimenti dell’animo che si verificano involontariamente. Tali movimenti, noti come *propatheiai* nella teoria stoica, sono definiti *principia proludentia adfectibus*, “inizi che preludono alle passioni”, da Seneca nel *De ira* 2.2.5: in questo, spiega Seneca, consiste, per esempio, il *timor* che coglie l’animo di quanti leggano la vicenda dell’assedio di Roma da parte di Annibale<sup>90</sup>; il lettore, pur spaventato dal racconto, non sperimenta in realtà un’emozione compiuta, ma solo un preludio a essa (l’animo, più che produrre queste situazioni, le subisce).

Il mostruoso, che Seneca mobilita in questa e in altre tragedie e che è finalizzato a rappresentare l’enormità del male, anche in virtù delle sue caratteristiche estetiche, è sicuramente in grado di colpire e turbare l’animo del pubblico; tuttavia, i destinatari del dramma possono contare su di una sorta di “barriera di sicurezza”, già insita peraltro nelle emozioni estetiche, che è ulteriormente rafforzata dagli elementi sovranaturali di cui abbondano i drammi senecani. Il pubblico senecano era certamente ben consapevole del carattere fittizio dei *monstra*, nei confronti dei quali lo stesso Seneca prosatore rivela un atteggiamento di scarsa condiscendenza<sup>91</sup>: in *Lettere a Lucilio* 24.18, a proposito della

<sup>87</sup> La questione della catarsi stoica è abbastanza complessa: su questo si veda STALEY 2010, pp. 75-81; qualche riflessione anche in BATTISTELLA 2018.

<sup>88</sup> Sull’*ekplexis* degli Stoici vd. STALEY 2010, p. 80, con ulteriori riferimenti.

<sup>89</sup> La paura è un’emozione fondata sull’opinione («belief-based emotion», secondo la terminologia anglosassone), come l’ira che deriva dalla convinzione (*opinio*) di aver subito un’ingiustizia: cf. Seneca, *De ira* 2.22.2. L’opinione è come un contenitore vuoto da riempire con un giudizio, che può essere falso o vero.

<sup>90</sup> *Timor* e *metus* sembrano essere interscambiabili in epoca imperiale: vd. BERNO 2003, p. 212 n. 11.

<sup>91</sup> STALEY 2010, p. 80.



paura degli Inferi e dei castighi infernali, afferma che nessuno può essere così *puer* da temere Cerbero, le tenebre e le immagini spettrali. Il mostruoso delle tragedie dovrebbe, perciò, fungere da ulteriore ostacolo nell'impedire che un eventuale preludio all'emozione si trasformi in emozione compiuta (nel caso specifico la paura). Se il dramma greco coinvolge emotivamente lo spettatore, avvicinandolo alla sofferenza dei personaggi sulla scena, le tragedie senecane rendono qualunque immedesimazione molto più difficoltosa. Nel caso della *Medea*, il pubblico, messo di fronte a così tanti orrori, solo evitando di assentire a delle impressioni false (che cioè l'ira di Medea debba veramente essere temuta), potrà bloccare con successo l'insorgere della paura.

Un aneddoto incentrato proprio sulla paura da una prospettiva stoica, riportato da Aulo Gellio nelle sue *Notti Attiche* (19.1)<sup>92</sup>, può forse aiutare a rendere maggiormente perspicuo questo punto. L'autore racconta di una tempesta che si abbatté sulla nave su cui stava viaggiando assieme a un illustre filosofo stoico. Aulo Gellio lo osserva incuriosito e ne registra attentamente le reazioni: intende, infatti, verificare se in mezzo a così grandi pericoli egli si mostri coraggioso e impavido (*interritus intrepidusque*); l'uomo, al contrario, appare timoroso e pallido (*pavidum et exterritum*) e, pur non abbandonandosi alle grida come gli altri, lascia in ogni caso trasparire il suo turbamento (*turbatione*). Cessata la tempesta, dopo aver liquidato un ricco greco che chiedeva conto di quel pallore con un tono *inludens*, il filosofo viene interrogato anche da Gellio sulle ragioni del suo timore: egli toglie dalla sua sacca il V libro dei *Discorsi* di Epitteto, che rispecchia il pensiero dei maestri stoici Zenone e Crisippo, e spiega che le visioni mentali, cioè le *phantasiai*, a causa delle quali la mente dell'uomo è attratta dalla prima percezione di un oggetto, non dipendono dalla volontà e non possono essere controllate, ma per una specie di loro proprio forza spingono l'uomo alla conoscenza (*vi quadam sua inferunt sese hominibus noscitanda*): a essere volontario è invece l'assenso a una determinata impressione. È naturale, perciò, che anche l'animo del sapiente sia turbato da un terrificante fragore o dall'improvviso annuncio di un pericolo, turbamento verosimilmente corrispondente – per mutuare Seneca – ai *principia proluentia adfectibus*. Tuttavia, chi neghi il proprio assenso a tali *phantasiai* e le respinga, non vi potrà trovare alcun motivo di paura. Lo stolto, invece, e qui risiede la differenza col sapiente, ciò che appare spaventoso o terribile lo ritiene tale per la sua incapacità di saper analizzare razionalmente la situazione, lasciandosi così sopraffare dalle emozioni. In modo analogo, il pubblico "esposto" al mostruoso nella *Medea* senecana (infanticidio in piena vista compreso, vv. 970-1019<sup>93</sup>), sarà certamente scosso dalle azioni e

<sup>92</sup> Di cui si è occupata nel dettaglio anche GRAVER 2007, pp. 85-86.

<sup>93</sup> Anche questa è un'importante innovazione rispetto al modello euripideo: la Medea senecana uccide i figli in due distinti momenti all'esterno della casa (per ulteriori dettagli vd. il commento di BOYLE 2014 ai versi citati sopra).

dalle parole della protagonista in preda alla sua devastante ira<sup>94</sup>, ma solo negando il suo assenso a tali impressioni, eviterà che quel turbamento si trasformi in paura compiuta, rafforzando così la barriera tra sé e le passioni<sup>95</sup>: dall'ira ci si deve difendere non in uno stato di paura o terrore, ma per mezzo di un processo cognitivo che permetta, lucidamente, di riconoscerne la pericolosità e, dunque, di combatterla<sup>96</sup>.

### **Bibliografia**

ALLAN 2002

Allan William, *Euripides. Medea*, London 2002

BARBERIS 1994

Barberis Giuseppina, "Curas revolvit animus et repetit metus. Osservazioni sulla paura dell'*Edipo senecano*", *Paideia* 49, 1994, pp. 3-10

BATTISTELLA 2017

Battistella Chiara, "The Ambiguous Virtus of Seneca's *Medea*", *Maia* 69, 2017, pp. 268-280

BATTISTELLA 2018

Battistella Chiara, "La colère en scène. Quelques réflexions sur la *Médée* de Sénèque, entre dramaturgie et philosophie", *Latomus* 77, 2018, pp. 59-73

BATTISTELLA, NELIS 2017

Battistella Chiara, Nelis Damien, "Some Thoughts on the Anger of Seneca's *Medea*", in Cairns Douglas, Nelis Damien (eds.), *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*, Stuttgart 2017, pp. 245-256

BERNO 2003

Berno Francesca Romana, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio sulle Naturales Quaestiones di Seneca*, Bologna 2003

BOYLE 2014

Boyle Anthony James, *Medea*, Oxford 2014

CAIRNS 2014

Cairns Douglas, "Medea: Feminism or Misogyny?", in Stuttard David (ed.), *Looking at Medea*, London-New Delhi-New York-Sydney, pp. 123-137

<sup>94</sup> Si noti che nel *De ira* Seneca non intende proibire la vendetta in presenza di gravi ingiustizie: essa va però attuata senza il concorso dell'ira (1.12.1 *non irascetur, sed vindicabit, sed tuebitur*).

<sup>95</sup> È una sorta di catarsi allopatrica: vd. n. 2.

<sup>96</sup> Il risultato è una sorta di catarsi cognitiva, una chiarificazione intellettuale, che però non comporta l'immersione del pubblico nelle emozioni tragiche secondo la visione aristotelica: vd. per esempio BATTISTELLA 2018, pp. 70-71. Si noti che nel caso di emozioni violente Seneca suggerisce di stimolare, nella persona interessata, un'emozione "rivale": in *Lettere a Lucilio* 13.12, per la paura, se la *prudentia* non funziona, Seneca suggerisce di ricorrere alla speranza: *vitiū vitium repelle, spe metum tempera*. In *De ira* 3.39.4 suggerisce, per provare a combattere un'ira particolarmente violenta, la paura o la vergogna.

CAIRNS 2017

Cairns Douglas, "Horror, Pity, and the Visual in Ancient Greek Aesthetics", in Cairns Douglas, Nelis Damien (eds.), *Emotions in the Classical World. Methods, Approaches, and Directions*, Stuttgart 2017, pp. 53-77

DEGIOVANNI 2017

Degiovanni Lucia, [*L. Annaei Senecae*], *Hercules Oetaeus, Atti I-III (vv. 1-1030)*, Firenze 2017

ELIOT 1964

Eliot Thomas Stearns, *Essays on Elizabethan Drama*, New York 1964

GILL 2006

Gill Christopher, *The Structured Self in Hellenistic and Roman Thought*, Oxford 2006

GRAVER 2007

Graver Margaret, *Stoicism and Emotion*, Chicago-London 2007

GRAVER 2017

Graver Margaret, "Pre-emotions and Reader Emotions in Seneca. *De ira* and *Epistulae morales*", *Maia* 69, 2017, pp. 282-296

GRIFFIN 2014

Griffin Jasper, "Murder in the Family – Medea and Others", in Stuttard David (ed.), *Looking at Medea*, London-New Delhi-New York-Sydney, pp. 11-21

HALL 2010

Hall Edith, *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford 2010

HALL 2014

Hall Edith, "Divine and Human", in Stuttard David (ed.), *Looking at Medea*, London-New Delhi-New York-Sydney 2014, pp. 139-155

HINDS 2011

Hinds Stephen, "Seneca's Ovidian *Loci*", *Studi Italiani di Filologia Classica* 9, 2011, pp. 5-63

INWOOD 2005

Inwood Brad, *Reading Seneca. Stoic Philosophy at Rome*, Oxford 2005

JOCELYN 1967

Jocelyn Henry David, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967

KOHN 2003

Kohn Thomas, "Who Wrote Seneca's Plays?", *The Classical World* 96, 2003, pp. 271-280

KOHN 2013

Kohn Thomas, *The Dramaturgy of Senecan Tragedy*, Ann Arbor 2013

KONSTAN 1999

Konstan David, "The Tragic Emotions", *Comparative Drama* 33, 1999, pp. 1-21

- KONSTAN 2006  
 Konstan David, *The Emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto-Buffalo-London 2006
- KONSTAN 2007  
 Konstan David, "Medea: A Hint of Divinity?", *Classical World* 101, 2007, pp. 93-94
- LUCARINI 2013  
 Lucarini Carlo Martino, "Il monologo di Medea (Eurip. *Med.*, 1056-1080) e le altre *Medee* dell'antichità (con *Appendice* su Carcino)", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 5.1, 2013, pp. 163-196
- MARTI 1945  
 Marti Berthe, "Seneca's Tragedies: A New Interpretation", *Transactions of the American Philological Association* 76, 1945, pp. 216-245
- MASTRONARDE 1970  
 Mastronarde Donald John, "Seneca's *Oedipus*: The Drama in the Word", *Transactions of the American Philological Association* 101, 1970, pp. 291-315
- MASTRONARDE 2002  
 Mastronarde Donald John, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002
- MASTRONARDE 2010  
 Mastronarde Donald John, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010
- McAULEY 2016  
 McAuley Mairéad, *Reproducing Rome. Motherhood in Virgil, Ovid, Seneca, and Statius*, Oxford 2016
- MUNTEANU 2012  
 Munteanu LaCourse Dana, *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, Cambridge 2012
- NELIS 2017  
 Nelis Damien, "Emotion and Wordplay in Seneca's *Medea*", *Maia* 69, 2017, pp. 401-404
- PADUANO 1968  
 Paduano Guido, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti-Medea*, Pisa 1968
- PAGE 1938  
 Page Denys Lionel, *Euripides. Medea*, Oxford 1938 (con successive ristampe)
- PRATT 1983  
 Pratt Norman Twombly, *Seneca's Drama*, London 1983
- ROISMAN 2014  
 Roisman Hanna, "Medea's Revenge", in Stuttard David (ed.), *Looking at Medea*, London-New Delhi-New York-Sydney 2014, pp. 111-122

SCHIESARO 2003

Schiesaro Alessandro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003

SCHWARTZ 1887

Schwartz Eduard, *Scholia in Euripidem*, II, Berlin 1887

SOLIMANO 1991

Solimano Giannina, *La prepotenza dell'occhio. Riflessioni sull'opera di Seneca*, Genova 1991

STALEY 2010

Staley Gregory Allan, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford 2010

STANFORD 1983

Stanford William Bedell, *Greek Tragedy and the Emotions: An Introductory Study*, London-Boston 1983

STAR 2006

Star Christopher, "Commanding *Constantia* in Senecan Tragedy", *Transactions of the American Philological Association* 136, 2006, pp. 207-244

STAR 2012

Star Christopher, *The Empire of the Self. Self-Command and Political Speech in Seneca and Petronius*, Baltimore 2012

SUSANETTI 2007

Susanetti Davide, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007

SUSANETTI 2017

Susanetti Davide, "Queer Outrage and Tragic Characters from Sophocles' *Antigone* to Euripides' *Bacchae*", in De Poli Mattia (ed.), *Euripides. Stories, Texts & Stagecraft*, Padova 2017, pp. 7-20

TRINACTY 2014

Trinacty Christopher, *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*, Oxford 2014

WYLES 2014

Wyles Rosie, "Staging *Medea*", in Stuttard David (ed.), *Looking at Medea*, London-New Delhi-New York-Sydney 2014, pp. 47-63

ZANOBI 2014

Zanobi Alessandra, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London-New Delhi-New York-Sydney 2014

## Chi ha paura di Kate? Il rovesciamento delle emozioni ne *La bisbetica domata*

Beatrice Righetti

ABSTRACT: This article aims at analysing how fear is represented in Shakespeare's *Taming of the Shrew*. Although a first interpretation of the play hints at the fact that fear should be found mainly in Kate, many critics have claimed that this emotion is embodied by other characters as well, especially by Petruchio, who mirrors male anxiety and violent behaviour during the Renaissance. Petruchio's violence hints at a third reading, which suggests that both Kate and he may be 'subjects' and 'objects' of fear as they both cause it and feel it as 'refractions of reality' and onstage as characters.

### Household 'kates': *la condizione della donna nel Rinascimento inglese*

Leggendo *La bisbetica domata*, si nota un curioso parallelismo tra Kate, il nome della protagonista, e «cates», ossia «provisions or victuals bought», beni materiali o merce di scambio<sup>1</sup>. Tale gioco di parole suggerisce l'idea che nell'Inghilterra rinascimentale le donne fossero idealmente concepite come una proprietà privata che cambiava famiglia di appartenenza solo tramite uno specifico contratto economico, il matrimonio. Il loro status era determinato dal rapporto che avevano con la controparte maschile, acquisendo, a seconda del caso, l'etichetta di 'figlia', 'sorella', 'moglie', 'madre', o 'vedova'. Secondo questo rigido assetto sociale, le donne single rappresentavano un problema a livello pratico e concettuale e per questo venivano accuratamente classificate in quattro macro-categorie: «unmarried», «never married», «independent», «old maids»<sup>2</sup>. Quest'ultime costituivano la summa dei caratteri problematici che una donna poteva assumere su di sé, essendo non più giovani, senza marito né figli, e alle

<sup>1</sup> OED, s.v. 'cates'.

<sup>2</sup> MENDELSON, CRAWFORD 1998, pp. 75-108.

volte economicamente indipendenti dalla famiglia di origine. La loro eccezionalità rispetto al sistema patriarcale vigente le portò velocemente ai margini della sociabilità e rispettabilità poiché colpevoli sia di aver fallito il normale processo di civilizzazione sia di aver mostrato un modo di vivere al femminile alternativo da quello socialmente e religiosamente imposto, diventando così anomalie sociali. Escluse da una legittima relazione sponsale, venivano ritenute non del tutto socializzate e quindi indegne di rispetto: secondo alcune usanze europee, ad esempio, durante i matrimoni le zitelle dovevano danzare scalze o mangiare verdura cruda, simbolo della loro scarsa civilizzazione<sup>3</sup>. Tuttavia, anche le donne maritate erano sottoposte ad un rigido sistema di controllo che ne determinava il ruolo a livello familiare ed economico. Sebbene, ad esempio, ad alcune fosse permesso prestare servizio in ambito agricolo o tessile, il loro lavoro era comunque “discontinuo, malpagato, e marginale”<sup>4</sup>. Considerate, nel migliore dei casi, partner del marito, non figuravano come lavoratori specializzati né potevano diventare membri delle corporazione di arti e mestieri che, come affermato dagli atti del Concilio di Trento, erano ritenuti ambiti “esclusivamente maschili”<sup>5</sup>. Tali differenze tra i sessi erano evidenti anche dal punto di vista scolastico. Con la riforma protestante, i ragazzi non solo imparavano a leggere e a scrivere, ma studiavano anche il latino; con l’avvento della proto-industrializzazione, le famiglie stesse si cominciarono a preoccupare per la loro scolarizzazione: l’alfabetizzazione e un’istruzione lavorativa specifica erano diventati requisiti fondamentali affinché i figli trovassero un lavoro adeguato che, conseguentemente, avrebbe contribuito a migliorare lo status dell’intero nucleo familiare. Al contrario, le ragazze dovevano mirare a trovare non tanto un lavoro quanto un marito, e venivano perciò mandate a servizio presso famiglie agiate dove imparare le arti domestiche; solo alcune acquisivano un’istruzione basilare in famiglia o nei conventi a cui venivano affidate, sebbene in entrambi i casi imparassero a leggere ma non a scrivere: in questo modo si evitava l’utilizzo del costoso materiale per la scrittura. Fino ad allora, nessuno aveva mai preso in considerazione l’eventualità di dare alle giovani un mezzo espressivo per comunicare le proprie idee e i propri sentimenti<sup>6</sup>, in quanto l’accesso alla retorica era ugualmente considerato un privilegio maschile. Nel Rinascimento, la retorica aveva dismesso la sua connotazione femminile classica impersonata dalla ninfa Peitho e aveva assunto la maschera dell’Hercules Gallicus, dio dell’eloquenza spesso rappresentato mentre domava il suo pubblico dai tratti bestiali e femminili con catene d’oro e d’ambra che univano le loro orecchie alla sua lingua<sup>7</sup>. Tale immagine è

<sup>3</sup> WELLS 1989, p.184.

<sup>4</sup> WIESNER-HANKS 2008, pp. 101-137.

<sup>5</sup> *Munich city council minutes (1599)*, in WIESNER-HANKS 2008, p. 129.

<sup>6</sup> HACKEL 2005, pp. 69-137.

<sup>7</sup> REBHORN 1995, p.18.

rivelatrice del potere che il retore aveva sugli altri grazie alla parola, poiché essa è in grado di rimodellare la realtà a seconda dei segni e significati che il parlante le attribuisce<sup>8</sup>. Inoltre, mette in luce lo stretto rapporto tra il potere retorico e la forza fisica con cui l'Hercules soggioga il suo pubblico che, non a caso, ha caratterizzazione femminile. Questa rappresentazione, quindi, suggerisce che le donne fossero escluse dall'ambito retorico ed educativo poiché servivano come pagina bianca su cui il retore rinascimentale potesse delineare la propria visione del mondo senza incontrare resistenze così da assicurare all'assetto patriarcale una base di consenso silenzioso, seppur forzato.

***Le paure della bisbetica: «thy lord, thy life, thy keeper»***

In questo quadro si inserisce *La bisbetica domata*<sup>9</sup> di Shakespeare, dove appare evidente che una delle emozioni prevalenti sia la paura, spesso collegata all'esercizio di violenza fisica e/o verbale. Le prime battute di Petruchio, ad esempio, si colorano subito di sfumature irose nel dialogo con il servo Grumio, il primo personaggio a mostrare la paura sulla scena:

*Grumio* My master is grown quarrelsome. I should knock  
you first,  
And then I know after who comes by the worst.  
*Petruchio* Will it not be?  
Faith, sirrah, an you'll not knock, I'll ring it;  
I'll try how you can sol, fa, and sing it.  
*He wrings him by the ears*  
*Grumio* Help, masters, help! my master is mad. (I.ii.13-15)

Un altro personaggio dal comportamento collerico appare poco dopo: Kate si presenta nel secondo atto mentre minaccia e schiaffeggia la sorella Bianca che, legata ad una sedia, la supplica di liberarla.

*Bianca* Good sister, wrong me not nor wrong yourself  
To make a bondmaid and a slave of me. (II.i.1-2)

Sebbene Kate sia presentata come una giovane irosa e sprezzante, una prima lettura dell'opera indica che il soggetto che prova paura sia proprio lei. Senza protezione da parte della famiglia, viene lasciata nelle mani di un pretendente interessato solo alla sua dote che proverà a "domarla" con qualsiasi mezzo. Prima del loro incontro, infatti, il pubblico intuisce l'approccio violento di Petruchio dalle parole del servo Grumio:

*Grumio* [...] I'll tell you what sir, an she

<sup>8</sup> BODDEN 2011, p.20.

<sup>9</sup> SHAKESPEARE 2006.



stand him but a little, he will throw a figure in  
her face and so disfigure her with it that she  
shall have no more eyes to see withal than a cat.  
You know him not, sir. (I.ii.85 -90)

Tuttavia, la bisbetica nasconde anche un altro timore, che affiora nello scambio con Bianca: Kate non vuole diventare una 'old maid'. Le zitelle risultavano un peso economico sia per la famiglia di origine sia per quella del parente più prossimo a cui sarebbero state affidate dopo la morte dei genitori; inoltre, erano considerate delle anomalie sociali di cui ci si poteva prendere gioco pubblicamente poiché collocate al di fuori dei margini dell'accettabilità e del rispetto che le donne sposate potevano pretendere. Come in un circolo vizioso, il carattere ribelle di Kate viene amplificato dal risentimento per il fatto di essere sottovalutata da parte della famiglia e genera quell'ostilità che paradossalmente rischia di produrre ciò che lei teme di più: rimanere zitella<sup>10</sup>. A sostegno di questa lettura, alcuni critici hanno portato il finale della tragi-commedia, dove Kate non solo appare come la più obbediente tra le mogli, rispondendo subito alle richieste di Petruccio e invitando le altre a fare lo stesso per i loro rispettivi mariti, ma anche dedica il suo monologo finale alla celebrazione dell'uomo e alla sua superiorità sulla donna:

*Kate* Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,  
Thy head, thy sovereign; one that cares for thee,  
And for thy maintenance commits his body  
To painful labour both by sea and land,  
[...]  
And craves no other tribute at thy hands  
But love, fair looks and true obedience;  
Too little payment for so great a debt.  
Such duty as the subject owes the prince  
Even such a woman oweth to her husband; (V.ii.147-165)

Il processo per arrivare a tali affermazioni è stato lungo e tortuoso. Caratterizzata da una precisa paura, Kate ne ha dovuto affrontarne una seconda e ugualmente problematica – la condotta violenta del futuro marito – comprendendo che le resistenze che vi poneva erano inutili poiché si scontravano con un sistema di valori profondamente radicato e legittimato nella coscienza collettiva. Tale consapevolezza la portò ad abbracciare una retorica, e quindi una visione del mondo, che le avrebbe garantito la dissoluzione di entrambi i suoi incubi: alla fine della tragi-commedia, infatti, Kate si presenta perfettamente inserita nel sistema sociale in quanto moglie mentre riceve i complimenti da parte di un marito apparentemente orgoglioso ed affettuoso. Il monologo, quindi, diventa

<sup>10</sup> WELLS 1989, p.183.

la concretizzazione di una sua precisa presa di coscienza: come afferma Boose, «Kate will accept the role of the good wife only once she understands there are no other spaces left for her»<sup>11</sup>.

***Ironia e paura: «where a wasp does wear his sting»***

Questa prima lettura dell'opera è istintiva e, inizialmente, facilmente condivisibile. Tuttavia, alcuni critici ne hanno suggerita una seconda, che metterebbe in dubbio la totale remissività di Kate e il felice esito del suo processo di trasformazione. Leggendo con attenzione, si potrebbe notare che Petruchio mette in campo moltissime strategie per domare la bisbetica e tuttavia non vi riesce per quasi l'intera durata della commedia. Dai loro primi scambi appare evidente che Kate sia dotata di arguzia e prontezza d'ingegno e che padroneggi l'arte retorica tanto quanto il suo futuro marito:

*Petruchio* Now, by Saint George, I am too young for you.

*Kate* Yet you are wither'd.

*Petruchio* 'Tis with cares.

*Kate* I care not. (II.i.229-232)

Come nota Wells Slights, sono proprio la prontezza e combattività verbale di Kate a imporre a Petruchio di abbandonare il suo piano iniziale<sup>12</sup>: smettendo di ignorare ciò che dice la bisbetica, Petruchio depone ogni tentativo di corteggiamento tradizionale e la eleva inconsciamente al suo livello, ingaggiando con lei una vera e propria battaglia verbale<sup>13</sup>.

*Petruchio* Come, come, you wasp. I' faith, you are too angry.

*Kate* If I be waspish, best beware my sting.

*Petruchio* My remedy is then to pluck it out.

*Kate* Ay, if the fool could find it where it lies.

*Petruchio* Who knows not where a wasp does wear his sting? In his tail.

*Kate* In his tongue. (II.i.202-208)

Quest'ultima battuta rivela la consapevolezza della caratura retorica che la bisbetica ha di sé e mette in luce una possibile sfumatura ironica che si ritrova anche nel suo monologo finale. Mentre il contenuto sembra adattarsi perfettamente al contesto patriarcale, le scelte lessicali rimandano a delle soluzioni ambigue. Suggestire alle altre donne di «veil their stomachs», ad esempio, si presta ad una duplice interpretazione poiché il verbo 'to veil' può vuol dire sia "piegare" sia "nascondere": in questo modo, Kate potrebbe conformarsi allo status quo

<sup>11</sup> BOOSE 1991, p.193.

<sup>12</sup> WELLS 1989, p.177.

<sup>13</sup> WELLS 1989, p.177.

consigliando alle donne di piegare la propria indole ai mariti, oppure potrebbe suggerire un'alternativa sovversiva, ossia di nascondere la propria indole ai mariti<sup>14</sup>. Inoltre Kate, apparentemente sottomettendosi all'autorità maschile, si appropria del monologo più lungo dell'opera e, utilizzando il codice linguistico maschile, ottiene il diritto di parola e di ascolto che prima le era stato negato. Questa seconda lettura apre alla possibilità che la paura non risieda completamente nella bisbetica, il cui comportamento rispecchia i cambiamenti che il ruolo della donna stava subendo in Inghilterra tra il 1550 e il 1650.

Il sedicesimo secolo fu caratterizzato da innovazioni sociali ed economiche che instillarono dei dubbi sul concetto di superiorità maschile, offrendo nuovi spiragli di autonomia alle donne. L'apertura di nuove rotte commerciali verso alcuni paesi europei e soprattutto il Nuovo Mondo, ad esempio, portò molti uomini a viaggiare sempre più spesso, lasciando le proprietà nelle mani delle mogli, le quali, costrette ad occuparsi dell'economia domestica, assunsero un nuovo ruolo: da angeli del focolare diventarono produttrici e consumatrici, influenzando attivamente il mercato rinascimentale. Questo cambiamento venne facilitato dal nuovo sistema di pensiero importato dall'Umanesimo italiano, che suggeriva un miglioramento educativo tanto per i ragazzi quanto per le ragazze. Come indicato da Sir Thomas Elyot in *The Book named The Governon* (1531), «boys should start their education from simple grammar exercises and readings from Greek and Latin chosen for style and moral lessons; at 14 they turn to logic and rhetoric and history; at 17 philosophy»<sup>15</sup>; quindi, avrebbero potuto iscriversi all'università o alle facoltà di legge (Inns of Courts) ed aspirare ad una brillante carriera. Alle ragazze era permessa un'educazione meno vasta dei ragazzi ma più completa di quella che avevano ricevuto nel secolo precedente, con una particolare attenzione per quelle materie che non le distogliessero dalle tradizionali arti domestiche in cui dovevano eccellere. In *De Ratione Studii Puerilis and De Institutione Feminae Christianae* (1523), ad esempio, Vives consigliò di combinare l'insegnamento di lettura e scrittura al taglio e cucito, così che le giovani donne acquisissero le conoscenze necessarie sia per aiutare concretamente la gestione del bilancio domestico e delle proprietà familiari, sia per curare la casa e i figli nel modo più adeguato<sup>16</sup>. Questa educazione 'binaria' era abbastanza eterogenea da essere considerata soddisfacente dalle donne e sicura dagli uomini, poiché evitava quegli argomenti che avrebbero potuto nutrire il vizioso animo femminile<sup>17</sup>, tradizionalmente debole e lascivo. Tuttavia, questo rinnovato sistema di pensiero lasciò alle donne maggior libertà di studio

<sup>14</sup> KINGSBURY 2004, p.79.

<sup>15</sup> FRIEDMAN 1985, p.61.

<sup>16</sup> FRIEDMAN 1985, p.63.

<sup>17</sup> FRIEDMAN 1985, p.63.

ed espressione, portando alla comparsa di figure come Margaret Roper (1505-1544): figlia di Thomas More, scrisse orazione, poemi, e lettere in inglese e in latino, arrivando a pubblicare una traduzione inglese di un trattato erasmiano, *A Devout Treatise on the Pater Noster* (1524)<sup>18</sup>. In conclusione, tali cambiamenti permisero alle donne di acquisire maggior peso in ambito pubblico e privato, dal momento che ormai “manipolavano non solo il lato pratico e materiale degli oggetti, ma anche e soprattutto quello culturale e simbolico”<sup>19</sup>: l'intero status della casa, ad esempio, dipendeva dal loro grado di rispettabilità, poiché erano ormai le rappresentanti del nucleo familiare e delle attività del marito. Ciò le portò a rovesciare il gioco di parole iniziale, passando da *essere* delle proprietà ad *avere* delle proprietà su cui esercitare un certo potere decisionale. È in questo periodo che l'assetto patriarcale cominciò a vacillare sotto il peso della consapevolezza che l'uomo fosse a capo della famiglia, ma che in pratica dovesse collaborare con la donna<sup>20</sup> ed è probabile che ciò avesse fatto nascere una forte ansia sociale che si concretizzò in diverse modalità.

### ***A word of fear(s): immagini, parole, e rimedi per esorcizzare la paura***

Il primo modo di esternare l'ansia sociale derivante dal nuovo grado di indipendenza femminile fu quella di creare due figure che potessero tracciare una linea di confine tra ciò che per una donna era accettabile e inaccettabile. Tale ‘costruzione della femminilità’ aveva luogo sia a teatro che nei *conduct books* e si basava su criteri esteriori ed interiori. I primi potevano essere rappresentati dal tipo di abbigliamento e di carrozza, come afferma Richard Braithwaite, in *The English Gentelwoman* (1630)<sup>21</sup>: ne *La bisbetica*, ad esempio, si nota che Kate riceve degli abiti nuovi solo quando viene ritenuta una vera ‘gentildonna’ da Petruccio, segnando esteriormente un cambiamento interiore<sup>22</sup>. Tuttavia, erano i criteri interiori ad identificare maggiormente la gentildonna: nel Prologo de *La bisbetica*, Lord spiega che una gentildonna debba essere «soft-spoken, deferential, and not only obedient to her husband's will but tenderly solicitous of his well-being»<sup>23</sup>, mentre Braithwaite identifica le sue qualità principali in «grace as timidity and moderation», ma soprattutto «bushful silence»<sup>24</sup>. L'accento sul silenzio è fondamentale poiché era proprio questo tratto a differenziare maggiormente la donna ideale dall'incubo della *shrew*.

<sup>18</sup> HOUSTON 2011, pp. 43-139.

<sup>19</sup> KORDA 1996, p.8.

<sup>20</sup> KORDA 1996, p.25.

<sup>21</sup> SHAPIRO 1993, p.154.

<sup>22</sup> SHAPIRO 1993, p.160.

<sup>23</sup> SHAPIRO 1993, p.152.

<sup>24</sup> SHAPIRO 1993, p.154.

Veniva definita ‘bisbetica’, infatti, qualunque donna sfidasse l’autorità maschile e pubblica esprimendo il proprio pensiero senza alcun permesso. Era considerata sia come un’anomalia della natura, poiché mossa da umori maschili caldi e secchi, sia come un’anomalia sociale per l’uso che faceva del proprio linguaggio. Erano le sue parole a caratterizzarla maggiormente: come ricorda Brooks, «the shrew was the male representation of a social anomaly, namely that of the unruling woman who utters angry, nagging, mean-spirited words»<sup>25</sup>; anche un pamphlet rinascimentale ne sottolinea l’aspetto verbale, descrivendo la bisbetica come «that woman who cannot otherwise ease her curst heart but by her unhappy tongue»<sup>26</sup>. La bisbetica, quindi, divenne una figura non solo socialmente instabile poiché caratterizzata da attributi maschili e femminili, ma anche pericolosa dal momento che metteva in crisi l’egemonia maschile. L’obbedienza era una delle qualità principali in una donna poiché aiutava a perpetrare lo status quo esistente: per ritenersi valida l’identità maschile doveva venire riconosciuta anche dalle donne, che vi si dovevano sottomettere. Grazie al loro silenzio, rappresentavano quel gruppo marginale e oppresso di cui si ha paradossalmente bisogno per garantire l’esistenza di determinate strutture sociali<sup>27</sup>. Al contrario, la disobbedienza muliebre scardinava tale processo di costruzione della realtà e veniva spesso interpretata come un “tradimento sessuale, a cui si rispondeva con panico, rabbia, e violenza”<sup>28</sup>. Questa associazione era radicata nella credenza rinascimentale secondo la quale l’uso che le donne facevano della propria voce, e quindi della bocca, rispecchiasse quello che facevano dei propri organi genitali. Ciò portò a sovrapporre la figura della moglie disobbediente con quella della moglie infedele e a definire l’uso spropositato che alcune donne facevano della parola come “un’appropriazione illegittima dell’autorità fallica”<sup>29</sup> che privava l’uomo non solo della sua autorità familiare, ma anche della sua identità maschile nel complesso, relegandolo ad uno status di “non-mascolinità”<sup>30</sup>. Non dovrebbe stupire, quindi, che la bisbetica cominciò ad essere vissuta come una vera e propria minaccia, il cui comportamento venne dapprima “genderizzato” – ossia ritenuto intollerabile se attuato da una donna – e quindi trasformato in un reato pari all’adulterio, alla stregoneria, e alla prostituzione. Per punirle, venivano utilizzati diversi metodi il cui obiettivo era trasformare il corpo della donna. I meno invasivi tentavano di riequilibrarne gli umori tramite raffreddamento, come nel caso di Petruccio, che costringe Kate ad un lungo viaggio in campagna che arriva quasi a congelarla<sup>31</sup>. Altri, invece, erano ben più

<sup>25</sup> BROOKS 1994, p.17.

<sup>26</sup> SWETNAM 1985, p. 190.

<sup>27</sup> NEWMAN 1987, p.13.

<sup>28</sup> COLLINGTON 1998, p.20.

<sup>29</sup> KINGSBURY 2004, p.71.

<sup>30</sup> KINGSBURY 2004, p.66.

<sup>31</sup> KINGSBURY 2004, p.62.

crudeli e miravano a sfigurare o ridicolizzare la donna affinché provasse vergogna del suo corpo e ne limitasse l'uso. Nel 1858, l'antiquario e medico inglese T. N. Brushfield presentò ai membri della Chester Archaeological Society uno scritto dal titolo *On Obsolate Punishments with particular reference to those of Cheshire*<sup>32</sup>, in cui analizzava gli oggetti usati per punire le bisbetiche nel Cheshire durante il Rinascimento. Uno di questi portava il nome di *cucking* o *ducking stool* e consisteva in una sedia montata su una barra di legno dove la bisbetica veniva legata e immersa nelle acque di un fiume diverse volte e davanti ad un pubblico. Brushfield, oltre a descrivere l'oggetto, riporta anche un caso in cui ne fu ritenuto necessario l'utilizzo: «one Margaret Norland was ordered to the cucking stool for having 'made an attack upon Robert Carrington, and struck him with her hand contrary to the peace'»<sup>33</sup>. Oltre a dover essere visibile, questa punizione sembra avere anche una connotazione simbolica, fungendo quasi da contrappasso contro quelle donne che avevano inondato le strade e le case con le loro parole.

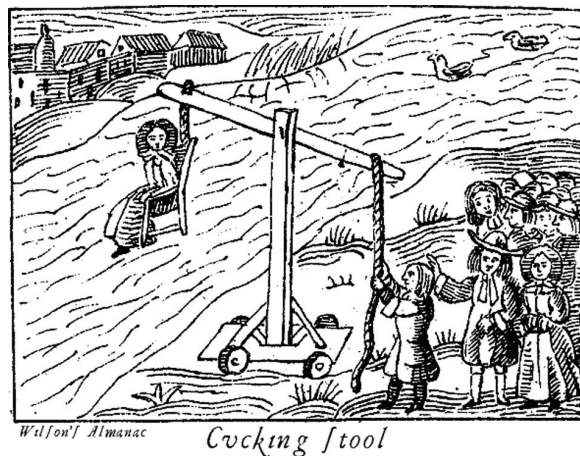


Fig.1 - Cucking stool

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cucking\\_stool.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cucking_stool.png)

Un altro mezzo citato era la “briglia”, probabilmente uno dei metodi più dolorosi trattandosi di un blocco di metallo a volte appuntito che veniva inserito nella bocca della bisbetica. Sebbene fosse ampiamente in uso, veniva ufficialmente ritenuto illegale e per questo non appariva nei documenti giudiziari. Le uniche volte che accadeva, veniva citato di sfuggita, come nel caso di una nota del 1658 del Worcester Corporation Records che riporta la spesa di quattro scel-

<sup>32</sup> BOOSE 1991, p.158.

<sup>33</sup> BOOSE 1991, p.189.

lini per pagare la riparazione de «‘the bridle for bridleinge of scoulds, and two cords for the same’»<sup>34</sup>.

Oltre a questo incremento non solo dei casi riportati di ‘bisbetiche’, ma della connessa alacrità nel punirli, in questo periodo si registrò un aumento della pubblicazione di pamphlet misogini. Quello che forse suscitò più scalpore fu *The Arraignment of Lewd, Idle, Froward, and Unconstant Women* di Joseph Swetnam, che ebbe oltre dieci edizioni tra il 1615 e il 1637. L’autore portò esempi biblici, letterari e autobiografici a sostegno della sua tesi che le donne fossero non solo inferiori, ma in un certo senso anche nocive all’uomo, accomunate dall’aver una natura fragile e fredda, irrazionale e lussuriosa, e dall’aver come obiettivo quello di corrompere uomini onesti. Secondo l’autore, vi sono solo due metodi per proteggersi dalla malvagità delle donne. Il primo riguarda la scelta della moglie: per limitare i danni causati dal matrimonio, l’uomo deve sposare una ragazza giovane e inesperta della vita perché solo questa sarà tanto ingenua e obbediente da crescere senza resistenze secondo gli ideali del marito. Il secondo, invece, si concentra sulle vedove. Swetnam suggerisce alcuni comportamenti utili a limitarne il carattere aggressivo e «scolding», “bisbetico”: dal momento che queste donne sono “la somma dei sette peccati capitali”, l’uomo è legittimato a insultarle, trattarle male, e alle volte picchiarle per riaffermare il loro inferiore status naturale<sup>35</sup>. Questo pamphlet ebbe una risonanza tale da ricevere ben tre risposte esclusivamente al femminile. Rachel Speght con *Mouzell for Melastomas* (1617), Ester Sovernam con *Ester hath hang’d Haman* (1617), e Constantia Munda con *The Worming of a Mad Dog* (1617) pubblicarono nello stesso anno tre pamphlet stilisticamente diversi ma ugualmente indignati per le accuse di Swetnam e per il poco rigore con cui le aveva argomentate. Molto spesso gli esempi proposti erano decontestualizzati o tronchi, come accadde con la citazione da San Paolo, che venne riportata solo per la prima parte in cui l’apostolo dichiara che la donna debba sottomettersi all’uomo, mentre non venne citata la seconda, dove ricorda all’uomo di rispettare la sua compagna. Le autrici mettono in risalto l’incompetenza di Swetnam e dimostrano, al contrario, la superiorità femminile portando esempi di donne contraddistintesi per il loro valore e le loro virtù. Riguardo all’attacco contro le vedove, Sovernam concorda con Swetnam sul fatto che alcune donne possano essere litigiose o poco accomodanti, ma ricorda che spesso sono diventate così a causa dei loro mariti. Secondo la scrittrice, un vero uomo non si sarebbe lamentato della propria compagna ma avrebbe messo a frutto la sua ipotetica superiorità per trovare una soluzione: «men which are men, if they chance to be matched with froward wives, either of their own making, or others marring, they would make a benefit of the discommodity,

<sup>34</sup> BOOSE 1991, p.197.

<sup>35</sup> SWETNAM 1985, p.205.

either try his skill to make her milde, or exercise his patience to endure her curstnesse»<sup>36</sup>. Mettendo in mostra il loro valore culturale e retorico, le tre scrittrici crearono scritti che superarono in coerenza e logica quello del loro antagonista, provando che le donne fossero in grado di padroneggiare la scrittura e l'utilizzo di testi maschili, come quelli classici e le Sacre Scritture.

Alla luce di queste reazioni, si potrebbe dire che la degradazione che subirono le donne in questo periodo fosse stato sintomo dell'ansia sociale che era esplosa in relazione ad una concreta minaccia allo status quo. Il loro nuovo ruolo sociale, che si identifica nell'ironia di Kate, porta a ricollocare necessariamente la paura: in parte, come nella prima lettura dell'opera, rimane nella bisbetica, mentre in parte emerge nella società rinascimentale, che trova la propria figura in Petruccio.

***Paura, rabbia, e violenza in Petruccio: «He that is giddy...»***

L'ansia sociale che nasce dalla nuova presa di posizione femminile viene spiegata dai critici in diversi modi. Dal momento che «man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman»<sup>37</sup>, la donna deve ancora figurare come il pubblico dell'Hercules Gallicus, legata al suo ruolo di portatrice di significato («bearer of meaning»), e non creatrice di significato («maker of meaning») <sup>38</sup>. Quando ciò non avviene, viene messa in discussione la base del sistema sociale patriarcale, provocando l'ansia maschile che nasce dalla paura irrazionale della nuova ascesa politica femminile<sup>39</sup>. Per limitare questo cambiamento, quindi, vengono ideati dei metodi costrittivi definibili come «product of the breakdown of masculine identity caused by maturational failures and adjustment problems»<sup>40</sup>. Tali reazioni violente di 'genderizzazione' del comportamento, attacchi retorici, e punizioni corporali vengono incarnate dal personaggio shakespeariano di Petruccio.

Il suo comportamento e linguaggio sono caratterizzati da eccessi d'ira a cui seguono momenti di distaccata galanteria in cui il pubblico dell'epoca probabilmente intravedeva l'alternarsi di due emozioni, diverse ma complementari: la rabbia e la paura. Thomas Wright, in *The Passions of the Mind*<sup>41</sup>, classificava la rabbia tra le passioni calde e secche e ne rintracciava l'origine in un'offesa o ingiuria subita. Si potrebbe affermare che Petruccio fosse stato oggetto di

<sup>36</sup> SWETNAM 1985, p. 203.

<sup>37</sup> MULVEY 2009, p.36.

<sup>38</sup> MULVEY 2009, p.36.

<sup>39</sup> PARTEN 1985, pp. 184-99.

<sup>40</sup> COLLINGTON 1998, p.30.

<sup>41</sup> WRIGHT 1986.



questa passione a causa dei numerosi scontri con Kate, durante alcuni dei quali gli eccessi di rabbia lo portano ad una condotta violenta. La paura, invece, è caratterizzata da umori freddi e umidi, si concretizza in un linguaggio più formale e razionale, e viene scatenata dal timore di un evento estremamente negativo e con alte probabilità di accadere. Anche in questo caso, la vittoria linguistica di Kate è tutt'altro che una possibilità, ed anzi sarebbe accaduta più volte nell'opera se Petruccio, accorgendosi di essere sul punto di perdere il controllo sulla futura moglie, non fosse ricorso ancora una volta alla forza fisica:

*Petruccio* Nay, hear you, Kate: in sooth you scape not so.

*Kate* I chafe you, if I tarry: *let me go.* (II.i.232-234, my emphasis)

I tentativi di domare Kate con la forza ben si addicono al personaggio che era già stato soprannominato "Hercules" (I.ii. 229 «Yea, leave that labor to great Hercules»), mettendo in luce quanto il comportamento violento di Petruccio rispecchiasse quello dell'uomo rinascimentale. Da una parte, il pubblico avrebbe probabilmente fatto risalire tale condotta abusiva non solo alla rabbia e alla paura che vivevano in Petruccio, ma soprattutto ad uno squilibrio di tali passioni. Seguendo la visione di Wright una cattiva gestione delle proprie passioni avrebbe influito sul linguaggio e sul comportamento in generale, portando a condotte innaturali («If [...] men talke openly of such subjects as manifestly show the excesse of some passions»)<sup>42</sup>. Tuttavia, il pubblico contemporaneo non si rifà a tali nozioni e lo associa più facilmente al meccanismo del ciclo della violenza. Caratterizzato da quattro fasi – la crescita della tensione, il maltrattamento, la luna di miele, e la latenza che precorre alla probabile reiterazione –, tale ciclo si attiva quando l'uomo si sente minacciato nel suo ruolo di autorità familiare e la donna è abbastanza forte da tenergli testa sul piano linguistico. La relazione tra i due personaggi è molto simile a quella indicata: come già accennato, ad ogni attacco di Petruccio segue una risposta di Kate, che viene messa a tacere solamente quando lui fa uso della propria superiorità fisica.

Il *Preambolo della Dichiarazione sull'eliminazione della violenza contro le donne* (1993) descrive la violenza come «una manifestazione delle relazioni di potere storicamente ineguali tra uomini e donne [...] identificata quale mezzo di controllo sociale e di coercizione che permette all'uomo di mantenere il potere sulla donna [...]»<sup>43</sup>. Tale definizione sembra bene adattarsi all'uso che ne fa Petruccio durante la tragi-commedia e specialmente nel quarto atto, dove arriva a sviluppare un piano per domare Kate che si basa unicamente sulla fisicità, privandola di cibo, sonno, e compagnia:

*Petruccio* Last night she slept not, nor to-night she shall not;  
As with the meat, some undeserved fault

<sup>42</sup> WRIGHT 1986.

<sup>43</sup> DEGANI, DELLA ROCCA 2014, p.24.

I'll find about the making of the bed;  
 [...]
 And in conclusion she shall watch all night:  
 And if she chance to nod I'll rail and brawl  
 And with the clamour keep her still awake.  
 This is a way to kill a wife with kindness;  
 And thus I'll curb her mad and headstrong humour.  
 He that knows better how to tame a shrew,  
 Now let him speak: 'tis charity to show. (IV.i.124-147)

Considerate le origini emotive della violenza di Petruchio, si potrebbe sospettare che *La bisbetica domata* ponga domande non tanto sulla reale e, in un certo senso, quantitativa esistenza delle bisbetiche, quanto sulla paura che aveva la società di fronte ad uno status quo in cambiamento. Partendo dalle prime due letture, infatti, è possibile ipotizzarne una terza in cui sia Kate che Petruchio siano allo stesso tempo soggetto e oggetto di paura. Da un lato, i due personaggi possono dirsi “figure della realtà” poiché incarnano i timori e le trasformazioni di un'epoca intera. Kate è figura dell'incubo della zitellaggine e della totale mancanza di autonomia delle donne rinascimentali, che al tempo stesso però stavano assumendo maggiore importanza nella vita privata e pubblica. Petruchio è ancora forte della sua superiorità, legittimata da secoli di tradizione patriarcale, ma comincia a rendersi conto di quanto questa possa diventare inconsistente se non si scende a patti con la controparte femminile. Dall'altro, invece, incutono e provano paura in prima persona, sulla scena. In Kate, questa duplicità è evidente poiché alterna momenti in cui terrorizza la sorella Bianca e i suoi servitori ad altri in cui teme di essere preda di un folle, il cui comportamento potrebbe condurre lei stessa alla pazzia. In Petruchio, invece, è solo la condotta violenta a palesarsi, manifestandosi per tutta l'opera contro qualsiasi personaggio, principalmente Grumio e Kate. Tuttavia, in alcuni versi si intravede un timore che nutre profondamente e non sempre riesce a nascondere: il dubbio di non essere riuscito a sottomettere Kate del tutto. Oltre alle frasi ambigue di cui è disseminata la tragi-commedia, il monologo finale stesso non è prova definitiva del processo di trasformazione, poiché la collera e la rabbia di Kate non sono sparite, ma sono solo state reindirizzate su nuovi soggetti, evitando Petruchio e scagliandosi sulle altre mogli<sup>44</sup>. Il momento più interessante a sostegno di questa terza lettura consiste nel banchetto finale, quando Petruchio accusa Hortensio di aver paura della moglie (la Vedova). Questa, ben più saggia di molti altri personaggi, risponde «He that is giddy thinks the world turns round» (“chi soffre il capogiro si crede che a girare sia la terra”). Alla richiesta di spiegazioni da parte di Kate, la Vedova ci fornisce un ritratto di Petruchio che ben si addice a tale lettura:

<sup>44</sup> KINGSBURY 2004, p.77.

*Widow* Your husband, being troubled with a shrew,  
Measures my husband's sorrow by his woe:  
And now you know my meaning (V.ii.16-31)

Con questa affermazione, la Vedova suggerisce che Petruchio veda negli altri la paura che cerca di nascondere a tutti, specialmente a sé stesso, ossia quella del confronto con una donna bisbetica. Il finale dell'opera conferma la sua paura presentando tre figure opposte a quella della moglie obbediente, che giocano come suoi riflessi e controparti: l'ambigua Kate, la capricciosa Bianca, e l'indipendente Vedova<sup>45</sup>. Questa visione viene amplificata dalla conclusione del Bad Quarto, in cui Sly ringrazia gli attori per avergli spiegato come domare la propria moglie, sebbene per lui questo rimarrà soltanto un sogno<sup>46</sup>. In conclusione, tale costruzione teatrale rispecchia la paura che Petruchio cerca di nascondere, ossia che le figure della gentildonna e della bisbetica siano solo costrutti culturali o ruoli quasi teatrali, illusioni create dagli uomini per contenere una natura femminile caleidoscopica, dinamica, e in costante mutamento<sup>47</sup>.

### **Bibliografia**

BODDEN 2011

Bodden Mary-Kathrine, *Language as the Site of Revolt in Medieval and Early Modern England: speaking as a woman*, New York 2011

BOOSE 1991

Boose Lynda E., "Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member", *Shakespeare Quarterly* 42.2, 1991, pp. 179-213

BROOKS 1994

Brooks Dennis S., "The varieties of education in the Taming of the Shrew", *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 48.1, 1994, pp. 7-17

COLLINGTON 1998

Collington Philip David, *O Word of Fear: Imaginary Cuckoldry in Shakespeare's Plays*, Post Doctoral Thesis, University of Toronto 1998

DEGANI, DELLA ROCCA 2014

Degani Paola, Della Rocca Roberto, *Verso la fine del silenzio Recenti sviluppi in tema di violenza maschile contro le donne, diritti umani e prassi operative*, Padova 2014

FRIEDMAN 1985

Friedman Alice T., "The Influence of Humanism on the Education of Girls and Boys in Tudor England", *History of Education Quarterly* 25.1/2, Spring-

<sup>45</sup> SHAPIRO 1993, p.152.

<sup>46</sup> SHAPIRO 1993, p.165.

<sup>47</sup> SHAPIRO 1993, p.166.

- Summer 1985, pp. 57-70
- HACKEL 2005  
Hackel Heidi Brayman, *Reading Material in Early Modern England: Print, Gender and Literacy*, Cambridge 2005
- HENDERSON, McMANUS 1985  
Henderson Usher Katherine, McManus Barbara F, *Half Humankind – Contexts and Texts of the Controversy about Women in England (1540-1640)*, Urbana-Chicago 1985
- HOUSTON 2011  
Houston R. A., *Literacy in Early Modern England: Culture and Education 1500-1800*, London-New York, 2011
- KINGSBURY 2004  
Kingsbury Melinda Spencer, “Kate’s Froward Humor: Historicizing Affect in “The Taming of the Shrew””, *South Atlantic Review* 69.1, 2004, pp. 61-84
- KORDA 1996  
Korda Natasha, “Household Kates: Domesticating Commodities in the Taming of the Shrew”, *Shakespeare Quarterly* 27.2, 1996, pp. 109-131
- MENDELSON, CRAWFORD 1998  
Mendelson Sara, Crawford Patricia, *Women in Early Modern England*, Oxford 1998
- MULVEY 2009  
Mulvey Laura, “Visual Pleasure”, in Lynn Enterline, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge 2009, p. 37
- NEWMAN 1987  
Newman Karen, “Portia’s Ring: Unruly Women and Structures of Exchange in the Merchant of Venice”, *Shakespeare Quarterly* 38.1, 1987, pp. 19-33
- OED  
*Oxford English Dictionary*, Oxford 2015
- PARTEN 1985  
Parten Anne Carroll, “Falstaff’s Homs: Masculine Inadequacy and Ferninine Mirth in The Menv Wives of Windsor”, *Studies in Philology* 82, 1985, pp. 184-199
- REBHORN 1995  
Rebhorn Wayne A., “The Taming of the Shrew and the Renaissance Discourse of Rhetoric”, *Modern Philology* 92.3, 1995, pp. 1-40
- SHAKESPEARE 2006  
Shakespeare William, *The Taming of the Shrew*, edited by Margaret Jane Kidnie, New York 2006
- SHAPIRO 1993  
Shapiro Michael, “Framing the Taming: Metatheatrical Awareness of Female

Impersonation in ‘The Taming of the Shrew’, *The Yearbook of English Studies* 23 (Early Shakespeare Special Number), 1993, pp. 143-166

SWETMAN 1985

Swetnam Joseph, ‘The Arraignment of lewd, idle, froward, and unconstant women (1615)’, in Henderson Usher Katherine, McManus Barbara F, *Half Humankind – Contexts and Texts of the Controversy about Women in England (1540-1640)*, Urbana-Chicago 1985, pp. 190-216

WELLS 1989

Wells Slights Camille, ‘The Raw and the Cooked in the Taming of the Shrew’, *The Journal of English and Germanic Philology* 88.2, Apr., 1989, pp. 168 -189

WIESNER-HANKS 2008

Wiesner-Hanks Merry E., *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge 2008

WHIGHT 1986

Wright Thomas, *The Passions of the Minde in Generall*, Garland 1986

## Le donne e l'esternazione della paura nei *Dialoghi delle Carmelitane* di Georges Bernanos

Chiara Pasanisi

ABSTRACT: *Dialogues the Carmélites* by Georges Bernanos is a composition, which was initially intended as a cinema screenplay which could be reused as a drama in theatre. Set in the post-revolutionary France of 1794, the protagonists are nuns condemned to the guillotine because they refuse to break their vows. My paper consists on an analysis of the character Blanche De La Force considered the ultimate representation of fear. Key moments of Luca Ronconi's stage representation drama (1988), will be also examined.

### **Premessa. Dialoghi delle Carmelitane: il testamento spirituale di Georges Bernanos**

I *Dialoghi delle Carmelitane* costituiscono l'ultima opera di Georges Bernanos, che li ha composti tra il 1947 e il 1948, ispirandosi al romanzo breve di Gertrud von Le Fort *L'ultima al patibolo* (1931). Originariamente i *Dialoghi* avrebbero dovuto essere il completamento di una sceneggiatura cinematografica, scritta da Raymond Leopold Bruckberger, il testo però viene reimpiegato come dramma per il teatro e funge da ispirazione a Francis Poulenc per comporre la musica e il libretto di un'opera lirica.

Bernanos durante la stesura dei *Dialoghi*, nonostante prenda le mosse da un'opera già esistente, sceglie di riorganizzare il materiale testuale in maniera alquanto libera, dandovi una forte impronta personale. L'autore rispetta la successione cronologica degli eventi, il numero e la tipologia dei personaggi, ma pone al centro della narrazione i temi cari alla sua ricerca spirituale e poetica<sup>1</sup> dando vita a un'opera in parte originale. L'intreccio ha luogo nella Francia post-rivoluzionaria del 1794 e racconta la vicenda delle Carmelitane di Compiègne,

<sup>1</sup> Vd. BÉGUIN 1949 (qui si fa riferimento all'edizione del 2014, p. 7).

condannate alla ghigliottina a causa della mancata rinuncia ai voti monastici. La vicenda storica, e le sue tragiche implicazioni, possono essere considerate come una cornice all'interno della quale si collocano i personaggi del dramma e la protagonista Blanche De La Force<sup>2</sup>, emblema della paura, che sceglie di diventare una religiosa più per desiderio di fuga dal mondo che per vocazione. In questo senso la paura, tema centrale e asse attorno a cui la vicenda si snoda, agisce a due livelli: uno privato e uno collettivo.

Bernanos decide di aprire i *Dialoghi* con un'auto-citazione in esergo, tratta dal romanzo *La gioia* (1929), in cui la paura viene descritta, da un lato come un oggetto di derisione ed emarginazione, dall'altro come una forza dotata di potere salvifico, in quanto connessa all'espiazione:

En un sens, voyez-vous, la Peur est tout de même la fille de Dieu, rachetée la nuit du Vendredi-Saint. Elle n'est pas belle à voir – non! – tantôt raillée, tantôt maudite, renoncée par tous... Et cependant, ne vous y trompez pas: elle est au chevet de chaque agonie, elle intercède pour l'homme! Sotto un certo aspetto, vedete, la Paura è comunque figlia di Dio, riscattata la notte del Venerdì Santo. Non è bella a vedersi – no! – ora derisa, ora maledetta, rinnegata da tutti... eppure, non illudetevi: essa si trova al capezzale di ogni agonia, essa intercede per l'uomo!<sup>3</sup>

L'autore con questa dichiarazione d'intenti, avverte immediatamente circa l'argomento principale dei *Dialoghi* che si configurano come un ritorno ai temi già affrontati durante gli anni dell'esordio letterario, e altresì come l'ultima riflessione sulla finitezza e l'impotenza dell'uomo davanti alla morte. Sebbene i *Dialoghi* possano essere considerati un'«oeuvre testamentaire»<sup>4</sup>, sin dagli anni giovanili è presente nella vita di Bernanos, una costante paura della morte, acuita da una salute malferma e da un perenne stato di agitazione<sup>5</sup>. L'infanzia, intesa come stato di innocenza perduta, e la morte sono due punti cardine della produzione letteraria bernanosiana, oltre che due ossessioni costanti della sua esistenza. In una lettera scritta nel 1905 all'abate Lagrange, si evince quanto la

<sup>2</sup> Il personaggio, seppur inserito in una vicenda storica, è frutto dell'invenzione di Gertrude von Le Fort.

<sup>3</sup> BERNANOS 1949, traduzione di Giuliano Attilio Piovano. D'ora in poi, verrà fatto riferimento a questa traduzione.

<sup>4</sup> BÉGUIN 1954, p. 46

<sup>5</sup> Vd. TOBIN 2007, p. 11. Tobin constata, inoltre, che *Dialoghi delle Carmelitane* si configura come un'eccezione rispetto all'ultima fase della produzione letteraria di Bernanos che è costituita prevalentemente da saggi incentrati su avvenimenti storico-politici, analizzati secondo una prospettiva cristiana (vd. TOBIN 2007, p. 161).

malinconia e la paura della morte alberghino in maniera fissa nella psiche di Bernanos, il quale identifica in Dio una ragione per vivere e per morire, nella speranza di potere un giorno incontrare quel bambino che l'età adulta si è lasciato alle spalle<sup>6</sup>. Come afferma Mme De Croissy (Priora del Carmelo) nella prima scena del secondo quadro dei *Dialoghi*: «une fois sorti de l'enfance il faut très longtemps souffrir pour y rentrer, comme tout au bout de la nuit on retrouve une autre aurore/una volta usciti dall'infanzia bisogna soffrire a lungo per rientraci, come all'estremo limite della notte si ritrova un'altra aurora»<sup>7</sup>.

Le paure e le ossessioni dall'autore vivificano i personaggi delle sue opere, che si configurano come «riflessi speculari del suo mondo interno»<sup>8</sup>. Per quanto riguarda i *Dialoghi*, Sisto Della Palma evidenzia che Mme De Croissy può essere considerata come un alter ego di Bernanos, laddove ad accomunarli non c'è soltanto il dato anagrafico (entrambi hanno cinquantanove anni) ma anche una prossimità all'appuntamento con la fine della vita, visto che quando Bernanos è impegnato nella stesura del testo è affetto da una grave malattia e la Priora, alla fine del primo quadro, è protagonista di diverse scene che hanno per oggetto la rappresentazione della sua agonia. Nell'innescarsi di questo meccanismo speculare Bernanos «riformula con maggiore chiarezza le domande di una vita, cerca risposte che mai era riuscito a darsi, penetra nell'angoscia dei suoi personaggi con un'attenzione singolare. La morte non è solo la conclusione della vita, ma il compimento, ciò che le conferisce senso, che può riscattarla o trasformarla in una sconfitta definitiva»<sup>9</sup>.

### ***Blanche De La Force: l'emblema della paura***

Per intraprendere un'analisi in riferimento al tema della paura nei *Dialoghi*, si sceglie di partire da una riflessione sul personaggio di Blanche, ossia la protagonista del dramma. Una giovane donna che agisce in due contesti, dapprima nella nobile famiglia di origine, in cui ha la possibilità di venire a contatto con ideali liberali, e in seguito nella comunità, semplice e isolata, di suore carmelitane dove sceglie di intraprendere il noviziato. Il primo nucleo è un micro-ambiente composto da uomini, Blanche infatti è orfana e vive insieme al padre e al fratello, i quali assumono spesso nei suoi confronti atteggiamenti tra il paternalistico e il commiserevole. Il secondo ambiente è una comunità esclusivamente femminile, fortemente gerarchizzata, in cui Blanche riesce a inserirsi in maniera graduale, scontrandosi con i sospetti delle consorelle che giudicano

<sup>6</sup> Vd. BÉGUIN 1954, p. 12. La lettera di Bernanos all'abate Langraire è proposta alle pagine 31-32.

<sup>7</sup> BERNANOS 1949, p. 36

<sup>8</sup> DELLA PALMA 2001, p. 186

<sup>9</sup> DELLA PALMA 2001, p. 194



sommariamente la sua indole debole e pavida. La paura, infatti, non è solo il tema principale dei *Dialoghi* ma è l'emozione che caratterizza il personaggio di Blanche in maniera preponderante, in questo senso la scelta del suo cognome "De La Force" è da considerarsi antifrastica. A tal proposito, può essere utile fare un riferimento al racconto breve di Gertrud von Le Fort da cui Bernanos prende ispirazione, la scrittrice infatti offre al lettore una retrospettiva sull'infanzia di Blanche – elemento che manca nei *Dialoghi* – da cui è possibile desumere come la psicologia del personaggio si connotasse di ansia e paura sin dalla tenera età. Blanche viene descritta come una bambina con una spiccata predisposizione alla paura, oltre a essere affetta da una timidezza eccessiva, quasi patologica, è solita provare angoscia in situazioni ordinarie e banali: le basta udire l'abbaiare di un cane o incappare in un estraneo per spaventarsi in maniera spropositata. Blanche arriva perfino a inventare delle scuse plausibili e ben ragionate (stanchezza, sonnolenza, malesseri), per evitare tutte le situazioni da lei avvertite come potenziali fonti di pericolo. A causa del suo carattere la bimba viene derisa da chi le sta attorno e viene soprannominata "leprotto": tutto ciò scatena in lei frustrazione, angoscia e vergogna. Nel suo racconto, von Le Fort fa riferimento a un aneddoto precedente la nascita di Blanche, che sarà successivamente riportato nella didascalia della prima scena del Prologo dei *Dialoghi*. Durante i festeggiamenti per il matrimonio di Luigi XVI, un incidente pirotecnico mette in fuga la folla che si scontra violentemente con la carrozza in cui si trovava la marchesa De La Force, la quale, non appena torna a casa, a causa dello shock subito, partorisce prematuramente per poi morire di lì a poco. Pertanto, l'autrice afferma che Blanche «spinta, per così dire, dallo spavento di sua madre, anzi-tempo alla luce del giorno sembrava non aver ricevuto altra qualità naturale che, per l'appunto, quello stesso spavento»<sup>10</sup>. L'appiglio salvifico che durante l'infanzia consente a Blanche di evadere dalla paura è giustappunto la fede. Sarà l'educatrice Mme De Chalais a far emergere in Blanche quella «natura religiosa»<sup>11</sup> che la spingerà a decidere di entrare a far parte dell'ordine delle carmelitane. Occorre specificare che tale scelta non è dettata in toto da una sincera vocazione, bensì dalla volontà di trovare un riparo dal mondo, in quest'ottica, la fede diviene uno strumento di consolazione, con funzione ansiolitica. Il malessere di Blanche si connota di aspetti propri della fobia sociale e trova nella possibilità di una vita di clausura la sua naturale cura. Questa considerazione è confermata da una battuta pronunciata nel momento in cui la giovane comunica al padre la sua volontà di ritirarsi in convento:

<sup>10</sup> VON LE FORT 1993 (qui si fa riferimento all'edizione del 2016, p. 16). Traduzione di Rosanna Pavone e Pasquale Giani.

<sup>11</sup> VON LE FORT 1993 (2016, p. 19).

Je ne méprise pas le monde, il est à peine vrai de dire que je le crains, le monde est seulement pour moi comme un élément où je ne saurais vivre [...] c'est physiquement que je n'en puis supporter le bruit, l'agitation; les meilleures compagnies m'y rebutent, il n'est pas jusqu'au mouvement de la rue qui ne m'étourdisse [...] reprocherez-vous à un jeune officier de renoncer à servir sur les bâtiments du Roi s'il ne supporte pas la mer?/Io non disprezzo il mondo, a malapena si può dire che lo temo: il mondo per me è solo un elemento nel quale non potrei vivere [...] io non ne posso sopportare il rumore, l'agitazione, le sue migliori compagnie mi ripugnano, perfino il movimento della strada mi stordisce; [...] biasimereste un giovane ufficiale se rinuncia al servizio sulle navi del Re perché non sopporta il mare?<sup>12</sup>

Si assiste quindi all'inserimento di Blanche in una comunità esclusivamente femminile governata da regole fisse e cadenzate, che viene stravolta quando la storia – sotto forma degli ufficiali civili – fa il suo ingresso nel microcosmo che il convento di clausura rappresenta. Si tratta altresì di un'irruzione del maschile – la legge – nel mondo femminile, che comporta uno sfasamento dell'equilibrio precostituito. Se dapprima Blanche viene descritta, e si descrive, come un personaggio pavido da questo momento in poi potrà manifestare ulteriormente le sue emozioni di spavento avvalendosi, oltre che del linguaggio vocale, di quello mimico-gestuale. Nella didascalia del testo si legge che la reazione di Blanche nel momento in cui uno dei commissari fa ingresso forzatamente nella sua cella è un'esternazione di terrore: «Blanche pousse un cri déchirant», «Blanche getta un urlo straziante», le sue mani sono tese in avanti e «se tient debout, plaquée au mur comme si elle attendait la mort», «rimane in piedi attaccata al muro, come se attendesse la morte». Tale reazione suscita dispregio in Madre Marie, un personaggio coraggioso e tetragono, diametralmente opposto a quello di Blanche, che di lì a poco si getterà nelle sue braccia in preda al pianto. Madre Marie è sprezzante, l'idea di morire giustiziata non la spaventa, anzi la esalta, il martirio viene da lei considerato come un privilegio e la paura le sembra soltanto un prodotto della fantasia umana e non un'emozione reale: conversando con le consorelle circa la fine imminente che le attende, Marie afferma che «on n'a pas peur, on s' imagine avoir peur. La peur est une fantasmagorie du démon», «non si ha paura, ci si immagina di aver paura. La paura è una fantasmagoria del demonio»<sup>13</sup>. La visione di Madre Marie, se da un lato appare sprezzante, può essere riconducibile *lato sensu* al misticismo e alle esperienze estatiche vissute dai mistici stessi, laddove:

[...] il punto più alto raggiunto nello stadio dell'ascesi si manifesta non con il possesso ma con l'offerta assoluta del sé, di anima e di corpo, all'Assoluto, in

<sup>12</sup> BERNANOS 1949, pp. 27-28.

<sup>13</sup> BERNANOS 1949, p. 121.

quanto lo stato di grazia si rivela proprio quando il soggetto si dona all'Altro senza pretesa alcuna di riconoscenza, nel godimento della relazione, che spesso implica il suo stesso antonimo, il patire. La lacerante dicotomia si trasforma in armonica osmosi di corpo e anima nel momento in cui è solo il corpo a soffrire, mentre l'anima che pur percepisce il dolore nella gabbia nella quale viene a trovarsi, gode della consolazione di tale patimento, in quanto il fervore provato attraverso l'unione spirituale con l'Altro è tale da sopportare se non eliminare le sofferenze fisiche, sollecitando una incontenibile forza di percepire un continuo e irrefrenabile godimento dell'anima<sup>14</sup>.

La sofferenza può divenire fonte di «godimento» e il martirio può essere l'inizio della santità. Madre Marie cerca il martirio, quasi lo invoca. Ma la linea che demarca l'«offerta assoluta del sé» a Dio e il desiderio spasmodico di un momento di gloria, è sottile. Madre Marie sembra situarsi in una zona liminare tra il desiderio di offrirsi in toto a Dio e l'esaltazione autoreferenziale scaturita dalla consapevolezza di essere parte di un avvenimento che condurrà al raggiungimento della santità. Blanche, invece, di fronte alla possibilità del martirio, è vittima di crescenti emozioni di angoscia e si consola credendo che la sua viltà sia un dono di Dio: «Dieu m'a peut-être voulue lâche», «Dio mi ha forse voluta vile», asserisce, considerando tuttavia la paura come «une maladie», «una malattia»<sup>15</sup>. Rassegnata rispetto alla convinzione di non poter essere nient'altro che pavida, e meno che mai santa, alla prima occasione utile fugge per mettersi in salvo, facendo ritorno alla casa paterna, mentre le altre carmelitane vengono evacuate dal convento in abiti civili per essere giustiziate.

Sul finale, però, si assiste a un colpo di scena di estrema efficacia: Blanche ritorna sui suoi passi e decide di andare incontro alla stessa tragica fine delle consorelle, dimostrando di essere capace di vincere la paura e di concludere la sua vita con un atto di coraggio.

Un coraggio umile e discreto che si contrappone allo spasmodico desiderio di martirio di Madre Marie, che sarà invece l'unica carmelitana a sopravvivere. Le aspettative delle due suore verranno sovvertite e il monito che Mme De Croissy aveva rivolto a Blanche nella prima scena del secondo quadro, trova una possibilità di inveramento: «une bonne servante est toujours où elle doit être et ne fais jamais remarquer», «una buona carmelitana è sempre dove deve essere e non si fa mai notare»<sup>16</sup>.

Trionfa pertanto la santità dell'umiltà, che per realizzarsi deve prima incontrare la paura, farci i conti, e solo infine vincerla.

<sup>14</sup> GIORGIO 2017, pp. 101-102.

<sup>15</sup> BERNANOS 1949, pp. 118-136.

<sup>16</sup> BERNANOS 1949, p. 121.

### ***La rappresentazione scenica della paura. Una regia di Luca Ronconi***

In Italia, il primo regista a mettere in scena *Dialoghi delle Carmelitane* è Orazio Costa (1952). Il testo, che può essere considerato come un «dramma sacro»<sup>17</sup>, viene scelto per essere rappresentato dalla Compagnia del Piccolo teatro di Roma al Festival del Teatro popolare di San Miniato, rassegna fortemente improntata a uno spirito cristiano. Costa decide di soffermarsi in special modo sul tema della contrapposizione tra politica e religione, ponendo in secondo piano gli aspetti connessi al lavoro sotterraneo delle emozioni. Successivamente, il dramma viene rappresentato di rado<sup>18</sup>.

Soltanto nel 1988, Luca Ronconi decide di mettere in scena il testo e di attuare un rovesciamento di prospettiva, concentrandosi sul tema della paura e sull'espressione fisica di questa emozione. In quel periodo Ronconi ha già diretto una buona parte degli spettacoli a cui deve la sua fama e grazie ai quali ha potuto elaborare uno stile registico definito (ad esempio: *Candelaio*, 1968; *Orlando furioso*, 1968; *Fedra*, 1969; *Oresteia*, 1972; *La torre*, 1978; *Spettri*, 1982). Sono lontani i tempi del debutto sulle scene in qualità di attore, quando ancora allievo dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica aveva preso parte ai *Dialoghi delle Carmelitane* diretti da Costa, recitando nel ruolo minore di un sanculotto<sup>19</sup>. Ronconi, oltre a essere spinto verso l'opera di Bernanos da un interesse letterario, piuttosto che storico<sup>20</sup>, a differenza di Costa, non ha alcun tipo di vicinanza al mondo religioso. Ecco cosa dichiara a tal proposito in un'intervista rilasciata a Dacia Maraini: «quei catechismi, quelle comunioni, non capivo mai a che servivano. Dopo la prima comunione ne ho fatta un'altra perché me l'hanno chiesto, ma senza convinzione. Poi ho smesso del tutto»<sup>21</sup>. Egli, pertanto, costruisce una partitura registica volta a evidenziare le implicazioni psicologiche dei personaggi suggerite dal testo, per rappresentare:

il dramma dell'uomo di fronte alla propria morte e nascita. E la sua paura. E il processo di liberazione dai sentimenti di paura incarnato da un personaggio,

<sup>17</sup> D'AMICO 1952, p. 20.

<sup>18</sup> L'edizione diretta da Orazio Costa tuttavia riesce a riscuotere un ottimo successo. Lo spettacolo infatti, dopo il debutto sanminiatese verrà replicato per due mesi consecutivi al Teatro delle Arti di Roma (dicembre 1952-gennaio 1953). A tal proposito vd. SATURNO 2001, pp. 212-213.

<sup>19</sup> Luca Ronconi studia recitazione presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica dal 1951 al 1953. Tra i suoi maestri si annoverano Silvio d'Amico, Wanda Capodaglio, Orazio Costa e Sergio Tofano. Prima di intraprendere la carriera di regista, che ha inizio nel 1963 con *La buona moglie* di Goldoni, rappresentato al Teatro Valle, egli recita in diversi spettacoli, fra cui: *Tre quarti di luna* di Luigi Squarzina (1953), *Candida* di Orazio Costa (1954), *Io sono una macchina fotografica* di Michelangelo Antonioni (1958) e *La romagnola* di Luigi Squarzina (1959).

<sup>20</sup> La copia del dattiloscritto in cui è presente tale affermazione è reperibile sul sito <<http://www.lucaronconi.it/storage/filemedia/programma-dialoghi-delle-carmelitane.pdf>>, 19 agosto 2018, p. 2.

<sup>21</sup> L'intervista è contenuta in QUADRI 1973, pp. 266-271.

quello di Bianca de La Force. In questa figura, che è una figura aspra a mio avviso, si potrebbe vedere l'innocenza minacciata<sup>22</sup>.

Lo spettacolo<sup>23</sup> ha inizio con una voce fuori campo che racconta dell'incidente pirotecnico accaduto durante i festeggiamenti per le nozze di Luigi XVI. Ronconi si avvale dell'impiego di videoproiezioni per ricreare l'effetto della folla che in preda al panico si dirige in svariate direzioni, scontrandosi con la carrozza della Marchesa De La Force, che occupa il centro del palcoscenico.

Nella prima scena del primo quadro si assiste al dialogo tra il Marchese De La Force e il cavaliere, rispettivamente padre e fratello di Blanche. Il cavaliere esprime le sue preoccupazioni circa il carattere della sorella, che al suo ingresso in scena rivela immediatamente la sua indole, parlando in maniera concitata, in una continua alternanza tra momenti di esaltazione e malinconia. Blanche sembra affetta da uno squilibrio psichico, sia il marchese che il cavaliere si rivolgono a lei come se ne fosse realmente vittima. Al termine del dialogo di famiglia, un improvviso urlo di terrore fuori scena, causato dalla vista di un'ombra, è l'esca-motage espressivo di grande impatto di cui Ronconi si serve per rappresentare in pochi secondi le peculiarità del carattere di Blanche.

Un altro momento significativo è il primo dialogo che vede protagoniste Blanche e Mme De Croissy. In questa scena si evincono notevoli differenze tra i due personaggi, espresse attraverso l'impiego di due stili di recitazione opposti. Ronconi sceglie di avvalersi di un contrasto, costruendo una sequenza che procede per antinomie. La Priora recita impiegando uno stile energico: è scattante, la sua postura esprime fierezza, con il suo atteggiamento fisico e con il tono deciso della voce supera i limiti imposti dalle infermità della vecchiaia. La recitazione di Blanche è, invece, trattenuta. La ragazza o è statica o avanza a piccoli passi: quando cammina sembra dirigersi verso un patibolo, come nell'attuarsi di un tetro presagio di quella che sarà la sua fine. Un altro confronto, da cui emerge l'indole pavida di Blanche, è quello con il personaggio di suor Constance, una

<sup>22</sup> Tale dichiarazione è rilasciata in un'intervista apparsa sul settimanale *Famiglia Cristiana*, 16 marzo 1988.

<sup>23</sup> Il documento audiovisivo dello spettacolo è conservato presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma. La prima rappresentazione ha luogo al Teatro Storchi di Modena il 19 marzo 1988. Luca Ronconi sceglie di avvalersi della traduzione di Giuliano Attilio Piovano. Gli interpreti sono: Angela Baviera (Suor Alice), Pietro Bontempo (Un servitore, il medico, il secondo commissario, il notaio), Sabrina Cappucci (Blanche De La Force), Pino Colizzi (primo commissario), Laura De Angelis (Suor Valentina della Croce), Maurizio Donadoni (Il cappellano del Carmelo), Marisa Fabbri (Madre Maria), Rita Falcone (Suor Marta), Alessandro Gassman (Il cavaliere, fratello di Blanche), Raffaella Lebbioni (Suor Matilde), Anna Lelio (Madre Giovanna di Gesù Bambino), Biancamaria Lelli (Suor Anna), Paola Mannoni (Madre Maria dell'Incarnazione), Franca Nuti (Mme De Croissy), Anna Recchimuzzi (Suor Antonia), Anna Maria Torniai (Suor Gertrude), Gabriella Zamparini (Suor Gertrude), Maria Zanchi (Suor Chiara). Scene: Margherita Palli, costumi: Carlo Diappi, luci: Sergio Rossi, musiche: Paolo Terni. Produzione: Ater/Emilia Romagna Teatro.

novizia che, similmente a Madre Marie, esprime esaltazione eroica di fronte alla possibilità del martirio. I gesti dell'attrice sono magniloquenti e ostentano spavalda incoscienza, ma sono altresì meccanici poiché espressione di una fede carente di domande seppure forte di molte certezze: si è di fronte a un personaggio a tutto tondo, privo di sfumature e dissidi interiori. La recitazione di Blanche continua a essere caratterizzata da gesti accennati e da micro-movimenti, i moti interiori sono repressi e provano a emergere in frasi strozzate. Quando Blanche cammina, i suoi passi sono piccoli e l'andatura è lenta, spesso le capita di camminare all'indietro, nel tentativo di esprimere un senso di inadeguatezza e un desiderio di sottrarsi. La paura sembra impadronirsi del personaggio come una forza che limita e comprime ogni cosa: sentimenti, gesti, parole. La postura di Blanche è curva, il suo collo è sempre proteso in avanti, il suo sguardo rivolto verso terra e mai in favore di pubblico, anzi il personaggio dà spesso le spalle alla platea nel corso della rappresentazione, adagiandosi nelle poche sedie disponibili in scena, utilizzate come un rifugio dove appoggiarsi e racchiudersi. A Blanche si contrappone anche Madre Marie, la cui postura eretta esprime fierezza, così come la voce squillante nei toni alti e ferma nei toni bassi, lo sguardo deciso, i movimenti secchi e definiti.

Un altro momento-chiave della rappresentazione è quello in cui gli ufficiali civili fanno il loro ingresso nel convento, ossia il corrispettivo dell'irruzione del mondo maschile nel microcosmo femminile. Franco Quadri, nella sua recensione allo spettacolo, fa notare che gli ufficiali vengono rappresentati come figure macchietistiche<sup>24</sup>: appaiono avvolti in bandiere francesi che vengono utilizzate come se fossero delle coperte di Linus, sono boriosi ma privi di una reale fermezza, forti di un potere che si esprime per mezzo di un'arroganza infantile. In generale è possibile affermare che gli uomini della rappresentazione non riescono a essere incisivi, Ronconi li riduce a comprimari, lasciando alle donne il ruolo di protagoniste assolute. Nella scena in cui gli ufficiali irrompono nel convento, il regista sceglie di avvalersi nuovamente di videoproiezioni, per evocare il sentimento della paura e il suo agire a livello collettivo nelle strade della città. Le videoproiezioni sono simultanee alla recitazione degli attori, laddove il fondo della scena è diviso orizzontalmente in due parti: nella prima sezione prende vita l'azione scenica, nella seconda, situata più in alto, si susseguono scene di violenza, caos e paura collettiva, afferenti al cinema sovietico. Il linguaggio cinematografico fa quindi la sua incursione nel racconto teatrale per arricchirlo, superandone i limiti, attraverso la rappresentazione di complesse scene di massa che si intersecano con la recitazione degli attori, in un gioco a più dimensioni che ha l'obiettivo di esprimere le svariate sfaccettature della paura.

L'ultimo momento-chiave della rappresentazione, può essere individuato

<sup>24</sup> Vd. QUADRI 1988.

nella sequenza in cui le suore, dopo essere state evacuate dal convento, vengono condannate a morte e giustiziate. Ronconi sceglie degli abiti civili anni Quaranta, attuando uno sfasamento temporale rispetto al testo che è funzionale, come si vedrà, a rafforzare il significato della scena finale. Durante quello che potrebbe essere considerato l'acme dell'espressione della paura, ossia il momento in cui un ufficiale civile legge la sentenza che decreta la condanna a morte delle religiose, il regista sceglie di optare per il pudore: mentre la Piora, illuminata da un cono di luce rievoca la passione di Cristo e il Getsemani, le altre suore rimangono in semi-buio protagoniste di un'immobile controcena. Subito dopo, al canto del *Salve Regina*, le suore si dirigeranno progressivamente verso una nicchia oscura, dietro la quale si trova il patibolo. All'affievolirsi del canto delle suore, corrisponde uno svuotamento graduale della scena, fino all'ingresso inaspettato di Blanche De La Force, che correrà furtivamente verso la nicchia, per affrontare il momento conclusivo della sua vita.

Franco Quadri riesce a rintracciare nell'immagine finale dello spettacolo un doppio significato dal valore ossimorico. Da un lato, la trovata registica di Ronconi evoca gli scenari drammatici di morte e distruzione dei campi di concentramento nazisti, dall'altro l'immobilità suggerita dalle pose acquisite dalle attrici, perfettamente statiche, adagiate una sull'altra con le braccia aperte e lo sguardo rivolto al cielo, trasmette la gioia dell'estasi: «le monache si avviano al patibolo, al canto del *Salve Regina*, ed entrano a una a una in una piccola porta che sembra designare una camera a gas. Subito dopo, l'alzarsi della parete ce le mostra nude su un tumulo, una catasta di carni come in certe fotografie dei campi di sterminio. Ma se rappresentassero invece l'immagine di una pace raggiunta, come in una scena alla fine di una notte di festa?»<sup>25</sup>.

### ***Il silenzio femminile e la paura***

La paura non parla. Nei *Dialoghi*, come si è visto, le reazioni che essa suscita consistono nell'immobilità, in esternazioni mimiche di terrore o, in ultima istanza, in esternazioni vocali asemantiche (l'urlo di Blanche fuori scena del primo atto, l'urlo causato dall'irruzione degli ufficiali civili nel convento). Si parla della paura ma non si parla quando si ha paura, in questo senso è possibile affermare che la paura è donna – e non è un caso che nel dramma di Bernanos viene incarnata e rappresentata da una comunità femminile.

Per spiegare il senso di quest'asserzione occorre intraprendere una breve analisi a partire dalla concezione di Luce Irigaray secondo cui «le donne sono

<sup>25</sup> QUADRI 1988.

escluse e negate dall'ordine linguistico patriarcale»<sup>26</sup> con la conseguenza che il femminile può esprimersi soltanto come «non-maschile».

Per Adriana Cavarero, inoltre, «la donna non è il soggetto del suo linguaggio» ed è costretta a parlare in una lingua non sua, ossia quella del padre che è «traduzione» di una lingua che non esiste – quella della madre. A partire da tale assenza, la donna ha come unica possibilità quella di «parlarsi e dirsi in una lingua straniera»<sup>27</sup>.

Le visioni delle due studiose sembrano collimare, seppure evidenziano due aspetti differenti ma interconnessi: da un lato Irigaray ammonisce circa la difficoltà, se non addirittura l'impossibilità, per una donna, di esprimersi utilizzando il linguaggio, laddove nel momento in cui se ne avvale non può rivendicare la sua appartenenza al genere femminile ma solo tendere a un grado zero neutrale definito «non maschile», dall'altro Cavarero riflette su come la donna sia costretta a utilizzare un linguaggio che non le appartiene e che ha dovuto assimilare per necessità, con la conseguenza di non riuscire a rappresentarsi né da un punto di vista del pensiero né da un punto di vista del discorso parlato.

Nel titolo dell'opera di Bernanos è presente il termine «dialoghi», laddove la parola è effettivamente protagonista assoluta sulla scena a discapito dell'azione, divenendo veicolo per esporre concezioni di tipo religioso e filosofico, in tal senso è possibile altresì parlare di un'opera che assume su di sé i caratteri di un «dialogo-confessione»<sup>28</sup>. Le suore dialogano continuamente, ma il loro massimo momento di espressione risiede negli attimi in cui provano paura, ossia quando tacciono, affidandosi alla mimica, o come nel caso di Blanche, a urla irrazionali che cedono il posto alle riflessioni mediate dalla ragione, e quindi esposte e argomentate attraverso l'utilizzo della «lingua del padre».

In riferimento alle grida di Blanche e al valore fortemente espressivo di cui sono dotate, può risultare utile soffermarsi sulla differenza che intercorre tra voce e parola, ben esplicitata da alcune riflessioni di Cavarero che hanno per oggetto le Sirene e il melodramma.

Le Sirene, nell'Odissea, sono presentate come delle creature che raccontano storie per mezzo del canto, stabilendo un perfetto equilibrio tra l'ambito «vocale» e quello «semantico». La tradizione letteraria successiva, tuttavia, tramanda un'immagine delle Sirene alquanto differente: «mezze donne e mezze bestie esse rappresentano un vocalico che non si è ancora “sollevato” dalla sfera umanizzante della *phonè semantikè*». Anziché pronunciare parole dotate di senso, la loro espressione è «pura voce, canto inarticolato, vibrazione acustica, grido»<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> IRIGARAY 1992, p. 18.

<sup>27</sup> CAVARERO 1987, p. 52.

<sup>28</sup> DELLA PALMA 2001, p. 195.

<sup>29</sup> CAVARERO 2003, pp. 115-118. Quando Circe descrive le Sirene a Ulisse, lo mette in guardia circa il potere nefasto del loro splendido canto, che ha indotto molti naviganti alla morte, a



Questa seconda rappresentazione delle Sirene si confà maggiormente al loro essere donne (sempre in relazione alle categorie dell'ordine simbolico patriarcale), perché la donna non parla e non seduce mediante la parola, bensì mediante la bellezza, che è muta. In tal senso, anche la rappresentazione iconografica delle Sirene assume un significato ben specifico, infatti se nella tradizione omerica tali creature vengono rappresentate con sembianze simili a quelle degli uccelli (esperti nel canto ma poco gradevoli nella loro esteriorità), successivamente verranno raffigurate come degli esseri anfibi che partecipano sia della natura della donna che di quella dei pesci, diventando belle, inclini al canto ma di fatto incapaci di elaborare un discorso dotato di senso. Da qui deriva l'ulteriore considerazione di Cavarero secondo cui la tendenza a identificare la donna con il silenzio fa eccezione per quanto concerne l'espressione canora: alla donna, infatti, è sempre stato concesso di cantare e di esibirsi in performance musicali. È giustappunto nel genere del melodramma che sembra di potere assistere al «trionfo del principio femminile», laddove l'aspetto della vocalità prevale su quello del senso, poiché ascoltando un'opera non è possibile cogliere le parole pronunciate dai cantanti a meno che non si conoscano precedentemente o non vengano lette nel libretto. Tuttavia, si rimane nell'ambito di una narrazione «misogina» che si traduce quasi sempre, sul finale, nella morte della protagonista, e quindi la vittoria del femminile intravista inizialmente risulta essere soltanto un miraggio<sup>30</sup>.

Anche Blanche De La Force, dopo aver trovato la sua massima espressione in un urlo, ossia in una vocalità assoluta, in quanto scissa dal senso, va incontro alla morte che, a primo acchito, appare come una vittoria sulla paura. In realtà, un ulteriore livello di lettura potrebbe essere quello secondo cui la storia, ossia il maschile, prevale sul femminile – che si configura come l'Altro – sopprimendolo, dopo averlo prevaricato.

Il momento finale dell'eccidio collettivo delle suore, come si è visto, viene rappresentato da Luca Ronconi mediante una scena di intensa brevità e forte impatto: una catasta di corpi nudi che giacciono rivolti verso il cielo, avvolti dal silenzio. Questo momento della rappresentazione, dove ancora una volta domina l'assenza della parola, secondo Franco Quadri, riesce a fare coesistere il massimo livello della tragicità con una «pace raggiunta».

Domenico Giorgio, a proposito della mistica del Seicento, afferma che per

---

causa dello schianto con gli scogli provocato dalla perdita delle facoltà razionali, causata dal potere seduttivo della voce di tali creature marine. In questo racconto Cavarero intravede già una maggiore focalizzazione sugli aspetti legati alla vocalità, a discapito del contenuto del discorso, laddove è il suono della voce a innescare il meccanismo di seduzione e non il significato delle parole pronunciate. In seguito, l'aspetto connesso alla parola verrà totalmente soppresso e, nell'immaginario, le Sirene verranno associate soltanto a un canto svuotato di senso che trova il suo potere nel suono. Vd. CAVARERO 2003, p. 119.

<sup>30</sup> Vd. CAVARERO 2003, pp. 115-118.

i religiosi di quell'epoca la gioia era sempre associata al dolore «fisico e spirituale»:

il patire sembra sopraffare antiche aspirazioni mistiche come la medievale profezia, sostituita da desideri inesprimibili che coincidono con l'incommensurabile dolore provato da Cristo sulla croce e proprio sulla croce si consuma il patire della mistica che si unisce al divino in un afflato di amore [...] <sup>31</sup>.

Inoltre, gli scritti dei mistici, fra cui si annoverano quelli di Santa Teresa d'Ávila, monaca carmelitana e riformatrice di tale ordine religioso <sup>32</sup>: «testimoniano, nel racconto dell'esperienza mistica vissuta, il sentimento, oltre che di sofferenza, di gioia e di beatitudine» <sup>33</sup>. Tuttavia, non sembra possibile, per queste figure di religiosi, riuscire quantificare e a esprimere mediante le parole il grado della gioia vissuta durante le loro esperienze estatiche, pertanto viene impiegato «un linguaggio sospeso tra il silenzio e l'eccesso verbale atto alla rappresentazione dell'unione con il divino» <sup>34</sup>.

Ancora una volta, il silenzio può diventare un utile strumento di espressione e trova il suo contraltare nel flusso delle parole, come accade nel dramma di Bernanos in cui il continuum del dialogo viene interrotto o da urla improvvise o dal silenzio provocato dalla paura e infine dalla morte, che in un'ottica cristiana rappresenta l'anticamera di una nuova ed eterna vita.

## **Bibliografia**

BÉGUIN 1952

Béguin Albert, "Premessa", in Bernanos Georges, *Dialoghi delle carmelitane* (1952), traduzione di Giuliano Attilio Piovano, Brescia 2014

<sup>31</sup> GIORGIO 2017, p. 98.

<sup>32</sup> Santa Teresa d'Ávila (1515-1582) è stata suora carmelitana per trent'anni presso il monastero dell'Incarnazione di Ávila, in Spagna. Nella seconda metà del Cinquecento inizia a concepire una riforma del suo ordine religioso che verrà attuata sia mediante l'inserimento di regole ferree inerenti alla clausura e alla mistica sia attraverso la fondazione di svariati monasteri, fra cui quelli di Medina del Campo e Toledo. Nel suo percorso esistenziale e religioso è centrale il valore assunto dalla scrittura, con funzione autobiografica e pedagogica. Come evidenzia Chiara Zamboni, gli scritti che le donne hanno prodotto riguardo al «mondo, gli esseri umani e Dio» costituiscono l'esistenza di un «pensiero filosofico femminile». La vicinanza alla sfera del sacro infatti legittima agli occhi della società occidentale il pensiero espresso dalle donne. Ad esempio, Socrate considera la sacerdotessa Diotima come la sua «maestra», ed è proprio a partire dal suo magistero che può intraprendere le riflessioni espresse nel Simposio. Anche per quanto riguarda Santa Teresa D'Ávila «il legame con il divino» diviene una «via privilegiata di parola autorevole». (ZAMBONI 1997, pp. 8-14).

<sup>33</sup> GIORGIO 2017, pp. 99-100.

<sup>34</sup> GIORGIO 2017, pp. 99-100.

BÉGUIN 1954

Béguin Albert, *Bernanos par lui-même*, Paris 1954

BERNANOS 1949

Bernanos Georges, *Dialogues des Carmélites*, Paris 1949

CAVARERO 1987

Cavarero Adriana, "Per una teoria della differenza sessuale", in AA.VV., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, Milano 1987

CAVARERO 2003

Cavarero Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano 2003

D'AMICO 1954

D'Amico Silvio, *Rinascita del dramma sacro*, Venezia 1954

DELLA PALMA 2001

Della Palma Sisto, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Milano 2001

DI GIANMARCO 1988

Di Gianmarco Rodolfo, "Ronconi tra le carmelitane in un ambiente disadorno", *La Repubblica*, 4 febbraio 1988

GIORGIO 2017

Giorgio Domenico, "Gioia, gioia, gioia, lacrime di gioia nella mistica secentesca", in Caputo Vincenzo (a cura di), *L'io felice tra filosofia e letteratura*, Milano 2017, pp. 95-110

IRIGARAY 1992

Irigaray Luce, *Io, tu, noi. Per una cultura della differenza*, Torino 1992

QUADRI 1973

Quadri Franco, *Luca Ronconi: il rito perduto*, Torino 1973

QUADRI 1988

Quadri Franco, "La rivoluzione uccide i tormenti della fede", *La Repubblica*, 22 marzo 1988

SATURNO 2001

Saturno Maria Teodolinda, *Voci dal piccolo teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, Roma 2001

TOBIN 2007

Tobin Michael R., *Georges Bernanos: The Theological Source of His Art*, Montréal 2007

ZAMBONI 1997

Zamboni Chiara, *La filosofia donna: percorsi di pensiero femminile*, Verona 1997

**Classici-Contemporanei: letture e materiali didattici sul filo  
della paura**



# Cantami, o Euterpe

*Sabrina Mazzali*

**ABSTRACT:** The close connection among word, music and song makes the study of ancient Greek literature at “Liceo classico” more fascinating for students, who ask teachers to consider a wide range of languages and expressions. This paper shows some educational projects on the emotion of fear, comparing ancient Greek lyrics and modern songs. Fear of love is both in Sappho’s fragments and in songs by Vecchioni and De André. Fear of death in Archilochus and Callimachus arises also from songs by Guccini and De André. Fear of condemnation and blame is a common theme of both Archilochus and the modern song *L’avvelenata* by Guccini. Today “dissing” bases on the same verbal aggressiveness as the iambic lyric of ancient Greece.

## ***Premessa***

La didattica della lingua e della letteratura greca antica necessita di nuovi approcci, affinché i discenti apprendano i contenuti non soltanto con fatica ma anche con piacere. La società odierna, dominata dalle nuove tecnologie, velocizza ogni procedimento, brucia le tappe dell’apprendimento, fagocita e cannibalizza contenuti all’apparenza obsoleti. Il docente di greco presso il Liceo Classico non può non utilizzare le nuove tecnologie e commissionare prodotti multimediali in diversi linguaggi. Questi nuovi contenitori, queste nuove cornici sono del tutto idonee ad inglobare conoscenze antiche e soprattutto conferiscono vita nuova a quel meraviglioso patrimonio antropologico e valoriale rappresentato dalla letteratura greca di età arcaica, classica ed ellenistica.

## ***Metodologia didattica***

In diversi anni di insegnamento della lingua greca, ho raccolto spunti da pubblicazioni, manuali, siti internet e dai discenti stessi, in merito a testi di

cantanti e cantautori contemporanei collegabili sotto vari aspetti alla letteratura greca antica. Alcune canzoni utilizzano brani in greco antico, altre propongono delle traduzioni di testi greci, altre ancora affrontano tematiche o impiegano stilemi rinvenibili in liriche o opere drammatiche antiche.

In classe ho inizialmente proposto l'ascolto di alcuni brani che hanno, ad un primo impatto, emozionato gli studenti e toccato loro corde intime. In seguito, sono stati offerti spunti e delucidazioni. La consegna prevedeva la realizzazione di una relazione e di una presentazione multimediale ed è stata svolta dagli studenti con modalità differenti a seconda della sensibilità personale. In questo modo sono state sfruttate diverse metodologie didattiche: la lezione frontale, la lezione partecipata attiva, la didattica laboratoriale e multimediale, il cooperative learning, il lavoro individuale o di gruppo per ricerche e approfondimenti. Come strumenti di lavoro, oltre ai manuali scolastici e ai vari testi d'autore, si è fatto ricorso a internet.

### ***Criteri di scelta dei materiali***

La partecipazione al convegno "Il teatro delle emozioni – La paura" ha comportato una selezione degli elaborati più pertinenti rispetto al tema. Le osservazioni proposte non insistono sull'analisi di opere drammatiche, ma si è cercato di trovare nei lirici arcaici alcune premesse tematiche della tragedia greca di età classica e della successiva poesia ellenistica.

### ***Percorsi tematici***

Attraverso la lettura e l'analisi di testi poetici greci e di canzoni moderne e contemporanee sono stati sviluppati tre diversi percorsi tematici relativi all'emozione della paura: la paura dell'amore, la paura della morte e la paura del biasimo.

### ***La paura dell'amore***

Per affrontare il tema della paura dell'amore sono state lette ed analizzate tre liriche di Saffo, che esprimono differenti moti d'animo amorosi, e ciascuna di esse è stata messa a confronto con una canzone.

Il fr. 94 Voigt di Saffo è stato collegato alla poesia di Giacomo Leopardi "L'ultimo canto di Saffo" e alla canzone di Roberto Vecchioni "Il cielo capovolto

(Ultimo canto di Saffo)". Gli studenti hanno compiuto un percorso a ritroso, soffermandosi sulle interpretazioni dei tre testi.

Roberto Vecchioni "Il cielo capovolto (Ultimo canto di Saffo)" (da *Il cielo capovolto*, 1995): l'autore tenta di definire l'universo dei sentimenti femminili attraverso riferimenti culturali, attraverso ritratti e aneddoti; lascia che siano le donne a cantare per lui; esce di scena, dando voce ai loro pensieri.

Che ne sarà di me e di te, / Che ne sarà di noi? / L'orlo del tuo vestito,  
 Un'unghia di un tuo dito, / L'ora che te ne vai...  
 Che ne sarà domani, dopodomani / E poi per *sempre*?  
 Mi tremerà la mano / Passandola sul seno, / Cifra degli anni miei...  
 A chi darai la bocca, il fiato, / Le piccole ferite, / Gli occhi che fanno festa,  
 La musica che resta / E che non canterai? / E dove guarderò la notte,  
 Seppellita nel mare? / Mi sentirò morire / Dovendo immaginare  
 Con chi sei / [...]  
 Che ne sarà di me e di te, / Che ne sarà di noi? / Vorrei essere l'ombra,  
 L'ombra che ti guarda / E si addormenta in te;  
 Da piccola ho sognato un uomo / Che mi portava via,  
 E in quest'isola stretta / Lo sognai così in fretta / Che era passato già!  
 Avrei voluto avere grandi mani, / Mani da soldato: / Stringerti forte  
 Da sfiorare la morte / E poi tornare qui; / Avrei voluto far l'amore  
 Come farebbe un uomo, / Ma con la tenerezza, / L'incerta timidezza  
 Che abbiamo solo noi...  
 Gli uomini son come il mare: / L'azzurro capovolto / Che riflette il cielo;  
 Sognano di navigare, / Ma non è vero. / Scrivimi da un altro amore,  
 E per le lacrime / Che avrai negli occhi chiusi,  
 Guardami: ti lascio un fiore / D'immaginarsi sorrisi.

Giacomo Leopardi, "Ultimo canto di Saffo", vv. 19-27 (da *Canti*, 1822): una delle ipotesi sulla morte di Saffo vuole che la poetessa, straziata per il rifiuto del marinaio Faone, di cui si era perduto innamorate, si sia gettata dalla rupe di Leucade in Acarnania; questa versione è ripresa da Leopardi, il quale in questo componimento lascia che «Saffo» pronunci il suo addio, prima di suicidarsi.

Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella  
 Sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta  
 Infinita beltà parte nessuna  
 Alla misera Saffo i numi e l'empia  
 Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni  
 Vile, o natura, e grave ospite addetta,  
 E dispregiata amante, alle vezzose  
 Tue forme il core e le pupille invano  
 Supplichevole intendo.

Saffo, fr. 94 Voigt: in questo canto traspare tutta la tristezza per un rifiuto e l'abbandono; Saffo propone una cascata di ricordi felici, nei quali rivede lei e



l'amato/a (non si sa con precisione a chi siano rivolti i versi della poetessa).

τεθνάκην δ' ἀδόλως θέλω·  
 ἄ με ψισδομένα κατελίμπανεν  
 πόλλα, καὶ τόδ' ἔειπε μοι·  
 ὦμι' ὡς δεῖνα πεπόνθαμεν,  
 Ψάπφ', ἦ μάν σ' ἀέκοισ' ἀπυλιμπάνω. 5  
 τὰν δ' ἔγω τάδ' ἀμειβόμεν·  
 χαίρισ' ἔρχεο κάμεθεν  
 μέμναισ', οἴσθα γὰρ ὡς σε πεδήπομεν·  
 αἰ δὲ μή, ἀλλά σ' ἔγω θέλω  
 ὀμναισαι ... δ ... θεαι 10  
 [ ] καὶ κάλ' ἐπάσχομεν·  
 πόλλοις γὰρ στεφάνοις ἴων  
 καὶ βρόδων ..... κίων τ' ὕμοι  
 κα ... πὰρ ἔμοι περεθήκαο  
 καὶ πόλλαις ὑπαθύμιδας 15  
 πλέκταις ἀμφ' ἀπάλαι δέραι  
 ἀνθέων ἐράτων πεποημέναις.  
 καὶ πόλλωι λιπάρωσ μύρωι  
 βρενθείωι τε κάλον χρῶα  
 ἐξαλείψαο καὶ βασιληίωι 20

Vorrei veramente essere morta.  
 Essa lasciandomi piangendo forte,  
 mi disse: «Quanto ci è dato soffrire,  
 o Saffo: contro mia voglia  
 io devo abbandonarti».  
 «Allontanati felice» risposi  
 «Ma ricorda che fui di te  
 sempre amorosa.  
 Ma se tu dimenticherai  
 (e tu dimentichi!), io voglio ricordare  
 i nostri celesti patimenti:  
 le molte ghirlande di viole e rose  
 che a me vicino sul grembo  
 intrecciasti col timo;  
 i vezzi di leggiadre corolle  
 che mi chiudesti intorno  
 al delicato collo;  
 e l'olio da re, forte di fiori,  
 che la tua mano lasciava  
 sulla lucida pelle»  
 (trad. di S. Quasimodo)

I componenti del gruppo musicale italiano "Trinovox", abili nel fondere grandi testi poetici e letterari in lingua originale con tecniche di composizione elettronica moderna, hanno messo in musica il fr. 31 Voigt di Saffo: Φαίνεται μοι

(da *Mediterranea*, 1997). Gli studenti hanno effettuato un approfondimento sulle varie interpretazioni dell'ode ed hanno elaborato delle riflessioni sulla musicalità della lingua greca antica, sottolineando come le soluzioni foniche contemporanee possano contaminarsi con l'eufonia greca.

φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν ἔμμεν' ὦνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδῃ φωνεί- σας ὑπακούει	
καὶ γελαίσας ἡμέροεν, τό μ' ἦ μὰν καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν, ὡς γὰρ ἔς σ' ἴδω βρόχε' ὡς με φώναι- σ' οὐδ' ἐν ἔτ' εἴκει,	5
ἀλλ' ἄκαν μὲν γλώσσα †ἔαγε, λέπτον δ' αὐτικά χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν, ὀππάτεσσι δ' οὐδ' ἐν ὄρημ', ἐπιρρόμ- βεισι δ' ἄκουαι,	10
†έκαδε μ' ἴδρωσ ψῦχος κακχέεται† τρόμος δὲ παίσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης φαίνομ' ἔμ' αὐταί.	15
ἀλλὰ πᾶν τόλματον ἐπεὶ †καὶ πένητα†	

A me pare uguale agli dei  
chi a te vicino così dolce  
suono ascolta mentre tu parli  
e ridi amorosamente. Subito a me  
il cuore si agita nel petto  
solo che appena ti veda, e la voce  
si perde sulla lingua inerte.  
Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle,  
e ho buio negli occhi e il rombo  
del sangue alle orecchie.  
E tutta in sudore e tremante  
come erba patita scoloro:  
e morte non pare lontana  
a me rapita di mente.  
(trad. di Salvatore Quasimodo)

Nella "Canzone dell'amore perduto" di Fabrizio De André (da 1966), di cui si riporta un brano:

Ricordi sbocciavan le viole / con le nostre parole  
"Non ci lasceremo mai, mai e poi mai",  
vorrei dirti ora le stesse cose  
ma come fan presto, amore, ad appassire le rose  
così per noi  
l'amore che strappa i capelli è perduto ormai,

non resta che qualche svogliata carezza  
 e un po' di tenerezza.  
 E quando ti troverai in mano / quei fiori appassiti al sole  
 di un aprile ormai lontano, / li rimpiangerai  
 ma sarà la prima che incontri per strada  
 che tu coprirai d'oro per un bacio mai dato,  
 per un amore nuovo.

si è enucleato un rimando al fr. 130 Voigt di Saffo:

Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει  
 γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

“Eros che scioglie le membra mi scuote nuovamente:  
 dolceagra invincibile belva.”  
 (trad. di G. Guidorizzi)

Eros scioglie le membra ed è paragonato ad una fiera indomabile, ossimoricamente dolceamara. Il “nuovamente” (δηῦτε) della poetessa di Lesbo corrisponde al «nuovo» di De André: il cuore può celermente rimuovere un vecchio amore per fare spazio ad un amore fresco.

Le riflessioni hanno approfondito la paura della lontananza dall'amato o dall'amata, il timore del rivale in amore e la conseguente gelosia, la differenza tra amare e voler bene laddove la passione lasci il posto a qualche svogliata carezza, nella consapevolezza dell'apertura contestuale ad un amore nuovo.

### ***La paura della morte***

Varie canzoni attuali sono degli epitafi: la struttura, i contenuti, la nostalgia, il rimpianto, il dolore per la perdita di un congiunto o di una persona cara sono i medesimi di alcune elegie antiche, come il fr. 13 West di Archiloco (“All'amico Pericle”):

Κήδεα μὲν στονόεντα, Περικλεες, οὔτε τις ἀστῶν  
 μεμφόμενος θαλίης τέρψεται οὐδὲ πόλις·  
 τοίους γὰρ κατὰ κύμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης  
 ἔκλυσεν· οἰδαλέους δ' ἀμφ' ὀδύνηισ' ἔχομεν  
 πνεύμονας· ἀλλὰ θεοὶ γὰρ ἀνηκέστοισι κακοῖσιν,  
 ὦ φίλ', ἐπὶ κρατερὴν τλημοσύνην ἔθεσαν  
 φάρμακον· ἄλλοτε τ' ἄλλος ἔχει τάδε· νῦν μὲν ἐς ἡμέας  
 ἐτράπεθ', αἱματόεν δ' ἔλκος ἀναστένομεν,  
 ἑξαῦτις δ' ἐτέρους ἐπαμείψεται· ἀλλὰ τάχιστα  
 τλήτε γυναικείον πένθος ἀπωσάμενοι.

Pericle, il lutto grave di pianto nessuno dei cittadini  
 biasimerà, e troverà piacere nel banchetto, e neppure la città.

Tali erano gli uomini che le onde del mare risonante  
 inghiottirono, anche noi gonfi per il dolore abbiamo  
 i polmoni. Ma gli dei, per i mali irreparabili,  
 o amico, diedero la forte sopportazione  
 come rimedio. Queste sventure toccano ora l'uno ora l'altro; adesso a noi  
 si sono volte, e così piangiamo la ferita sanguinante,  
 ma presto toccherà ad altri. Ma fin da ora  
 sopportate, allontanate la femminea afflizione.  
 (trad. di A. Aloni)

e la poesia di Callimaco *Ant. Pal.* VII 80:

Εἶπέ τις, Ἡράκλειτε, τεὸν μόρον, ἐς δέ με δάκρυ  
 ἤγαγεν, ἐμνήσθην δ' ὀσάκις ἀμφοτέροι  
 ἤελιον λέσχη κατεδύσαμεν. ἀλλὰ σὺ μὲν που,  
 ξεῖν' Ἀλικαρνησεῦ, τετράπαλαι σποδιή·  
 αἱ δὲ τεαὶ ζώουσιν ἀηδόνες, ἧσιν ὁ πάντων  
 ἀρπακτῆς Αἴδης οὐκ ἐπὶ χεῖρα βαλεῖ.

Qualcuno mi disse della tua morte,  
 Eraclito, e piansi. E ricordai allora  
 le molte volte che parlando insieme  
 ci raggiunse la sera.  
 Ora tu, amico  
 d'Alicarnasso, sei da lungo tempo  
 cenere in qualche luogo.  
 Ma vivono per sempre i tuoi "Usignoli":  
 su di loro Ade che tutto rapina non metterà le mani.  
 (trad. di S. Quasimodo)

Francesco Guccini scrisse e cantò "Il morte di S.F." (da *Folk Beat N°1*, 1966), in memoria di una cara amica deceduta a causa di un incidente stradale:

Lunga e diritta correva la strada, / l'auto veloce correva  
 la dolce estate era già cominciata, / vicino lui sorrideva.  
 Forte la mano teneva il volante, / forte il motore cantava.  
 Non lo sapevi che c'era la morte, / quel giorno che ti aspettava.  
 Non lo sapevi che c'era la morte / Quando si è giovani è strano  
 poter pensare che la nostra sorte / venga e ci prenda per mano.  
 Non lo sapevi, ma cosa hai sentito / quando la strada è impazzita,  
 quando la macchina è uscita di lato / e sopra un'altra è finita.  
 Non lo sapevi, ma cosa hai pensato / quando lo schianto ti ha uccisa,  
 quando anche il cielo di sopra è crollato, / quando la vita è fuggita.  
 Dopo il silenzio soltanto è regnato / tra le lamiere contorte:  
 sull'autostrada cercavi la vita, / ma ti ha incontrato la morte.  
 Vorrei sapere a che cosa è servito / vivere, amare, soffrire,  
 spendere tutti i tuoi giorni passati / se così presto hai dovuto partire.  
 Voglio però ricordarti com'eri, / pensare che ancora vivi,  
 voglio pensare che ancora mi ascolti / e che come allora sorridi.

La canzone fu censurata in quanto rappresentava una cattiva pubblicità per la società che all'epoca gestiva le autostrade, fu mutato il titolo che poi ritornò quello originale, ma il messaggio rimase invariato. Guccini, aedo o menestrello vivente, ascrive alla Sorte personificata (*Tyche*) il decesso, riflette sulla caducità della vita, sulla precarietà esistenziale, ma, come gli antecedenti greci, enfatizza il ricordo dei bei momenti. Si deve scacciare il lutto (tipicamente femminile per gli antichi Greci) e sopportare con rassegnazione (tipicamente virile per gli antichi Greci).

In occasione della morte di Luigi Tenco, il turbamento, lo sconforto, la disperazione e la rabbia dell'amico Fabrizio De André si tradussero in "Preghiera in Gennaio" (1967), canto dalla melodia struggente e dalle parole magistralmente scelte e collocate, con molteplici rimandi letterari, come solo il cantautore genovese sapeva fare:

Lascia che sia fiorito / Signore, il suo sentiero  
 Quando a te la sua anima / E al mondo la sua pelle  
 Dovrà riconsegnare / Quando verrà al tuo cielo  
 Là dove in pieno giorno / Risplendono le stelle  
 Quando attraverserà / L'ultimo vecchio ponte  
 Ai suicidi dirà / Baciandoli alla fronte  
 Venite in Paradiso / Là dove vado anch'io  
 Perché non c'è l'inferno / Nel mondo del buon Dio  
 Fate che giunga a voi / Con le sue ossa stanche  
 Seguito da migliaia / Di quelle facce bianche  
 Fate che a voi ritorni / Fra i morti per oltraggio  
 Che al cielo ed alla terra / Mostrarono il coraggio  
 Signori benpensanti / Spero non vi dispiaccia  
 Se in cielo, in mezzo ai Santi / Dio, fra le sue braccia  
 Soffocherà il singhiozzo / Di quelle labbra smorte  
 Che all'odio e all'ignoranza / Preferirono la morte  
 Dio di misericordia / Il tuo bel Paradiso  
 L'hai fatto soprattutto / Per chi non ha sorriso  
 Per quelli che han vissuto / Con la coscienza pura  
 L'inferno esiste solo / Per chi ne ha paura  
 Meglio di lui nessuno / Mai ti potrà indicare  
 Gli errori di noi tutti / Che puoi e vuoi salvare  
 Ascolta la sua voce / Che ormai canta nel vento  
 Dio di misericordia / Vedrai, sarai contento  
 Dio di misericordia / Vedrai, sarai contento

I discendenti hanno compiuto una certosina ricerca sul mistero riguardante il decesso di Tenco, all'epoca dei fatti considerato suicida, tesi numerose volte smentita e che ancora oggi è da considerarsi dubbia.

In Archiloco si omaggiano "tali" uomini per enfatizzarne l'importanza così come in De André il defunto è annoverato tra «quelli che han vissuto con la co-

scienza pura». Callimaco con l'espressione "Usignoli" fa riferimento alla poesia breve, lieve, sottile, lodata durante l'Ellenismo, così come De André loda la voce di Tenco «che ormai canta nel vento». Callimaco accenna alla sopravvivenza del defunto dopo la morte attraverso il ricordo con l'espressione "vivono per sempre", come Guccini con le parole «voglio pensare che ancora vivi, mi ascolti, come allora sorridi».

La cantautrice siciliana Brunella Selo, attualmente anche musicoterapista, ha messo in musica nella canzone "Epicuros" (da *Iso*, 2005) alcuni paragrafi della *Lettera a Meneceo* (o *Sulla felicità*) di Epicuro:

124 Συνέθιξε δὲ ἐν τῶι νομίζειν μηδὲν πρὸς ἡμᾶς εἶναι τὸν θάνατον ἐπεὶ πᾶν ἀγαθὸν καὶ κακὸν ἐν αἰσθήσει· στερήσις δὲ ἐστὶν αἰσθήσεως ὁ θάνατος, ὅθεν γνῶσις ὀρθὴ τοῦ μηθὲν εἶναι πρὸς ἡμᾶς τὸν θάνατον ἀπολαυστὸν ποιεῖ τὸ τῆς ζωῆς θνητόν, οὐκ ἄπειρον προστιθεῖσα χρόνον, ἀλλὰ τὸν τῆς ἀθανασίας ἀφελομένη πόθον. 125 οὐθὲν γάρ ἐστιν ἐν τῶι ζῆν δεινὸν τῶι κατειληφότι γνησίως τὸ μηδὲν ὑπάρχειν ἐν τῶι μὴ ζῆν δεινόν. ὥστε μάταιος ὁ λέγων δεδιέναι τὸν θάνατον οὐχ ὅτι λυπήσει παρών, ἀλλ' ὅτι λυπεῖ μέλλον. ὁ γὰρ παρὸν οὐκ ἐνοχλεῖ, προσδοκώμενον κενῶς λυπεῖ. τὸ φρικωδέστατον οὖν τῶν κακῶν ὁ θάνατος οὐθὲν πρὸς ἡμᾶς, ἐπειδήπερ ὅταν μὲν ἡμεῖς ὄμεν, ὁ θάνατος οὐ πάρεστιν, ὅταν δὲ ὁ θάνατος παρῆι, τότε ἡμεῖς οὐκ ἐσμέν. οὔτε οὖν πρὸς τοὺς ζῶντάς ἐστιν οὔτε πρὸς τοὺς τετελευτηκότας, ἐπειδήπερ περὶ οὓς μὲν οὐκ ἔστιν, οἱ δ' οὐκέτι εἰσίν.

124... Abituati a pensare che nulla è per noi la morte, poiché ogni bene e ogni male è nella sensazione, e la morte è privazione di questa. Per cui la retta conoscenza che niente è per noi la morte rende gioiosa la mortalità della vita; non aggiungendo infinito tempo, ma togliendo il desiderio dell'immortalità. 125 Niente c'è infatti di temibile nella vita per chi è veramente convinto che niente di temibile c'è nel non vivere più. Perciò stolto è chi dice di temere la morte non perché quando c'è sia dolorosa ma perché addolora l'attendarla; ciò che, infatti, presente non ci turba, stoltamente ci addolora quando è atteso. Il più terribile dunque dei mali, la morte, non è nulla per noi, perché quando ci siamo noi non c'è la morte, quando c'è la morte noi non siamo più. Non è nulla, dunque, né per i vivi né per i morti, perché per quelli non c'è, questi non sono più. (trad. di G. Arrighetti)

Gli allievi hanno contattato attraverso Facebook l'artista che ha cortesemente risposto: la scelta di questo testo filosofico da musicare è stata dettata certamente dal melodioso suono della lingua greca, ma anche dal messaggio agonistico contenuto, ovvero l'invito a non temere la morte fruendo del tetrafarmaco. Queste sono le motivazioni che la cantante ha addotto per giustificare la scelta dei brani dell'album *Iso*, e quindi anche del testo greco trasposto in musica:

L'album *Iso* è nato a conclusione del mio percorso formativo come Musicoterapista. Uno dei concetti fondamentali della Musicoterapia è quello

dell'identità sonora di ciascuno di noi, l'Iso appunto, ovvero quell'insieme di suoni, armonie, melodie e ritmi che determinano la nostra personalità musicale già prima della nascita, nella vita intrauterina. Ognuno di noi nasce con un patrimonio genetico che lo rende unico e irripetibile, e allo stesso modo nasce con una propensione verso dei suoni piuttosto che altri. Pensa ai suoni che accompagnano nella crescita un bambino islandese e un bambino di Marrakesh, saranno sicuramente differenti, culturalmente, etnicamente e geograficamente diversi, e andranno a determinare due personalità diverse, probabilmente molto lontane in quanto a gusti musicali. Magari uno dei due si riconoscerà in musiche e suoni dal forte senso ritmico, mentre l'altro si sentirà più a suo agio nei silenzi e nelle lente melodie... questo è il concetto che mi ha ispirato quando ho registrato *Iso*: volevo che fosse la mia carta d'identità musicale, che racchiudesse tutti gli elementi musicali e le tematiche in cui mi riconosco ancora oggi.

### ***La paura del biasimo***

La poesia del biasimo ebbe in Archiloco il massimo esponente: i fr. 125, 126 e 23 West esprimono il desiderio di vendetta, l'aggressione verbale, l'odio inventato che non rinunciava ad un violento turpiloquio.

fr 125 West

μάχης δὲ τῆς σῆς, ὥστε διφέων πιεῖν,  
ὡς ἐρέω.

fr. 126 West

Ἐν δ' ἐπίσταμαι μέγα,  
τὸν κακῶς ἄμ' ἔρδοντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς.

fr. 23.14-15 West

Ἐπίσταμαί τοι τὸν φιλέοντα μὲν φιλεῖν,  
τὸν δ' ἐχθρὸν ἐχθαίρειν τε καὶ κακο[

fr 125 West

Della lotta con te, come di bere quando ho sete,  
così ho desiderio.

fr. 126 West

Solo una cosa so, grande:  
chi mi fa del male ripagarlo con terribili mali.

fr. 23 West

Ma io sono capace di amare chi mi ama,  
ed essere nemico del nemico e fargli del male.

(trad. di A. Aloni)

Questo rancore è lapalissiano in "L'avvelenata" di Francesco Guccini (da *Via Paolo Fabbri 43*, 1976), canzone connotata da una colorita aiscrologia:

Ma s'io avessi previsto tutto questo, dati causa e pretesto, le attuali conclusioni

/ credete che per questi quattro soldi, questa gloria da stronzi, avrei scritto canzoni; / va beh, lo ammetto che mi son sbagliato e accetto il “crucifige” e così sia, / chiedo tempo, son della razza mia, per quanto grande sia, il primo che ha studiato...

Mio padre in fondo aveva anche ragione a dir che la pensione è davvero importante, / mia madre non aveva poi sbagliato a dir che un laureato conta più d'un cantante: / giovane e ingenuo io ho perso la testa, sian stati i libri o il mio provincialismo, / e un cazzo in culo e accuse d'arrivismo, dubbi di qualunque cosa, son quello che mi resta...

Voi critici, voi personaggi austeri, militanti severi, chiedo scusa a vossia, / però non ho mai detto che a canzoni si fan rivoluzioni, si possa far poesia; / io canto quando posso, come posso, quando ne ho voglia senza applausi o fischi: / vendere o no non passa fra i miei rischi, non comprate i miei dischi e sputatemi addosso...

Secondo voi ma a me cosa mi frega di assumermi la bega di star quassù a cantare, / godo molto di più nell'ubriacarmi oppure a masturbarmi o, al limite, a scopare... / se son d'umore nero allora scrivo frugando dentro alle nostre miserie: / di solito ho da far cose più serie, costruire su macerie o mantenermi vivo...

Io tutto, io niente, io stronzo, io ubriacone, io poeta, io buffone, io anarchico, io fascista, / io ricco, io senza soldi, io radicale, io diverso ed io uguale, negro, ebreo, comunista! / Io frocio, io perché canto so imbarcare, io falso, io vero, io genio, io cretino, / io solo qui alle quattro del mattino, l'angoscia e un po' di vino, voglia di bestemmiare!

Secondo voi ma chi me lo fa fare di stare ad ascoltare chiunque ha un tiramento? / Ovvio, il medico dice “sei depresso”, nemmeno dentro al cesso possiedo un mio momento. / Ed io che ho sempre detto che era un gioco sapere usare o no ad un certo metro: / compagni il gioco si fa peso e tetro, comprate il mio didietro, io lo vendo per poco!

Colleghi cantautori, eletta schiera, che si vende alla sera per un po' di milioni, / voi che siete capaci fate bene a aver le tasche piene e non solo i coglioni... / Che cosa posso dirvi? Andate e fate, tanto ci sarà sempre, lo sapete, / un musico fallito, un pio, un teorete, un Bertoncetti o un prete a sparare cazzate!

Ma s'io avessi previsto tutto questo, dati causa e pretesto, forse farei lo stesso, / mi piace far canzoni e bere vino, mi piace far casino, poi sono nato fesso / e quindi tiro avanti e non mi svesto dei panni che son solito portare: / ho tante cose ancora da raccontare per chi vuole ascoltare e a culo tutto il resto!

Il brano di Guccini è triviale, volgare, accanito, intriso di astio acerrimo nei confronti del nemico, ovvero il critico musicale Bertoncetti che lo aveva biasimato come ubriacone, buffone, presunto cantante impegnato politicamente, avido di guadagno. Il cantautore risponde per le rime all'avversario definendolo “musico fallito, teorete”.



Ma le contese sono proprie anche dei rapper contemporanei che di sovente si fronteggiano in vere e proprie *battle rap*. Gli studenti hanno compiuto, pertanto, una ricerca sul *dissing* contemporaneo, ovvero scaramucce dettate da rivalità o da giudizi negativi, velati od urlati, rinvenendo i medesimi stilemi dei litigi tra nemici privati o pubblici, che nel mondo greco avevano come cornice il simposio. *Dissing*, o *Beef*, è un termine di slang afroamericano derivante dalla parola *disrespecting* (non rispettare). L'utilizzo di questa espressione si è diffusa a livello internazionale, anche nei paesi di lingua non anglofona, soprattutto in ambito musicale. Un esempio di "*Dissing* italiano" ha visto fronteggiarsi il duo formato da Gué Pequeno e Marracash e il duo formato da Fedez e J-Ax.

Gli studenti hanno composto un testo musicale, cantato su una base *dissing*; i contendenti sono Archiloco e Dioniso, con un cameo di Socrate. Il testo contiene rimandi alla mitologia attraverso una modalità rap, che rende la commistione interessante e divertente, nonché un'operazione di fine erudizione:

*Archiloco*: Della lotta con te, come di bere quando ho sete eh, così ho desiderio.

*Dioniso*: Eh, Vaffanscudo, arma gloriosa, tu mi insulti, vile molle!

*Archiloco*: Vada in malora lo scudo, solo una cosa so, grande.

*Dioniso*: Ma cosa vuoi sapere tu, che ti circonda solo di bevande.

*Socrate*: So di non sapere, so solo di non sapere...

*Archiloco*: Lo so io. Chi mi fa del male ripagarlo voglio con terribili mali.

*Dioniso*: Ma quali terribili mali? Sei solo il figlio di una schiava, io, Dio, tu di origini provinciali.

*Archiloco*: Parli tu? Tua madre Semele sedotta e pure incenerita.

*Dioniso*: Ahhhhhhhh Vile molle vile molle molle vile

*Archiloco*: Non sai più cosa dire, la mia rima ti toglie la fama.

*Dioniso*: Vile molle vile molle molle vile... (deluso si interrompe).

*Altri*: Ahia, Dioniso perde punti.

La paura di perdere la reputazione, il desiderio di fama, l'attenzione per la nomea sono motivi imperituri, propri della lirica arcaica, della tragedia classica (si vedano Ippolito e Fedra in Euripide) e della poesia contemporanea espressa anche in linguaggio musicale.

## Cantami, o Edipo

*Guidalberto Gregori*

ABSTRACT: The acting of two branches of Sophocles' *Oedipus the King* was the chance to investigate the influence of Oedipus' myth on the European culture and art from the late XIX century.

Nell'ambito del convegno "Il teatro delle emozioni – La paura" i ragazzi sono stati protagonisti di una rappresentazione scenica di alcuni brani della tragedia di Sofocle (*Edipo re* 1-150 e 697-834)<sup>1</sup>, ma l'iniziativa ha offerto l'opportunità di riprendere e approfondire un argomento già affrontato in classe: il mito di Edipo. In particolare, l'attenzione si è focalizzata sulle sue paure: la paura del rapporto incestuoso con la madre, la paura di se stesso, la paura della verità. Nell'*Edipo re* Sofocle sviluppa questi temi creando un'atmosfera di angoscia crescente. Ma la vicenda mitica di Edipo ha continuato a esercitare la sua influenza sulla cultura e sull'arte anche in epoca moderna.

All'inizio del XX secolo essa servì a Sigmund Freud, padre della psicanalisi, per elaborare il 'complesso di Edipo', teoria destinata a condizionare molta parte della letteratura del Novecento. Il mito di Edipo, d'altra parte, era stato scelto come soggetto da diversi pittori tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del secolo successivo: tra i più celebri "Edipo e la Sfinge" di Gustave Moreau (1864), "La madre e il figlio" di Gustav Klimt (1905), "Oedipus Rex" di Max Ernst (1922) e "Complesso di Edipo" di Salvador Dalí (1930), che nel titolo denuncia apertamente l'influenza della teoria freudiana.

Anche la produzione cinematografica ha subito il fascino del mito classico, come testimonia il film "Edipo re" di Pier Paolo Pasolini (1967), che reinterpreta in chiave personale la tragedia sofoclea. Nello stesso anno usciva il primo album della band americana *The Doors*, dal titolo omonimo: "The end" è l'ultima

---

<sup>1</sup> Vd. [https://mediaspace.unipd.it/media/03\\_Classe+3A%2C+Liceo+Classico+%22Celio%22%2C+Rovigo+++Conosci+te+stesso%2C+o+Edipo/1\\_7p362rk3/94702741](https://mediaspace.unipd.it/media/03_Classe+3A%2C+Liceo+Classico+%22Celio%22%2C+Rovigo+++Conosci+te+stesso%2C+o+Edipo/1_7p362rk3/94702741).

canzone della raccolta e in una sezione ‘parlata’ richiama la vicenda di Edipo, dal parricidio all’incesto:

The killer awoke before dawn, he put his boots on,  
He took a face from the ancient gallery  
And he walked on down the hall  
He went into the room where his sister lived  
And then he paid a visit to his brother  
And then he walked on down the hall  
And he came to a door  
And he looked inside  
Father? Yes son? I want to kill you.  
Mother, I want to...

L’assassino si svegliò prima dell’alba, si infilò gli stivali  
Prese una maschera dall’antica galleria  
E camminò lungo il corridoio  
Entrò nella stanza dove viveva sua sorella  
E poi fece visita a suo fratello  
E poi proseguì lungo il corridoio  
E giunse a una porta  
E guardò all’interno  
Padre? Sì figliolo? Voglio ucciderti.  
Madre, voglio...

Nella traccia registrata l’ultima frase rimane interrotta e sfuma in grida disarticolate, progressivamente sovrastate dal crescendo musicale, ma nelle esecuzioni dal vivo spesso Jim Morrison aggiungeva le parole «... fuck you all night», “scoparti tutta la notte”.

## Le Erinni nell'*Oresteia* di Eschilo e in *La riunione di famiglia* di T. S. Eliot: la necessità dei classici

Giovanni Ghiselli

ABSTRACT: *The family reunion* by T. S. Eliot contains echoes and quotations from Aeschylus. The fear is continually recalled and deprecated by the chorus, which consists of two sisters and two brothers in law of Amy, widow and painful mother of Harry, the new Orestes. Fear turns to be comprehension to Harry, Agatha the clairvoyant aunt, and Mary, the clever cousin. Also, pain helps to foster understanding, as it occurs in Aeschylus's *Agamemnon* 177. Finally, Harry doesn't flee from the Erinyes but follows the Eumenides: «Let us lose no time. I will follow» (II, 2).

### Introduzione

Questo percorso commenta *The family reunion* di T. S. Eliot attraverso un metodo comparativo<sup>1</sup>. Vengono presentati continui confronti con le tragedie di Eschilo, Sofocle, Euripide e di Seneca, con particolare attenzione alla trilogia eschilea *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*. È stato evidenziato il tema della paura non senza il rilievo che questa può avere aspetti positivi ed essere funzionale all'ordine nella polis. Lo notano tanto le Erinni (vv. 517-519) quanto Atena (vv. 698-699) nelle *Eumenidi* che concludono l'*Oresteia* rappresentata ad Atene nel 458. Lo ripeterà Sallustio nel *Bellum Iugurthinum* (41). Nel dramma di Eliot la paura è diffusa, è parte dell'aria, persino del tempo atmosferico carente di luce e calore, e viene ripetutamente deprecata dal Coro alla fine della parte prima («I am afraid of all that has happened, and of all is to come», “ho paura di tutto quello che è accaduto e di tutto quello che ha da venire”), non senza del resto che la coreuta Ivy affermi di volere combattere contro il più indecoroso terrore

<sup>1</sup> Le traduzioni del greco, del latino e dell'inglese in italiano sono mie. Il testo inglese utilizzato è ELIOT 1963.

(«This is a most undignified terror, and I must struggle against it», I, 3). Il Coro è formato da Ivy, Violet, Gerald, Charles, due sorelle e due cognati di Amy, la madre dolorosa di Harry, il nuovo Oreste.

In *The family reunion* la paura viene superata quando diventa conoscenza e comprensione nei personaggi di Harry, Agatha la zia intelligente, e Mary una cugina, i tre del γένος che vogliono e possono capire. Agli altri rimane la paura della verità, dell'ἀλήθεια che è non latenza, disvelamento. Vivono come assopiti temendo di conoscere ognuno se stesso, di abbandonare l'identità gregaria dedotta dal loro ambiente e di acquistarne una personale.

Oltre la paura, è funzionale alla comprensione il dolore tanto nella trilogia di Eschilo quanto nel dramma di Eliot. Lo afferma il coro di vecchi argivi nella parodo dell'*Agamennone* (v. 177): τὸν πάθει μάθος, “attraverso la sofferenza si giunge alla comprensione”. Il percorso intero indica diverse occorrenze di questa densa γνώμη. Amy, la madre di Harry e di altri due figli minori in tutti i sensi, John e Arthur, è il personaggio più oppresso dal dolore e attribuisce lo strano comportamento del primogenito, che al pari di Oreste vede spettri, al clima nebbioso e alla stanchezza del viaggio. Harry è tornato dopo un'assenza di anni. Nell'ultimo periodo di vagabondaggio ha perduto la moglie caduta dalla nave nel mare, non si sa come. Agatha, la sorella di Amy capace di intendere Harry, suggerisce al nipote di comprendere quello che ancora non ha capito: è la via verso la libertà: «There is more to understand: hold fast to that as the way to freedom» (I, 1).

In una scena successiva, dopo vari accadimenti, e visioni di Erinni con una ripresa testuale delle *Coefore*<sup>2</sup>, Harry dice che non è certo di non avere spinto in mare dalla nave la moglie annegata («Perhaps I only dreamt I pushed her» II, 2). Agatha risponde che loro non hanno scritto un racconto “di delitto e castigo”, «of crime and punishment, but of sin and expiation», “ma di peccato e di espiazione” (II, 2). Però prima di espriare il peccato, per espriarlo, è necessario conoscerlo. Talvolta è il peccato stesso che si agita e si adopera in vario modo per giungere alla coscienza. «It is certain that the knowledge of it must precede the expiation. It is possible that sin may strain and struggle in its dark instinctive birth, to come to consciousness and so find expurgation», “è possibile che il peccato si sforzi e lotti nella sua oscura nascita istintiva, per arrivare alla coscienza e così trovare purgazione”<sup>3</sup>. Può darsi che tu sia la coscienza della tua famiglia infelice, aggiunge la zia veggente, “il suo uccello mandato in volo attraverso la fiamma purgatoriale”, «its bird sent flying through the purgatorial

<sup>2</sup> Vd. di seguito.

<sup>3</sup> Nell'*Orestea* di Eschilo il matricida deve andare a Delfi, poi ad Atene per sapere che cosa significhi il suo peccato. Pure Edipo deve fare una lunga indagine su se stesso nell'*Edipo re* di Sofocle. Nell'*Edipo a Colono* anche per lui le Erinni diventeranno Eumenidi.

flame». Harry allora si sente felice, come se la felicità consistesse “in una visione diversa”, «in a different vision. This is like an end», “questo è come una fine” (II, 2). È la visione delle essenze, di quello che realmente è.

Agatha aggiunge: «the burden's yours now, yours-the burden of all family. And I am little frightened», “il fardello di tutta la famiglia ora è tuo e io sono un poco impaurita”. Ma il nipote fatica a immaginare la paura di questa zia: «You, frightened! I can hardly imagine it, e comincia a comprendere<sup>4</sup>: I only now begin to have some understanding of you, and of all of us». Agatha è la mente più lucida della famiglia. Entrambi hanno la capacità di vedere e capire i segni mandati da fuori, hanno la visione totale che Eliot attribuisce a Tiresia nella nota al v. 218 del poema *La terra desolata*: “Ciò che Tiresia vede è la sostanza del poema”. Sono i segni che gli ottenebrati non possono o non vogliono vedere: come succede a Creonte nell'*Antigone* e pure a Edipo<sup>5</sup> finché non saranno giunti prima alla catastrofe che li renderà capaci di intendere.

Harry ha capito e ha vinto la paura. Quando le Eumenidi appaiono per l'ultima volta, il giovane si rivolge a loro con queste parole: «You cannot think that I am surprised to see you», “non crediate che io sia sorpreso di vedervi”, «and you shall not think that I am afraid to see you», “e non crediate che abbia paura di vedervi”. “Questa volta siete reali, siete fuori di me e perciò sopportabili”, «this time you are real, this time you are outside me, and just endurable». “Pensavo di sfuggirvi venendo qui dove voi invece mi aspettavate<sup>6</sup> (II, 2). Ora finalmente vedo che vi sto seguendo”, «now I see at last that I am following you», “e che può esserci un solo itinerario e una sola destinazione”. «Let us lose no time. I will follow». Pure Oreste, giunto sull'acropoli di Atene, non ha più paura delle Erinni: le affronta senza rinnegare le proprie azioni, compreso il matricidio con il quale ha vendicato il proprio padre (Eschilo, *Eumenidi* 588): ἔκτεινα. τούτου δ' οὐτίς ἄρνησις πέλει, “l'ho uccisa e di questo non c'è negazione”. Oreste rivendica dignità al proprio delitto, come Prometeo<sup>7</sup>.

## La riunione di famiglia (1939)

### Parte I, scena 1

*Il salotto, dopo il tè. Un pomeriggio nel marzo inoltrato*

Amy, Ivy, Violet, Agatha, Gerald, Charles, Mary.

<sup>4</sup> Alla fine dell'*Antigone* di Sofocle il Coro sentenzia (vv. 1347-1348): πολλῶ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας / πρῶτον ὑπάρχει, “il comprendere è di gran lunga il primo requisito della felicità”.

<sup>5</sup> ἄξι' οὐδενός, “non valgono nulla” (Sofocle, *Edipo re* 972), dice Edipo dei responsi oracolari che gli profetizzavano il destino.

<sup>6</sup> Cf. la canzone *Samarconda* di Roberto Vecchioni.

<sup>7</sup> “Io sapevo tutto questo: di mia volontà, di mia volontà ho compiuto la trasgressione, non lo negherò”, ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον· οὐκ ἄρνήσομαι (Eschilo, *Prometeo incatenato*, 266).

Nella prima scena in un pomeriggio di marzo inoltrato, Amy, vedova e madre di tre giovani, spia l'allungarsi dei giorni e nota con dispiacere la persistenza del freddo: «o Sun, that was once so warm», «oh sole un tempo era così caldo». Nella parodo delle *Coefore* il coro deplora con terrore (v. 46 φοβοῦμαι) il focolare sventurato, le rovine della casa (v. 50 ἰὼ κατασκαφαὶ δόμων), le impenetrabili al sole tenebre odiose ai mortali (vv. 51-52 ἀνήλιοι βροτοστυγεῖς δνόφοι).

Questo ottenebrarsi del mondo si può avvicinare al *Titan dubius* del primo verso dell'*Edipo* di Seneca. Leggiamo l'*incipit* della tragedia (vv. 1-5): *Iam nocte Titan dubius expulsa redit, / et nube moestum squalida exoritur iubar, / lumenque flamma triste luctifica gerens / prospiciet avida peste solatas domos, / stragemque, quam nox fecit, ostendet dies*, «già, cacciata la notte, torna un Titano incerto, e il suo splendore spunta cupo da una nuvola sporca, e, portando una luce afflitta con fiamma luttuosa, osserverà le case desolate dall'avidità peste, e la strage che la notte ha compiuto la farà vedere il giorno». Sono parole di Edipo. Il sole incerto dallo «splendore cupo» (*moestum iubar*), «la luce afflitta» (*lumen triste*) e «la fiamma luttuosa» (*flamma luctifica*) significa il capovolgimento della natura. La luce che vivifica e rallegra è ribaltata a fiaccola mortuaria che mette in mostra una strage. La tenebra prefigura l'accecamento.

Già nell'*Iliade*, Omero attribuisce al Sole la facoltà di vedere e ascoltare tutto (3.277): Ἡέλιός θ' ὅς πάντ' ἐφορᾷς καὶ πάντ' ἐπακούεις<sup>8</sup>; una formula che torna un poco variata in *Odissea* (11.109): Ἡελίου, ὅς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούει<sup>9</sup>. Nel *Prometeo incatenato* di Eschilo (v. 91), il titano invoca, tra gli altri, τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου, «il disco del sole che tutto vede». Nell'*Edipo a Colono* (v. 869), ὁ πάντα λεύσσων Ἥλιος, «Elio che vede tutto», viene invocato dal vecchio esule contro la prepotenza di Creonte.

### **Mancanza di sole e di acqua: carenza di vita**

Seneca sottolinea l'aridità, la siccità e lo scolorimento che significano sterilità e morte: Edipo più avanti aggiunge (*Edipo*, 41-43): *Deseruit amnes humor atque herbas color, / aretque Dirces; tenuis Ismenos fluit, / et tingit inopi nuda vix unda vada*, «l'acqua ha lasciato i fiumi e il colore le erbe, è disseccata Dirce; l'Ismeno scorre vuoto, e con la povera onda bagna a stento i guadi nudi». La malattia toglie umore e colore alla vita prima di annientarla: «Il sole della peste stingeva tutti i colori e fugava ogni gioia»<sup>10</sup>. «La luce è la più rallegrante delle

<sup>8</sup> È Agamennone che prega nel sancire i patti prima del duello tra Menelao e Paride.

<sup>9</sup> Qui parla Tiresia dopo avere bevuto il sangue delle vittime sgozzate da Odisseo per evocare i morti. Gli dice che deve lasciare intatte nell'isola di Trinacria le floride greggi del Sole che tutto vede e tutto ascolta.

<sup>10</sup> CAMUS 1989, p. 87.

cose: è divenuta simbolo di tutto ciò ch'è buono e salutare. In tutte le religioni indica la eterna salvezza, mentre l'oscurità indica dannazione»<sup>11</sup>. Nell'ultima scena di *Gli spettri* di Ibsen (1881) Osvald Alving dice: "mamma, dammi ancora la luce". Poi ripete più volte: "la luce, la luce" che è la parola finale del dramma. Nelle *Supplici* eschilee (v. 213), il coro delle Danaidi chiede aiuto ai "raggi del sole che danno salvezza" (καλοῦμεν ἀγῶν ἡλίου σωτηρίους). Nell'*Edipo re* (v. 660), il coro chiama il sole τὸν πάντων θεῶν θεὸν πρόμον, "il primo dio fra tutti gli dei", e Creonte nell'ultima scena (v. 1425) chiede di rispettarlo come τὴν ... πάντα βόσκουσιν φλόγα, "la fiamma che nutre tutta la vita". Mancanza di acqua in *La terra desolata*: «here is no water but only rock» (V, *What Thunder said* 331).

Amy può essere assimilata al φαρμακός della tragedia greca: "Oh luce che sembrava così naturale quando ero giovane e forte", «O light that was taken for granted when I was young and strong», "e sole e luce venivano da sé, e la notte non era temuta e il giorno era previsto", «and the night unfeared and the day expected», "degli orologi ci si poteva fidare", «and clocks could be trusted», "e il domani era assicurato e il tempo non si sarebbe fermato nel buio", «and time would not stop in the dark». Nell'ultima scena si sente Amy morente che chiama Agatha e Mary: «The clock has stopped in the dark!»<sup>12</sup>. "Non verrà mai la primavera? Ho freddo", «will the spring never come? I am cold». Una delle tre sorelle, Ivy, ricorda: "io ho sempre detto ad Amy di andare a sud nell'inverno", «I have always told Amy she should go south in winter»<sup>13</sup>.

Entrano Gerald<sup>14</sup> e Charles, due fratelli del marito morto di Amy. Charles critica i giovani: «modern young people know what they are drinking [...] don't care what they are eating / they have lost their sense of taste and smell/because of their cocktail and cigarettes». Il Gerontion di T. S. Eliot dice: «I have lost my passion: why should I need to keep it/since what is kept must be adulterated? / I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch / how should I use them for your closer contact?»<sup>15</sup>. Ivy definisce «decadent the younger generation». Gerald invece fa un'apologia dei giovani. Ce ne sono di ottimi<sup>16</sup>, migliori di com'era

<sup>11</sup> SCHOPENHAUER 1989, p. 274.

<sup>12</sup> Cf. PAVESE 1950: «La cosa più segretamente temuta accade sempre».

<sup>13</sup> Cf. T. S. Eliot, *La terra desolata*, I, *The Burial of the Dead* 18: «I read, much of the night, and go south in the winter».

<sup>14</sup> Il più stupido della famiglia secondo Amy.

<sup>15</sup> Questa perdita di sensibilità percettiva si può forse equiparare all'ἀρκεῖτω βίος, "Basta la vita!" (Eschilo, *Agamennone* 1314), detto da Cassandra. A questa espressione sconsolata di Cassandra se ne può accostare una simile dell'*Elettra* di Sofocle che del resto desidera la vendetta non meno della figlia di Priamo (*Elettra* 822): τοῦ βίου δ' οὐδεὶς πόθος, "non ho nessun desiderio di vivere".

<sup>16</sup> Nel III libro dell'*Iliade*, Menelao, per fare un patto con i Troiani, esige la presenza di Priamo poiché non si fida dei figli del re di Troia: "sempre svolazzano gli animi dei giovani – afferma – ma quando un vecchio (ὁ γέρον) è con loro, vede insieme il prima e il dopo (ἄμα πρόσσω καὶ ὀπίσω



Charles. Poi bisogna concedere: «we haven't left them such an easy world to live in». Quindi Gerald interpella Mary, la figlia di una cugina defunta di Amy. La ragazza dice di non meritare il complimento di giovane: «I don't deserve the compliment: I don't belong to any generation», «io non appartengo a nessuna generazione». In *Misura per misura* di Shakespeare (1604), il duca travestito da frate suggerisce al condannato Claudio queste parole da dire alla vita: «tu sei solo lo zimbello della morte, tu non sei né giovane né vecchia, ma è come se dormissi dopo pranzo sognando di entrambe queste età» (III, 1). Eliot ha utilizzato queste parole come epigrafe a *Gerontion*.

La ragazza esce. Violet biasima Gerald che l'ha turbata. Charles aggiunge che Mary è in un'età difficile: credo che debba andare per i trenta. «Dovrebbe sposarsi, ecco», «she ought to be married, that's what it is». Questa giovane è biscugina e sorella spirituale di Harry. Svolge una funzione simile a quella di Elettra nell'*Orestea*. Nelle *Coefore* (v. 135 κάγω μὲν ἀντίδουλος) la figlia di Agamennone lamenta di venire trattata come una serva, mentre il fratello è stato allontanato. Nella seconda scena Mary dirà che Amy l'ha voluta tenere in casa come una possibile nuora facilmente addomesticabile in quanto povera.

Amy dice che il ritorno di Harry non renderà le cose facili per la ragazza. Ci sarà il problema del riconoscimento da parte dei due giovani. Oltre Harry sono attesi gli altri due figli: Arthur e John. Harry, dice Violet, ha sempre avuto le maggiori probabilità di essere in ritardo (come Oreste che Elettra attende da anni a Micene). Harry sta tornando a Wishwood dopo otto anni e dopo la morte della moglie caduta (o spinta in mare?) durante una crociera angosciosa. Sua zia Agata profetizza che sarà penoso per lui il ritorno dopo tanto tempo e in seguito a quello che ha passato. Penoso perché «tutto è irrevocabile», «everything is irrevocable», «il passato è irrimediabile», «the past is irremediable», e Harry troverà tutto cambiato. «Adattarsi è difficile», «adaptation is hard». Come per Oreste al ritorno in Argo dalla Focide. *Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus* (Virgilio, *Georgiche* 3.284). *Fluunt dies et irreparabile vita decurrit*, «scorrono i giorni e la vita scende di corsa in modo irreparabile» (Seneca, *Lettere a Lucilio* 123.10). Sentiamo anche Buzzati: «quella notte cominciava per lui l'irreparabile fuga del tempo»<sup>17</sup>. «Lui» è il protagonista del romanzo, Giovanni Drogo.

«Nulla è mutato – dice la madre – qui a Wishwood, io ho sorvegliato questo». «Ma», replica Agatha, «sarà lui a trovare un Harry diverso qui», «I mean that at Wishwood he will find another Harry». L'uomo che arriva dovrà incontrare il ragazzo che partì. Nei momenti cruciali, che non arrivano per tutti, «l'occulto si rivela e gli spettri si mostrano», «the hidden is revealed, and the spectres show themselves». Sono i momenti epifanici della vita che possono essere dolorosi.

/ λέύσσει), come sia meglio per gli uni e per gli altri» (vv. 108-110).

<sup>17</sup> BUZZATI 1945, cap. 6, p. 52.

Nell'*Oreste* di Euripide (vv. 395-396), a Menelao che gli domanda τί χρέμα πάσχεις; τίς σ' ἀπόλλυσιν νόσος;, "che cosa soffri? quale malattia ti distrugge?", il nipote risponde ἡ σύνεσις, ὅτι σύνοιδα δεῖν' εἰργασμένος, "l'intelligenza, poiché sono consapevole di avere commesso cose terribili". Oreste dunque è reso sofferente dalla propria σύνεσις (v. 396). Menelao gli ricorda la legge del contrappasso per cui deve soffrire (v. 413): οὐ δεινὰ πάσχειν δεινὰ τοὺς εἰργασμένους, "non è terribile che patiscano conseguenze tremende quelli che hanno compiuto atrocità". "Febo mi ha ordinato di ammazzare mia madre" si giustifica Oreste, "ma – replica Menelao – ignorando troppo il bene e la giustizia". "Noi siamo servi degli dèi – fa il nipote (v. 418) – qualunque cosa siano gli dèi", δουλεύομεν θεοῖς, ὅτι ποτ' εἰσὶν οἱ θεοί.

Il contrappasso si trova anche nell'*Orestea*. Nel doloroso canto (*kommós*) che precede l'epilogo dell'*Agamennone* di Eschilo (vv. 1562-1564), il Coro dice queste parole: "paga chi uccide", ἐκτίνει δ' ὁ καίνων, "rimane saldo, finché Zeus rimane sul trono, che chi ha fatto subisca: infatti è legge divina", μίμνει δὲ μίμνοντος ἐν θρόνῳ Διὸς / παθεῖν τὸν ἔρξαντα· θέσμιον γάρ. C'è una ripresa di questo nel *kommós* delle *Coefore* (vv. 313-314): δράσαντα παθεῖν, / τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ, "subisca chi ha agito, un detto tre volte antico suona così". Nell'*Eracle* di Euripide Anfitrione indirizza queste parole a Lico inconsapevolmente incamminato verso la morte (vv. 727-728): προσδόκα δὲ δρῶν κακῶς / κακόν τι πράξειν, "aspettati facendo del male di averne del male".

Gerald vorrebbe minimizzare i dispiaceri e suggerisce allegria. Amy è d'accordo, ma la veggente è Agata. Charles ricorda che Harry ha perso la moglie da un anno. La madre sostiene che Harry "vorrà dimenticare", «he will forget it». Ma λαθέσθαι, "dimenticare", è per certi spiriti il verbo più negativo, come per Odisseo secondo Calvino: «Il ritorno va individuato e pensato e ricordato: il pericolo è che possa essere scordato prima che sia avvenuto. Difatti, una delle prime tappe del viaggio raccontato da Ulisse, quella presso i Lotofagi, comporta il rischio di perdere la memoria, per aver mangiato il dolce frutto del loto. Che la prova della dimenticanza si presenti all'inizio dell'itinerario d'Ulisse e non alla fine, può apparire strano. Se dopo aver superato tante prove, sopportato tante traversie, appreso tante lezioni, Ulisse avesse scordato ogni cosa, la sua perdita sarebbe stata ben più grave: non trarre alcuna esperienza da quanto ha sofferto, alcun senso da quel che ha vissuto. Ma, a ben vedere, questa della smemoratezza è una minaccia che nei canti IX-XII si ripropone più volte: prima con l'invito dei Lotofagi, poi con i farmaci di Circe, poi ancora col canto delle Sirene. Ogni volta Ulisse deve guardarsene, se non vuole dimenticare all'istante [...] Dimenticare che cosa? La guerra di Troia? L'assedio? Il cavallo? No: la casa, la rotta della navigazione, lo scopo del viaggio. L'espressione che Omero usa in questi casi è

‘scordare il ritorno’<sup>18</sup>. Ulisse non deve dimenticare la strada che deve percorrere, la forma del suo destino: insomma non deve dimenticare l’*Odissea*. Ma anche l’aedo che compone improvvisando o il rapsodo che ripete a memoria brani di poemi già cantati non devono dimenticare se vogliono ‘dire il ritorno’; per chi canta versi senza l’appoggio di un testo scritto ‘dimenticare’ è il verbo più negativo che esista; e per loro ‘dimenticare il ritorno’ vuol dire dimenticare i poemi chiamati *nostoi*, cavallo di battaglia del loro repertorio»<sup>19</sup>.

La moglie di Harry è stata spazzata via dal ponte della nave in mezzo a una tempesta e il corpo non è stato mai recuperato. Amy ricorda che la nuora non volle mai conoscere alcuno della famiglia. Trascinava Harry per alberghi costosi e in compagnie indesiderabili scelte da lei. Voleva abbassare il marito al proprio livello. Ombra irrequieta durante la vita, è meno di un’ombra nella morte. «A restless shivering painted shadow / in life», “irrequieta, tremante, dipinta ombra in vita”, «she is less than a shadow in death». Mattia Pascal-Adriano Meis passeggiando per Roma riflette sulla propria ombra: «Uscii di casa, come un matto. Mi ritrovai dopo un pezzo per via Flaminia, vicino a Ponte Molle. Che ero andato a far lì? Mi guardai attorno; poi gli occhi mi s’affissarono su l’ombra del mio corpo, e rimasi un tratto a contemplarla; infine alzai un piede rabbiosamente su essa. Ma io no, non potevo calpestarla, l’ombra mia. Chi era più ombra di noi due? Io o lei? Due ombre! Là, là per terra; e ciascuno poteva passarci sopra: schiacciarmi la testa, schiacciarmi il cuore: e io, zitto, l’ombra, zitta. L’ombra d’un morto: ecco la mia vita... Ma sì! Così era! Il simbolo, lo spettro della mia vita era quell’ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercè dei piedi altrui. Ecco quello che restava di Mattia Pascal, morto alla *Stia*: la sua ombra per le vie di Roma»<sup>20</sup>.

L’uomo come ombra e polvere. La polvere e l’ombra rimandano alla morte e alla paura che noi mortali ne abbiamo. Pindaro chiama l’uomo “sogno di ombra”, σκιαῶς ὄναρ / ἄνθρωπος (*Pitiche* 8.95-96). Nell’*Aiace* di Sofocle (vv. 125-126), Odisseo esprime la convinzione che l’ombra sia la quintessenza dell’uomo e manifesta la compassione del poeta per tutte le creature umane cadute sulle spine della vita: ὀρῶ γὰρ ἡμᾶς οὐδὲν ὄντας ἄλλο πλὴν / εἶδωλ’ ὅσοι περ ζῶμεν ἢ κούφην σκιάν, “io infatti vedo che non siamo se non immagini quanti viviamo, o inconsistente ombra”. Nell’*Elettra* di Sofocle la protagonista, stringendo fra le mani l’urna dove crede siano state poste le ceneri di Oreste, conclude il compianto sul fratello creduto morto dicendo (vv. 1153-1159): “i nemici ridono”, γελῶσι δ’ ἐχθροί, “e smania di gioia la madre non-madre. Tu mi hai mandato spesso, di nascosto, messaggi promettendo che saresti apparso a punirla. Ma il

<sup>18</sup> Cf. Omero, *Odissea* 9.97 νόστου τε λαθέσθαι.

<sup>19</sup> CALVINO 1995, pp. 15-16.

<sup>20</sup> PIRANDELLO 1963, cap. 15 “Io e l’ombra mia”, pp. 234-325.

destino contrario tuo e mio ci ha tolto questo esito, e ora ti ha mandato a me in queste condizioni: invece della persona carissima cenere e ombra vana”, ἀντὶ φιλτάτης / μορφῆς σποδόν τε καὶ σκιάν ἀνωφελῆ.

*Pulvis et umbra sumus*, “polvere e ombra siamo”, secondo Orazio (*Odi*, 4.7.16). Amleto dice che l'uomo è quintessenza di polvere. «Alexander died, Alexander was buried, Alexander returned into dust», “Alessandro morì, Alessandro fu sepolto, Alessandro ridivenne polvere” (Shakespeare, *Amleto*, V, 1). Alessandro era un uomo, ossia «quintessence of dust», “quintessenza di polvere” (Shakespeare, *Amleto*, II, 2). Shakespeare nel *Macbeth* (V, 5) fa dire al protagonista prossimo alla fine: «Life is but a walking shadow; a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifyng nothing», “la vita è solo un'ombra che cammina; un povero attore che si pavoneggia e si agita sulla scena nella sua ora e poi non se ne parla più: è la storia raccontata da un idiota, piena di frastuono e di furia, che non significa nulla”. In *La terra desolata* di T. S. Eliot leggiamo (v. 30): «I will show you fear in a handful of dust», “in un pugno di polvere vi mostrerò la paura”.

La madre di Harry vuole che “non ci sia pena, né rimorso né rimpianto”, «no grief and no regret and no remorse», per amore del futuro. «Il rimorso – scrive Gabriele D'Annunzio (*Il piacere*, cap. 2) – è il vano pascolo d'uno spirito disoccupato». La zia veggente Agatha, la consanguinea della generazione precedente con cui Harry è sintonizzato, replica che con la precisa attenzione ai dettagli, quando si privano della visione d'insieme, «men tighten the knot of confusion/ into perfect misunderstanding», “gli uomini stringono il nodo della confusione in incomprensione perfetta”, «neglecting all the admonitions / from the world around the corner», “trascurando tutti gli ammonimenti del mondo che sta dietro l'angolo”, come il discorso del vento nel secco agrifoglio, l'inclinazione della luna, l'attrazione del corridoio oscuro.

Tali ammonimenti sono i **segni**. Si pensi ai segni degli uccelli, trascurati da Ettore<sup>21</sup>, da Edipo<sup>22</sup>, o quelli vocali ignorati da Crasso<sup>23</sup>. Nell'*Antigone* di Sofocle

<sup>21</sup> Ettore rifiuta il consiglio di Polidamante che lo sconsiglia di attaccare le navi poiché ha visto un'aquila che non ha potuto portare al nido un serpente per farlo mangiare ai figli. Così i Troiani dovranno ritirarsi. Ma il principe troiano lo guarda bieco e gli dice che non si cura degli uccelli poiché per lui l'unico uccello augurale è quello che lo spinge a combattere per la patria: εἰς οἰωνὸς ἄριστος ἀμύνεσθαι περὶ πατρὸς (Omero, *Iliade* 12.243).

<sup>22</sup> Empio è il protagonista dell'*Edipo re* istigato dalla madre-moglie (vv. 964-967): “Ahi, ahì, perché dunque, o donna, uno dovrebbe osservare il fatidico altare di Delfi o gli uccelli che schiamazzano in alto – τοὺς ἄνω / κλάζοντας ὄρνεις – sotto la guida dei quali io dovevo ammazzare mio padre?”.

<sup>23</sup> BETTINI 2000, p. 7: «Crasso non riuscì a comprendere che il venditore di fichi Cari – il quale gridava ‘Cauneas!’ sulla banchina del porto di Brindisi – non stava semplicemente facendo pubblicità alla sua merce, gridando “vendo fichi di Cauno!”, come si poteva pensare. Niente di tutto questo. Il venditore lo diffidava nientemeno dal prendere il mare verso la sua propria morte:

i segni sono interpretati da Tiresia che dice a Creonte (vv. 998-1011): “Lo saprai ascoltando i segni dell’arte mia – τέχνης σημεῖα τῆς ἐμῆς κλυῶν – infatti sedendo sull’antico seggio augurale, dove c’era per me l’approdo di ogni alato, odo uno sconosciuto frastuono di uccelli schiamazzanti con furore cattivo e incomprendibile; e mi accorsi che si dilaniavano tra loro con gli artigli, a sangue: infatti il frullo delle ali non era senza significato. Allora subito preso dalla paura, facevo la prova degli olocausti sugli altari ardenti: però dalle vittime Efesto non brillava, ma sulla cenere il grasso delle cosce si struggeva putrefacendosi e fumava e schizzava, e vesciche di bile si spargevano gettate in aria, e i femori grondanti uscivano fuori dall’adipe che li avvolgeva”. Il tuono nell’*Edipo a Colono* di Sofocle (v. 1456 ἔκτυπεν αἰθήρ, v. 1461 βροντή), segnala che è giunto il tempo della morte con apoteosi di Edipo. Più avanti (v.1606), κτύπησε μὲν Ζεὺς, “Zeus produsse un frastuono”, poi si sentì una voce divina che chiamò Edipo e disse (vv. 1627-1628): τί μέλλομεν / χωρεῖν;, “che cosa aspettiamo a muoverci?”. È un pezzo che indugi. Quindi il vecchio cieco se ne andò e sparì in un abisso benevolo e senza dolore (v. 1662).

Thomas Mann nell’ultimo capitolo (“Il tuono”) di *La montagna incantata* racconta che sette anni dopo l’arrivo del protagonista Hans Castorp nel sanatorio, dove il giovane ingegnere era andato solo per trovare un cugino e dove invece era rimasto ammaliato e malato, “si udì un rombo” (p. 1058) che lo disincantò e lo riportò nella pianura. Nel *Tannhäuser* di Richard Wagner il protagonista, che si trova sul Venusberg, dice (I, 2): «il tempo che trascorro qui / non saprei misurarlo / giorni, mesi, per me non esistono / poiché non vedo più il sole / né i benevoli astri del cielo». Alla fine di questa scena si sente un fragore spaventoso, dopo di che, nella terza scena Tannhäuser si trova improvvisamente in «einem schönen Tale», “in una bella valle”. Torniamo a «The knot of confusion», “il nodo della confusione”, che gli uomini stringono. La confusione serve a evitare la verità che è ἀλήθεια, il disvelamento.

### ***Il tema della confusione***

La quintessenza di molti mali è spesso il disordine che provoca confusione: Solone nell’*Elegia alle Muse* (fr. 13.9-13 West) ditingue due tipi di πλοῦτος: “La ricchezza che danno gli dèi, è solida per l’uomo dall’ultimo fondo alla cima; quella cui vanno dietro gli uomini spinti dalla prepotenza, non arriva con ordine – οὐ κατὰ κόσμον / ἔρχεται – ma siccome obbedisce alle azioni ingiuste, / segue

‘cau n(e) eas!’, ‘non andare!’, stava infatti gridando – ovviamente secondo la pronuncia apocopata dell’imperativo *cave* che si usava nel latino parlato. Questo celebre caso di *omen* è riportato da Cicerone (*De divinatione* 2.84). Ma Crasso non se ne accorse. Il problema era che, per sua disgrazia, non se l’aspettava».

di malavoglia, e presto vi si mescola l'accecamento". Nei *Cavalieri* (424 a.C.) di Aristofane Cleone-Paflagone è chiamato βορβοροτάραξι, il "mescola-fango" (v. 307): egli si comporta come i pescatori di anguille, i quali le acchiappano solo se mettono sottosopra la melma: καὶ σὺ λαμβάνεις, ἦν τὴν πόλιν ταραττης, "anche tu arraffi, se scompigli la città", gli fa il salsicciaio (v. 867). Quello della confusione è un tema ricorrente nella *Medea* di Seneca. La navigazione ha unito, confondendole, parti che dovevano restare separate e distinte. Così si sono guastati i *candida ... saecula* (v. 329) dei padri. *Bene dissaepi foedera mundi / traxit in unum Thessala pinus, / iussitque pati verbera pontum / partemque metus fieri nostri / mare sepositum*, "la nave tessala unificò le parti del cosmo ben separate da un recinto di leggi, e ordinò che il ponto patisse le frustate dei remi; e che il mare lontano divenisse parte della nostra paura" (vv. 335-339). Il rischio è quello del ritorno al magma indifferenziato del caos. Infatti il *pretium huius cursus*<sup>24</sup>, il risultato del caos provocato dalla prima nave è Medea, emblema del caos etico<sup>25</sup>. Il mondo *pervius* ha aperto la via alla «confusion delle persone»<sup>26</sup>. È la stessa ὕβρις di Serse, il quale tentò di trattenere con vincoli la sacra corrente dell'Ellesponto e di unificare ciò che deve restare diviso (Eschilo, *Persiani* 745-750).

Nelle *Anime morte* di Gogol' (1842), un farabutto suggerisce di confondere le idee per rendere impossibile il compito di fare giustizia: «Confondere, confondere: e nient'altro... introdurre nel caso nuovi elementi estranei, che coinvolgono altri, complicare e nient'altro. E che si raccapezzi pure il funzionario pietroburghese incaricato. Che si raccapezzi... Mi creda, appena la situazione diventa critica, la prima cosa è confondere. Si può confondere, aggrovigliare tutto così bene che nessuno ci capirà nulla» (p. 375). Ancora a proposito di confusione, Karl Marx commenta Shakespeare<sup>27</sup> scrivendo che nel denaro il grande drammaturgo inglese rileva «la divinità visibile, la trasformazione di tutte le caratteristiche umane e naturali nel loro contrario, la confusione universale e l'universale rovesciamento delle cose»<sup>28</sup>.

Due delle zie di Harry e i due zii paterni (Ivy, Violet, Gerald e Charles) costituiscono il Coro e dicono di sentirsi come filodrammatici cui non sono state assegnate le parti. Sono quattro personaggi dall'identità non ben formata, un'identità gregaria probabilmente. Usano spesso luoghi comuni. Ognuno di loro dice che poteva fare un'altra cosa piuttosto che essere lì. Dicono poi che sono «all'ordine di Amy», «at Amy's command», a recitare una parte non letta, in

<sup>24</sup> Cf. Seneca, *Medea* 360-361.

<sup>25</sup> BIONDI 1981, pp. 428-429 e 435.

<sup>26</sup> Dante, *Paradiso* 16.67-68: «Sempre la confusion delle persone / principio fu del mal della cittade».

<sup>27</sup> Shakespeare nel *Timone di Atene* (1608) definisce l'oro "comune bagascia del genere umano; l'universale mezzana che profuma e imbalsama come un dì di Aprile quello che un ospedale di ulcerosi respingerebbe con nausea" (IV, 3).

<sup>28</sup> MARX 1976 p. 154.

qualche mostruosa farsa, una specie di ilarotragedia, ridicoli in una pantomima da incubo.

Si sente arrivare qualcuno. La madre si aspetta che sia John o Arthur, invece entra Harry. Il giovane chiede come facciano a stare in quella vampa di luce, alla vista di tutti, non coperti dalle tende: «How can you sit in this blaze of light?». Harry dunque vede la luce non veduta dalla madre nell'esordio («O light ...»). Amy risponde che non si trovano in città e che lì in campagna li vede soltanto la servitù. Harry a questo punto "le" vede: "Guardate là, guardate: le vedete?", «Look there, look there: do you see them?». Gerald non le vede. Harry: "no, no, non lì, laggiù. Voi non le vedete, ma io le vedo, ed esse vedono me", «you don't see them, but I see them, and they see me». Così si legge in Eschilo, *Coefore* 1061: ἡμεῖς μὲν οὐχ ὀράτε τάσδ', ἐγὼ δ' ὀρώ. / ἐλαύνομαι δὲ κούκέτ' ἄν μείναιμι ἐγὼ, "voi non le vedete ma io le vedo, sono sospinto e non posso più restare".

Questi due versi sono posti come epigrafe di *Sweeny Agonistes. Fragments of an Aristophanic Melodrama*: «you don't see them, you don't, but I see them: they are hunting me down, I must move on», "mi incalzano, devo fuggire". Nel dramma di Eschilo è Oreste che parla rivolgendosi al coro delle portatrici di libagioni. Pochi versi prima il figlio di Clitennestra aveva annunciato alle ancelle le Erinni come Gorgoni "vestite di scuro e intrecciate di fitte serpi", πεπλεκτανημέναι / πυκνοῖς δράκουσιν (vv. 1049-1050). La corifea cerca di calmarlo ma Oreste dice (vv. 1053-1054): οὐκ εἰσὶ δόξαί τῶνδε πημάτων ἐμοί, / σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες, "non sono parvenze dei mie dolori, chiaramente infatti queste sono le cagne furenti della madre". C'è la possibilità di una doppia natura degli spettri – benefici per alcuni, maléfici per altri – come ci sono due Giustizie che si scontreranno nel processo delle *Eumenidi*: Ἄρης Ἄρει ξυμβαλεῖ, Δίκαι Δίκαι, ha già previsto il matricida nelle *Coefore* (v. 461). È la logica aperta al contrasto dei δισσοὶ λόγοι.

Santo Mazzarino riconosce alla cultura dei Greci una maggiore disponibilità a considerare e accettare punti di vista diversi tra loro<sup>29</sup>: «La nostra logica è rettilinea, astratta: quella dei Greci è sempre aperta al contrasto». Nell'*Oresteia* di Eschilo "Dika si scontrerà con Dika" (v. 461): ci possono essere due Dikai, due Giustizie nel caso dell'*Oresteia*, quella 'matriarcale' di Clitennestra (e delle Erinni, a cui il *genos* di Eschilo non può sacrificare) contro quella 'patrilineare' di Oreste. Questa logica diviene metodica già con i δισσοὶ λόγοι<sup>30</sup>, i "discorsi in contrasto", presenti pure nelle *Antilogie* perdute di Protagora<sup>31</sup>, il quale "fu il

<sup>29</sup> MAZZARINO 1974, I, p. 175.

<sup>30</sup> MAZZARINO, 1974, I, pp. 258 e ss.: «Un testo che può definirsi la formulazione "relativistica" del pensiero dei sofisti [...] Gli 'agoni di discorsi' tucididei echeggiano questa problematica, pur a mezzo secolo di distanza dai *Dissoi logoi* [...] uno scritto sofistico redatto verso il 450 o al più tardi 440».

<sup>31</sup> Nato nella ionica Abdera intorno al 485 a.C., all'incirca coetaneo di Euripide.

primo – come ricorda Diogene Laerzio (9.51) – a sostenere che intorno ad ogni argomento ci sono due asserzioni contrapposte tra loro”.

### *Le Erinni*

Le furie che incalzano Oreste sono le Erinni della madre. Ma ci sono anche le Erinni del padre, o della moglie. Le Erinni, delle quali fu profeta Epimenide, venuto da Creta ad Atene intorno al 600 a.C., sono le dee venerande della vendetta. Nella trilogia di Eschilo perseguitano Oreste siccome ha ammazzato Clitennestra, e generalmente danno la caccia a chi ha offeso la madre appunto. Già nell'*Odissea* sono “le Erinni della madre” (11.280) che lasciano molti dolori a Edipo il quale del resto continuò a regnare su Tebe dopo il suicidio per impiccagione della «bella Epicasta»<sup>32</sup>. Nell'*Orestea* di Eschilo le Erinni della madre prima imperversano, poi diventano Eumenidi, benevole.

Nei *Sette contro Tebe*, invece, aleggia l'Erinni del padre. Eteocle, il difensore della città, oltre essere eroico, è pio e prega così (vv. 70-73): “Zeus e la Terra e gli dèi protettori della città (*scil.* Tebe) e la maledizione, Erinni potentissima del padre – Ἄρά τ' Ἐρινὺς πατρὸς ἡ μεγασθενής – non estirpate Tebe dalle fondamenta, dopo averla annientata e data in preda ai nemici”. Eteocle evoca la maledizione lanciata da Edipo contro i figli maschi per farla ricadere anche sui nemici di Tebe: con una specie di *devotio* dedica alla salvezza della città la propria morte voluta dall'Erinni paterna. Nel II stasimo il coro menziona di nuovo l'Erinni del padre (vv. 720-725): “Provo raccapriccio per la dea che manda in rovina la casa, non simile agli altri dèi, verace profetessa del male, l'Erinni imprecata del padre – πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν – terrore che compia le maledizioni iraconde di Edipo demente”. L'Erinni del padre è indicata nell'*Edipo a Colono* di Sofocle da Polinice quale causa delle sciagure sue e di Eteocle: ὦν ἐγὼ μάλιστα μὲν / τὴν σὴν Ἐρινὺν αἰτίαν εἶναι λέγω, dice il primogenito di Edipo al padre (vv. 1298-1299). E Polinice di nuovo menziona le Erinni paterne al v. 1433.

Harry dice che questa è la prima volta che le vede ma aveva sentito la loro presenza in diverse località: “a Giava, nella notte dei tropici dolce e malsana. Sapevo che venivano. In Italia, da dietro il boschetto dell'usignolo, gli occhi mi fissavano e corrompevano quel canto”, «In Italy, from behind the nightingale's thicket, / the eyes stared at me, and corrupted that song».

L'usignolo, collegato alla morte del re, si trova in *Sweeny among the nightingales* (*Sweeny tra gli usignoli*), la cui epigrafe è appunto un verso dell'*Agamennone*, il grido di morte del re vincitore della guerra di Troia (v. 1343): ὦμοι πέπληγμαί καιρίαν πλληγὴν ἔσω, “ahimé sono colpito dentro con un colpo mor-

<sup>32</sup> Un nome diverso rispetto a quello datole da Sofocle, in quanto la *magna mater* è, come la invoca Prometeo, “una sola forma di molti nomi” (Eschilo, *Prometeo incatenato* 210).



tale!». Dopo una domanda del corifeo che chiede chi abbia gridato, Agamennone urla ancora nel ricevere il secondo colpo (v. 1345): ὦμοι μάλ' αὔθις δευτέραν πεπληγμένους, "ahimé, sono colpito di nuovo una seconda volta". Nemese di questo doppio colpo sarà il grido di Elettra della tragedia di Sofocle (*Elettra* 1415): questa volta è Clitennestra che urla ὦμοι πέπληγμαι, e la figlia grida al fratello in *antilabé* πᾶισον, εἰ σθένεις, διπλῆν, "colpisci ancora, se ce la fai"<sup>33</sup>.

Ma torniamo a *Sweeny tra gli usignoli* di T. S. Eliot (vv. 36-40): "Gli usignoli cantano vicino al convento del Sacro cuore / E cantarono nel bosco insanguinato / Quando Agamennone forte gridò / E lasciarono cadere le loro feci liquide / A macchiare il freddo disonorato sudario". C'è una dissacrazione finale. L'usignolo è sacro per il passato mitico<sup>34</sup>, ma profano per il mondo contemporaneo che ne recepisce il canto con orecchie sporche. Questo è detto in *A game of chess* (vv. 98-103), la seconda parte di *La terra desolata*: "Sull'antico camino era dipinta / Come se una finestra fosse aperta sulla scena silvana", «the change of Pilomel, by the barbarous king / So rudely forced; yet there the nightingale / Filled all the desert with inviolable voice / And still she cried, and still the world pursues, / Jug jug to dirty ears»<sup>35</sup>.

Harry si chiede perché quelle creature abbiano aspettato che lui tornasse a casa per farsi vedere. «Why here, why here?» Il ritorno a casa corrisponde forse all'andata di Oreste sull'ombelico del mondo, l'oracolo di Delfi dove riceve da Apollo l'indicazione della via di Atene. Amy dà il benvenuto al figlio dicendogli che nulla è cambiato. Harry replica che invece tutti loro sembrano "avvizziti e giovani", «you all look so withered and young». Una vecchiaia senza consapevolezza. Zie e zii gli danno consigli e la madre gli passa la direzione dell'azienda: «now it's for you to manage». Ma Harry non vuole sentire frasi fatte, luoghi comuni o finzioni. "Perché non venire alla questione?", «Why not get to the point [...] ?». Agatha gli dice che se non vuole «pretences», "finzioni", loro non ne faranno.

Harry dubita che i suoi parenti possano capire la differenza tra gli eventi – «events» – che non hanno importanza, e gli accadimenti – «what happened». A

<sup>33</sup> Cf. quella nell'*Elektra* di Hugo Von Hofmannstal (1904), la quale grida 'come un demone': "Colpisci! Un'altra volta!".

<sup>34</sup> Nel prologo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle Antigone descrive al padre cieco il luogo dove sono arrivati, un luogo sacro: "e questo luogo è sacro, per quanto si può con chiarezza arguire, è fiorente d'alloro, di olivo, di vite; con fitto batter d'ali dentro di lui cantano dolcemente gli usignoli", χῶρος δ' ὄδ' ἱερός, ὡς σάφ' εικάσαι, βρύων / δάφνης, ελαίας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ' / εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνας (vv. 16-18).

<sup>35</sup> Eliot richiama ancora il mito di Filomela nel v. 428 di *La Terra desolata*, V, *What the thunder said*: «Quando fiam uti chelidon, O swallow swallow», "quando diverrò come la rondine, O rondine rondine". La nota apposta a questo verso fa: "Si veda Filomela nelle parti II e III". La citazione è tratta dal *Pervigilium Veneris* (*La veglia di Venere*), un carme anonimo di novantatré versi (tetrametri trocaici catalettici), compreso nell'*Anthologia latina*, di età e attribuzione incerta, dal II al IV o al VI secolo d.C., da Floro a Tiberiano o a un'autrice anonima.

loro non è mai accaduto nulla – «nothing has never happened» – e non possono comprendere la non importanza degli eventi, avvenimenti – «the unimportance of events». Lucrezio rileva la differenza tra *coniuncta* ed *eventa*, συμβεβηκότα e συμπτώματα. “*Coniunctum* è ciò che non può essere separato senza rovina”, *Coniunctum est id quod nusquam sine perimitali / discidio potis est seiungi seque gregari*<sup>36</sup> / *pondus ut saxis, calor ignis, liquor aquai* (Lucrezio, *De rerum natura* 1.453). Mentre gli *eventa*, eventi o accidenti, non cambiano la sostanza dei corpi al loro avvicinarsi o allontanarsi: *adventu manet incolumis natura abituque* (Lucrezio, *De rerum natura* 1.457). *Eventa* sono la schiavitù, la povertà, la ricchezza, la libertà, la guerra, la concordia e altre cose di questo genere.

“Siete tutte persone – continua Harry – cui non è accaduto nulla”, «to whom nothing is happened», “al più un continuo urto degli avvenimenti esterni”, «at most a continual impact of external events», “siete passati dalla vita in sonno. Mai destati dall’incubo”, «never woken to the nightmare». “La vita sarebbe isopportabile se foste pienamente desti”, «life would be unendurable if you were wide awake». Ancora la paura. La paura che molte persone hanno della vita pienamente partecipata e attiva è stata messa in rilievo anche da Seneca (*Lettere a Lucilio* 23.11 e 55.6): *Quidam ante vivere desierunt quam inciperent* e *Qui velut timidum atque iners animal metu oblituit*, “chi, come un animale pauroso e coddardo si è nascosto per timore”, *sibi non vivit, sed, quod est turpissimum, ventri, somno, libidini; non sibi vivit qui nemini*.

“Del passato voi sapete vedere solo ciò che è passato, non ciò che è sempre presente. È questo che importa”, «Of the past you can only see what is past, / not what is always present. That is what matters». Anche in letteratura questo importa. Il senso storico e quello letterario di T. S. Eliot impongono una visione d’insieme<sup>37</sup>: «with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of its own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order», “con la sensazione che tutta la letteratura europea da Omero, e, all’interno di essa, tutta la letteratura del proprio paese, ha un’esistenza simultanea e compone un ordine simultaneo [...]”. “Il possesso del senso storico [...] ecco quello che rende tradizionale uno scrittore [...] Nessun poeta, nessun artista di nessun’arte, preso per sé solo, ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà su lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato. Non è possibile valutarlo da solo; bisogna collocarlo, per procedere a confronti e contrapposizioni, tra i poeti del passato. Questo è per me un principio di critica estetica, e non di semplice critica storica. [...] I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando sia introdotta una nuova (veramente nuova) ope-

<sup>36</sup> La tmesi rappresenta icasticamente l’idea di separazione.

<sup>37</sup> ELIOT 1919.

ra d'arte [...]. Chiunque approvi questa idea di un ordine, di una forma che è propria della letteratura europea, della letteratura inglese, non troverà assurda l'idea che il passato sia modificato dal presente, come non lo è che il presente trovi la propria guida nel passato". «Ernst Howald, *Die Kultur der Antike*, 1948) ha potuto indicare la rinascita del 'classico' come 'la forma ritmica' della storia culturale europea»<sup>38</sup>.

Per chiarire la necessità delle basi classiche, senza le quali c'è l'abisso del vuoto, posso citare un'altra 'verità' di un saggio successivo<sup>39</sup> di T. S. Eliot: "Il latino e il greco<sup>40</sup> costituiscono la corrente sanguigna della letteratura europea: e come un solo, non già due distinti sistemi di circolazione; giacché è attraverso Roma che possiamo ritrovare la nostra parentela con la Grecia"<sup>41</sup>. Eliot attribuisce a Virgilio la posizione centrale "del classico supremo; è lui il centro della civiltà europea, in una posizione che nessun altro poeta può condividere o usurpare". Ebbene, proprio per il fatto che questo grande classicista angloamericano può essere un maestro per noi che ci occupiamo di lettere antiche, i suoi giudizi non devono essere presentati come dogmatici e intoccabili, anzi, dato il loro peso, vanno messi a confronto con critiche di altro colore. Possiamo commentare un elogio eliotiano di Virgilio con una critica nostra nei confronti di un mal costume tipicamente italico, il clientelismo, la raccomandazione mafiosa<sup>42</sup>, il favoritismo, raccontato senza alcun biasimo dal poeta stesso<sup>43</sup> che ne ha fruito e riempie di sperticati elogi il proprio padrino. T. S. Eliot indica alcuni requisiti necessari all'alto grado della classicità: maturità della mente<sup>44</sup> assenza di provincialismo<sup>45</sup>, raffinatezza di costumi<sup>46</sup>, e comprensività. Tutte qualità presenti

<sup>38</sup> SETTIS 2004, p. 84.

<sup>39</sup> T. S. Eliot, *Che cos'è un classico?*, conferenza tenuta nel 1944.

<sup>40</sup> Io metterei prima il greco.

<sup>41</sup> ELIOT 1986, p. 975.

<sup>42</sup> PERELLI 1994, p.31: «Il rapporto clientelare si configura come un'organizzazione mafiosa che garantisce l'omertà e il successo dei disonesti».

<sup>43</sup> Penso alla prima *Bucolica*.

<sup>44</sup> Per la quale, lo abbiamo già ricordato, secondo ELIOT 1986, p. 965, è necessaria "la consapevolezza della storia".

<sup>45</sup> ELIOT 1986, p. 975: "E per provinciale intendo più di quanto trovo nelle definizioni dei vocabolari [...] Intendo una stortura dei valori (escluderne alcuni esagerandone altri), derivante non dall'aver poco viaggiato per il mondo, ma dall'applicare all'intera esperienza umana criteri normativi acquistati in un'area limitata; il che porta a scambiare il contingente con l'essenziale, l'effimero con il durevole".

<sup>46</sup> ELIOT 1986, p. 967: "Mi sembra di percepire in Virgilio, più che in ogni altro poeta latino (perché al confronto di lui Catullo e Propertio sembrano tipacci, e Orazio un plebeo), una raffinatezza di costumi che deriva da una delicata sensibilità, specie se guardiamo a quella pietra di paragone dei costumi che è il comportamento privato e pubblico fra i due sessi... ho sempre pensato che l'incontro di Enea con l'ombra di Didone, nel libro VI, sia non soltanto uno dei brani più commoventi, ma anche uno dei più civili che si possano incontrare in poesia... Il punto, direi, non è che Didone non perdona (benché sia importante che invece di ingiuriare Enea ella si limiti a ignorarlo, ed è forse il più espressivo rimprovero di tutta la storia della poesia); la cosa più

in Virgilio. Vediamo dunque che cosa è secondo Eliot la 'comprensività': "entro i propri limiti formali, il classico deve esprimere il massimo possibile dell'intera gamma di sentimenti che costituiscono il carattere nazionale dei parlanti la sua lingua. Egli rappresenterà tali sentimenti come meglio non si potrebbe..."<sup>47</sup>. Ebbene la prima *Bucolica* rappresenta al meglio il sentimento legato alla raccomandazione, una pratica tanto presente in Italia da essere emblematica del costume degli Italiani, un *proprium et peculiare vitium*<sup>48</sup> della nostra gente.

Agatha chiede al nipote di continuare a parlare. Harry espone la propria visione della società e della storia: "l'improvvisa solitudine in un deserto affollato", «the sudden solitude in a crowded desert», in un denso fumo "molti esseri che si muovono senza direzione", «many creatures moving without direction», poiché "nessuna direzione porta in alcun luogo", «for no direction leads anywhere». "Si è ancora soli in un deserto gremito, sballottati da spettri", «one is still alone in an over crowded desert, jostled by ghosts».

### ***Gli spettri nelle Eumenidi***

Nel prologo delle *Eumenidi* di Eschilo, la Pizia, μάντις (v. 29) sacerdotessa e profetessa di Febo, a sua volta Διὸς προφήτης (v. 18), vede all'interno dello spazio scenico, seduto presso l'ombelico (v. 40 ἐπ' ὀμφαλῶι) "un uomo esecrato dagli dèi, in posizione di supplice, con le mani che gocciano sangue" (vv. 40-42). Le mani di Oreste reggono la spada del matricidio e un ramo d'olivo avvolto in bende di lana. Vicino a lui "uno strano battaglione di donne (λόχος γυναικῶν) che dormono stando sopra i sedili, nemmeno donne, ma Gorgoni dico" (vv. 46-48), anzi peggiori delle Gorgoni, simili ad Arpie, però ancora più brutte: quelle volavano sulla mensa di Fineo, ma queste sono: "senza ali a vedersi, e nere e abominevoli, e russano con aliti inavvicinabili e dagli occhi stillano sgradevoli umori" (vv. 51-54).

Harry ricorda confusamente che spinse fuori la moglie. Volevo solo invertire la direzione priva di senso per un momentaneo riposo sulla ruota ardente quella notte senza nubi in mezzo all'Atlantico, dice, «when I pushed her over». Pensava che fosse "insopprimibile", «unkillable», invece non era così. Pensava di trovarla nella cabina. La cercò e infine andò a dormire d'un sonno pesante, da solo.

Il sonno di Oreste e le Erinni al suo risveglio in Euripide. Nel prologo dell'*Oreste* il matricida giace addormentato in un letto posto davanti al palazzo degli

---

importante è che Enea non perdona a se stesso, sebbene – ed è significativo – si renda ben conto che tutto quanto ha fatto è stato per obbedire al destino... Ho scelto questo brano quale esempio di maniere civili".

<sup>47</sup> ELIOT 1986, p. 972.

<sup>48</sup> Cf. Tacito, *Dialogus de oratoribus* 29, dove del resto i vizi indicati sono altri.

Atridi. Elettra racconta che le dà Eumenidi “lo fanno lottare con il terrore”, ἔξαμιλλῶνται φόβον (v. 38). In questa tragedia la scena è situata in Argo. La comunità degli Argivi ha isolato i fratelli, principi scaduti a φαρμακοί. Quando Oreste si sveglia, benedice il sonno, ἐπίκουρον νόσου, “soccorso della malattia” (v. 211), πότνια Λήθη τῶν κακῶν, “potente Oblio dei mali” (v. 213). Il figlio di Agamennone non ricorda: è stato abbandonato dalla mente (v. 216). La sorella lo conforta e lo aiuta. Poco dopo Oreste vede le Erinni e prega la madre di non aizzargli contro le vergini dallo sguardo iniettato di sangue e dall’aspetto di serpi. Le vede che gli siedono accanto (v. 256). Teme che lo uccideranno le dèe “tremende”, δειναί, “dal volto di cagne”, κυνώπιδες, dallo sguardo terrificante “di Gorgone”, γοργῶπες, “sacerdotesse dei morti”, ἐνέρων ἰέρεια, che stanno per ammazzarlo, ἀποκτενοῦσί μ’ (vv. 260-261). Elettra gli dice che quelle visioni non corrispondono a nessuna realtà, ma Oreste vede anche nella sorella una delle sue Erinni (vv. 264-265): μέθες· μί’ οὔσα τῶν ἐμῶν Ἐρινύων μέσον μ’ ὀχμάζεις, ὡς βάλῃς ἐς Τάρταρον, “lasciami: sei una delle mie Erinni e mi afferri alla vita per gettarmi nel Tartaro”<sup>49</sup>.

Lo zio Charles suggerisce al nipote di non abbandonarsi a pericolose fantasie. La realtà è quella raccontata dai giornali e lui non deve tormentarsi né rimproverarsi: «you have no reason to reproach yourself». Ma Harry risponde: «It is not my conscience, not my mind that is diseased, but the world I have to live in», “non è malata la mia coscienza né la mia mente, ma il mondo nel quale devo vivere”. È il cancro che si mangia l’individuo. Di quello che non potete sopportare, dite che non può essere accaduto, «because you could not bear it». Così dovete credere che io soffra di allucinazioni. «The contamination has reached the marrow», “la contaminazione ha raggiunto il midollo”. «And they are always near. Here, nearer than ever», “ed esse sono sempre vicine, qui, più vicine che mai”.

### **La contaminazione**

È il marcio, il μίᾱσμα che inquina la società, come nel prologo dell’*Edipo re* di Sofocle la peste odiosissima – λοιμὸς ἔχθιστος (v. 28) – che diffonde morte, impotenza e sterilità delle femmine e della terra. Il sacerdote descrive a Edipo la situazione di Tebe ammorbata (vv. 22-30): “la città infatti, come anche tu stesso vedi, troppo già fluttua e di sollevare il capo dai gorgi del vortice insanguinato non è più capace e si consuma nei calici infruttuosi della terra, si consuma nelle mandrie dei buoi al pascolo, e nei parti senza figli delle donne; e intanto, il dio portatore di fuoco, scagliatosi, si avventa sulla città, peste odiosissima,

<sup>49</sup> Lo ricordano Orazio (*Satire* 2.3.140-114) e Giovenale (*Satire* 14.284-285 *ille sororis-in manibus voltu Eumenidum terretur et igni*).

dalla quale è vuotata la casa di Cadmo, e il nero Ades si arricchisce di gemiti e lamenti”.

Amy attribuisce lo scontento del figlio al clima nebbioso e alla stanchezza del viaggio. Harry invece entrando ha visto la luce: «How can you stay in thiz blaze of light?». La zia Agatha gli suggerisce di comprendere quello che ancora non ha capito: “è la via verso la libertà, tieni fermo questo”, «There is more to understand: hold fast to that as the way to freedom». Il πάθος può essere valorizzato e redento dal μάθος, secondo quanto afferma il coro di vecchi argivi nella Parodo dell'*Agamennone* di Eschilo (v. 177): τὸν πάθει μάθος, “attraverso la sofferenza si giunge alla comprensione”. Una sentenza topica che ha avuto un lungo seguito nella letteratura europea: da Euripide a Menandro, a Proust, a Hermann Hesse e altri.

Harry manifesta una certa fiducia nella zia, poi esce. Tra i due c'è intesa. Gli altri zii e la madre suggeriscono un medico, il dottor Warburton. Charles decide di interrogare l'autista Downing. Violet si oppone ma “non possiamo permetterci di essere schifiliosi”, «we can't afford to be squeamish»<sup>50</sup>, le dice il cognato. Agatha replica che tutto questo è irrilevante, ma Charles può seguire i suoi metodi e parlare con Downing. L'autista interrogato da Charles che gli chiede se sia stato un suicidio, propende per la disgrazia: Milady non ne avrebbe avuto il coraggio. Era “depressa al mattino”, «down in the morning», e “sollevata la sera”, «and up in the evening». Beveva ma non era nata per bere. Charles domanda a Downing come stesse Milord. Anche Milord era depresso, «well you might say depressed», durante il viaggio. Depresso come al solito: «his Lordship suffered from what they call a kind of repression», “repressione, rimozione”. Ma era «more nervous than usual». Temeva per Milady. Tentava di tenerla all'interno. «But you now, it is just my opinion, Sir, that his Lordship is rather psychic, as they say», “ma sapete, è solo un'opinione mia, Signore, che Milord sia un po' impressionabile, come dicono”. I due stavano sempre insieme: “A parer mio, marito e moglie non dovrebbero vedersi troppo”. «Quite the contrary of usual opinion».

Il coro formato dai personaggi più ottusi (Ivy, Violetta, Gerald e Charles) dice che non si devono attendere rivelazioni “quando ciò che è celato sarà palese e lo strillone lo griderà per strada”, «when the hidden shall be exposed, and the newsboy shall shout in the street». E ancora: “Ci piace apparire sui giornali finché siamo sulla colonna buona”, «We like to appear in the newspapers as long we are in the right column». “Ci piace che altri pensino bene di noi, affinché possiamo pensare bene di noi stessi”, «we like to be thought well of by others

<sup>50</sup> Vd. SKEAT 1882, s.v. 'squeamish': [...] It might answer, as to form, to a Late L. \*schēmatōsus, or \*schēmōsus [...] from GK. σχῆμα, a scheme, figure, mien, air, fashion.

so that we may think well of ourselves»<sup>51</sup>. Dobbiamo sostenere che il mondo è quello che abbiamo sempre creduto.

Identità gregaria, conformismo, mancanza di spirito critico. Difetto di preveggenza. Si trova anche nella tragedia greca. «In quattro tragedie di Sofocle, e cioè *Antigone*, *Aiace*, *Edipo re*, *Trachinie*, poco prima della catastrofe, il Coro, convinto o illuso che le cose stiano cambiando in meglio, si abbandona a una danza allegra, l'iporchema. Teatralmente è una trovata geniale. Il pubblico che è, per così dire, preveggenete in quanto conosce la trama della vicenda, soffre per la cecità del Coro, per la sua incapacità di prepararsi al peggio [...] La tragedia di Sofocle è il resoconto di un assedio cui il protagonista è sottoposto, per lo più in modo terribile, e che si conclude con l'espugnazione del suo mondo. Si può individuare una linea che ora ascende e ora discende, c'è un momento in cui l'eroe sembra spuntarla sul male e sui nemici. Almeno così ritiene il Coro in quattro tragedie su sette. Il suo comportamento sottolinea l'inadeguatezza della ragione umana nel cogliere i movimenti profondi del divenire»<sup>52</sup>.

Quindi rientrano Amy e Agatha: il dolore e la comprensione del dolore. Amy è seccata per il ritardo degli altri due figli Arhur e John.

### Parte I, scena 2

Agatha e Mary, poi entra Harry.

Mary, la cugina, deplora il ritardo della primavera che «si aggrappa al muro rivolto a sud», «clings to the south wall». Non ci sono ancora «garden flowers» per adornare la cena. Aspettano una decina di invitati. Un pranzo di famiglia è un incontro formale, cerimonioso: riunisce a un tavolo persone a disagio per mancanza di un vissuto comune «people who meet very seldom». Mary vuole un consiglio da Agatha, che era la direttrice del collegio dove da adolescente la cugina studiava. La ragazza vuole allontanarsi da Amy che la trattiene per avere una nuora addomesticata siccome povera «she only wanted / to have a tame daughter in law with very little money».

Lo aveva già detto Marziale nella clausula di un suo epigramma (8.12.3-4): *Inferior matrona suo sit, Prisce, marito: / non aliter fiunt femina virque pares*, «la moglie, Prisco, stia sotto il marito: non altrimenti l'uomo e la donna risultano pari».

Quando la moglie di Harry è morta, Mary ha pensato che Amy l'avesse uccisa con la sua volontà. Agatha fu l'unica della famiglia invitata al matrimonio di Harry. La sposa temeva la stirpe del marito e voleva combatterla con le armi

<sup>51</sup> Vd. DODDS 1959, a proposito della civiltà della vergogna. Cf. Ettore nel VI libro dell'*Iliade*, Medea, Aiace e l'orrore della derisione.

<sup>52</sup> ALBINI 1991, pp. 51 e 251.

dei deboli che sono troppo violenti «with the weapons of the weak wich are too violent».

Nella vicenda di violenze subite e inflitte da Clitennestra, Euripide in un discorso attribuito alla moglie di Agamennone evidenzia il risentimento della donna maltrattata, la vittima che minaccia vendetta. Clitennestra accusa Agamennone (*Ifigenia in Aulide* 1150-1208): “hai ucciso il mio primo marito, Tantalo<sup>53</sup>, e hai strappato dal mio seno e sfracellato al suolo il bambino avuto da lui. I miei fratelli Dioscuri volevano punirti, ma mio padre Tindaro ti salvò e così mi sposasti. Quindi sono stata una moglie irreprensibile” (ἄμεμπτος γυνή). “Una fortuna per te: una moglie siffatta – σπάνιον δὲ θήρευμ’ (v. 1162) – è raro bottino, mentre non c’è penuria – οὐ σπάνις (v. 1163) – di spose cattive. Ti ho dato un maschio, Oreste, e tre figlie: Ifigenia, Elettra, Crisotemi. Come credi che reagirò se me ne toglierai una; quali sentimenti pensi che avrò, vedendo vuoti i seggi di Ifigenia? Lascerei odio – μῖσος (v. 1179) – partendo, e al ritorno basterà un lieve pretesto per farti avere l’accoglienza che meriti”.

Mary chiede alla cugina di aiutarla a trovare un lavoro. Ma Agatha le dice che non è il momento di scappare: “la decisione sarà presa da forze al di là di noi che di quando in quando si mostrano”, «the decision will be made by powers beyond us / which now and then emerge». Noi – aggiunge – osserviamo e aspettiamo soltanto, e non è la parte più facile, «You and I, Mary, are only watchers and waiters. Not the easiest role»<sup>54</sup>.

Nell'*Agamennone* di Eschilo, Cassandra dice al coro (v. 1240): τὸ μέλλον ἦξει, “il futuro verrà”<sup>55</sup>, “e se non convinco, fa lo stesso. Anche tu presto dirai che sono un’indovina fin troppo veritiera” (v. 1241 ἄγαν γ’ ἀληθόμαντιν). Pochi versi prima la figlia di Priamo aveva detto (v. 1231): τοιαῦτα τολμᾶι· θῆλυς ἄρσεως φονεὺς, “tale è l’audacia sua: femmina assassina del maschio”. Nei vv. 1279-1283 Cassandra profetizza la vendetta di Oreste: “noi non morremo inventicati – ἄτιμοι – da parte degli dèi: verrà infatti un altro vendicatore di noi, rampollo che uccide la madre, difensore del padre, esule errante, cacciato da questa terra, verrà a dare coronamento a queste sventure – ἄτας τάσδε θριγκώσων – per i suoi consanguinei”. Nelle *Coefore* il coro dice (v 464): τὸ μόρσιμον μένει πάλαι, “il destino è fissato da tempo”.

Mary, rimasta sola, lamenta che la casa voglia tenere tutti ad aspettare. Entra Harry il quale nota che nella stanza nulla è mutato. “Lo ha voluto Amy”, fa Mary. Harry trova innaturale non cambiare le cose che rendono più evidente il

<sup>53</sup> Un figlio di Tieste.

<sup>54</sup> Epitteto scrive: “Ricorda che sei soltanto attore di un dramma, ma di quale dramma è il regista a fare la scelta [...] il tuo compito è interpretare bene il ruolo assegnato, sceglierlo tocca a un altro” (*Manuale* 17).

<sup>55</sup> Nell’esodo dell’*Antigone*, il corifeo dice a Creonte che invoca la morte (v. 1334): μέλλοντα ταῦτα, “questo verrà”.



mutamento delle persone quando rimangono uguali. Mary dice “noi andiamo avanti disseccandoci<sup>56</sup> e basta”, «and we just go on... drying up», “senza notare il cambiamento”, «not noticing the change». È la perdita dell’umore vitale, la mummificazione<sup>57</sup>. Harry dice che temeva di non tornare e invece voleva tornare poiché pensava che a Wishwood la vita fosse “essenziale e semplificata”, «substantial and simplified»; “ma la semplificazione avveniva nella mia memoria”, «but the simplification took place in my memory».

### *La semplicità*

La semplicità è un valore estetico e pure etico nei testi greci. La semplicità è complessità risolta ed è un predicato della bellezza. Il Bello è l’antitesi di quella ἀπειροκαλία che Plutarco nella *Vita di Solone* (27.4) attribuisce a Creso, il pacchiano re di Lidia<sup>58</sup>. Può essere vero quello che afferma Pound (1885-1972): «Beauty is difficult», “la bellezza è difficile”<sup>59</sup>, ma c’è un mezzo per rendere pervie le vie erte e arte, che ci portano alla vetta del Bello: questo va coniugato con la semplicità, come dice in sintesi il Pericle di Tucidide (*Storie* 2.40.1): φιλοκαλοῦμέν τε γὰρ μετ’ εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν / ἄνευ μαλακίας, “in effetti amiamo il bello con semplicità e amiamo la cultura senza mollezza”.

Nelle *Fenicie* di Euripide Polinice afferma che “il discorso della verità è semplice” (v. 469 ἀπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ) e “una causa giusta non ha bisogno di spiegazioni maculate” (v. 470 κοῦ ποικίλων δεῖ τᾶνδιχ’ ἐρμηνευμάτων). *Veritatis simplex oratio est* traduce Seneca (*Lettere a Lucilio* 49.12). Chirone,

<sup>56</sup> Cf. Harry che ha detto alla madre che invece tutti loro sembrano “avvizziti e giovani”, «You all look so withered and young».

<sup>57</sup> Cf. Seneca, *Edipo* 41 *deseruit amnes humor*.

<sup>58</sup> Plutarco, nella *Vita di Solone*, racconta che il saggio legislatore ateniese disprezzava la ἀπειροκαλία, l’“ignoranza del bello” (27.4), e la μικροπρέπεια, “la meschinità” (27.20) del re che si era presentato coperto di gioielli e d’oro. Luciano in *Come si deve scrivere la storia* (scritto tra il 163 e il 165) fa questa osservazione (27): “Vi sono alcuni che trascurano completamente, o appena sfiorano, fatti grandi (τὰ μεγάλα) e invece, per rozzezza (ὑπὸ δὲ ιδιωτείας), mancanza di gusto (ἀπειροκαλίας), e ignoranza (καὶ ἀγνοίας) di quello che va detto o quello che va taciuto, si attardano a descrivere nei minimi dettagli le cose più trascurabili (τὰ μικρότατα)”. L’ἀπειροκαλία è lo stesso difetto che il filosofo Nigrino di Luciano attribuisce ai ricchi Romani, i quali si rendono ridicoli sfoggiando ricchezze e rivelando il loro cattivo gusto: πῶς γὰρ οὐ γελοῖοι μὲν πλουτοῦντες αὐτοὶ καὶ τὰς πορφύριδας προφαίνοντες καὶ τοὺς δακτύλους προτείνοντες καὶ πολλὴν κατηγοροῦντες ἀπειροκαλίαν;., “Come fanno a non essere ridicoli i ricchi con le loro stesse persone dal momento che mentre mettono in mostra le vesti di porpora e pretendono le dita delle mani, denunciano il loro cattivo gusto?” (*Nigrino* 21).

<sup>59</sup> Del resto esserne esclusi significa soffrirne la mancanza: «For I am homesick after mine own kind / And ordinary people touch me not / And I am homesick / after mine own kind that know, and feel / And have some breath for beauty and the arts», “Ho nostalgia di gente del mio stampo e la gente dozzinale non mi tocca. Ho nostalgia di gente del mio stampo che conosce e sente e respira il bello e l’arte” (POUND 1907).

δικαιότατος Κενταύρων<sup>60</sup>, “il più giusto dei Centauri”, «nodrì Achille»<sup>61</sup> insegnandogli quella naturalezza e semplicità di costumi che è la quintessenza dell'educazione sana. Il figlio di Peleo nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide riconosce tale alta paideia all'uomo piissimo che l'ha allevato (vv. 926-927): ἐγὼ δ', ἐν ἀνδρὸς εὐσεβεστάτου τραφεὶς / Χείρωνος, ἔμαθον τοὺς τρόπους ἀπλοῦς ἔχειν, “ho imparato ad avere semplici i costumi”. In tal modo il figlio di Peleo imparò a non apprendere gli usi degli uomini malvagi (v. 709).

Mary dice che nemmeno da bambina era felice. Harry domanda per quale ragione né lei né lui lo erano. I due biscugini sono fratelli spirituali, figli di Agatha κατὰ τὴν ψυχὴν. Mary risponde: “ebbene, sembrava che tutto ci fosse imposto, anche le cose belle erano messe in mostra già pronte. Non ci fu mai tempo per inventare i nostri divertimenti. Negazione della creatività dunque e pure della libertà”.

### *Nessuno è felice*

Il messo che nella *Medea* di Euripide ha narrato la morte atroce di Glauce e Creonte, ossia della sposa e del suocero di Giasone, dice (vv. 1228-1230): θνητῶν γὰρ οὐδεὶς ἐστὶν εὐδαίμων ἀνήρ· / ὄλβου δ' ἐπιρρυέντος εὐτυχέστερος / ἄλλου γένοιτ' ἂν ἄλλος, εὐδαίμων δ' ἂν οὐ, “nessuno infatti tra i mortali è un uomo felice: quando passa un'ondata di prosperità, uno può diventare più fortunato di un altro, ma felice nessuno”.

Harry trova assurdo che “l'unica sua memoria di libertà rimasta”, «one's only memory of freedom» sia un “albero cavo in un bosco vicino al fiume”, «a hollow tree in a wood by the river», che venne abbattuto per costruire una linda casa. Mary ricorda che una volta ammetteva anche la stupidità degli adulti, in quanto vivevano in un altro mondo che non la toccava, ora non la sopporta più.

Si costruisce con il tempo, a fatica, la propria identità, poi si teme di perderla o sciuparla in certi contatti. Harry dice alla cugina che lei ancora non ha conosciuto la necessità, l'improvviso estinguersi di ogni alternativa, “il tuono inaspettato della cateratta di ferro”, «the unexpected crash of the iron cataract». Significa sentirsi togliere ogni speranza.

### *La Necessità*

Il potere assoluto dell'Ἀνάγκη viene apertamente affermato da Euripide nell'*Alceste*. Nel III stasimo della tragedia più antica (è del 438 a.C.) tra le diciassette

<sup>60</sup> OMERO, *Iliade* 11.832.

<sup>61</sup> DANTE, *Inferno* 12.71.

sette a noi pervenute, il coro eleva un inno alla Necessità vista come la divinità massima, quella che vincola e subordina tutti, compresi gli dèi (vv. 962-972): “Io attraverso le Muse mi lanciai nelle altezze, e ho toccato moltissimi ragionamenti – πλείστων ἀψάμενος λόγων – ma non ho trovato niente più forte della Necessità né alcun rimedio – κρείσσον οὐδὲν Ἀνάγκας / ἤϊρον οὐδέ τι φάρμακον – nelle tavolette tracie che scrisse la voce di Orfeo, né tra quanti rimedi diede agli Asclepiadi Febo dopo averli ricavati dalle erbe come antidoti per i mortali afflitti dalle malattie”. Da questi versi si vede che la Necessità è più forte del λόγος, della poesia, dell’arte medica. E ancora: la Necessità non è meno forte di Zeus (vv. 978-979): καὶ γὰρ Ζεὺς ὅτι νεύσῃ / σὺν σοὶ τοῦτο τελευτᾷ, “e infatti qualunque cosa Zeus approvi, con te (Necessità), lo porta a compimento”, aggiunge il coro dei vecchi di Fere.

Nella “Prefazione” al romanzo *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo scrive che «rovistando all’interno di Notre-Dame [...] trovò in un recesso oscuro di una delle torri, questa parola incisa a mano sul muro: ΑΝΑΓΚΗ». «Ebbene – conclude la prefazione – proprio su quella parola si è fatto questo libro. Marzo 1831».

Per quanto concerne “il tuono della cateratta di ferro” che segnala la necessità sentiamo Dino Buzzati: «a un certo punto, quasi istintivamente, ci si volta indietro e si vede che un cancello è stato sprangato alle spalle nostre, chiudendo la via del ritorno. Allora si sente che qualche cosa è cambiato [...] si capisce che il tempo passa e che la strada un giorno dovrà pur finire»<sup>62</sup>.

Harry continua dicendo “il colore vivido sbiadisce”, «the bright colour fades», “insieme con l’emozione che non si riafferra”, «with the unrecapturable emotion», “e l’occhio si adatta a un crepuscolo dove nella morta pietra si vede un batrace e nel ramo senza foglie una serpe”, «where the dead stone is seen to be batrachian, the aphillous branch ophidian». Di nuovo l’*Edipo* di Seneca. Leggiamo alcuni versi del I Coro (vv. 154-159): *Non silva sua decorata coma*<sup>63</sup> / *fundit opacis montibus umbras; / non rura virent ubere glebae; / non plena suo vitis Iaccho/brachia curvat: / omnia nostrum sensere malum*, “non più la selva ornata della sua chioma stende le ombre<sup>64</sup> sui monti scuri; i campi non verdeggiano per la fecondità del suolo; la vite non piega più i tralci piena del suo succo<sup>65</sup>: tutte le cose hanno sentito il nostro male”. Tutto infatti è collegato con tutto: τῆς φύσεως ἀπάσης συγγενοῦς οὔσης, “tutta la natura è imparentata con se stessa” (Platone, *Menone* 81d).

Mary ribatte che “in questo mondo un’altra speranza può rampollare in un luogo inaspettato, mentre non ne siamo consci”, «But in this world another

<sup>62</sup> BUZZATI 1945, cap. 6, p. 52.

<sup>63</sup> La selva è in lutto. Cf. Seneca, *Edipo* 593 *luctus evellens comam*, “il lutto che strappa le chiome”.

<sup>64</sup> Anche perché manca la luce del sole.

<sup>65</sup> Manca pure l’elemento dionisiaco del vino.

hope keeps springing in an unexpected place, while we are unconscious of it». Sia nell'*Eracle* di Euripide che nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, la speranza rampolla grazie all'aiuto di Teseo; nei *Cavalieri* di Aristofane il salvatore è il salsicciaio, in diversi altri drammi il *deus ex machina*.

Harry pensa che non si possa tornare al punto di partenza e ricominciare «as if nothing was happened». È pura follia, è come l'albero cavo: non c'è. Clitennestra vorrebbe che la serie delittuosa finisse con la morte di Agamennone per cominciare una vita nuova (Eschilo, *Agamennone* 1656): *πημονῆς δ' ἄλις γ' ὑπάρχει· μηδὲν αἰματώμεθα*, «di sofferenza ce n'è abbastanza, non macchiamoci di sangue».

Harry sente sempre quelle «presenze fluttuanti nell'angolo del suo occhio», «always flickering at the corner of my eye», «bisbiglianti appena fuor di portata dell'udito», «almost whispering just out of earshot», o anche dentro, nella dissoluzione del sonno. Chi non le vede non può comprendere. «Esse sono troppo abili per ammetterti nel nostro mondo. Il tuo non è migliore». «Yours is no better», dice alla cugina.

### *L'irrazionale non si può eliminare*

Alla fine dell'*Oresteia* le Erinni diventano Eumenidi: «Dopo l'intervento razionale di Atena, le Erinni – forze scatenate, arcaiche, istintive, della natura – sopravvivono: e sono dee, sono immortali. Non si possono eliminare, non si possono uccidere. Si devono trasformare, lasciando intatta la loro sostanziale irrazionalità: mutarle cioè da 'Maledizioni' in 'Benedizioni'. I marxisti italiani non si sono posti, ripeto, questo problema»<sup>66</sup>.

I due cugini tornano sulla primavera fredda: «Is the spring not an evil time, that excites us with lying voices?» domanda Harry, «non è un periodo cattivo che eccita con voci che mentono?»; Mary replica che la primavera fredda è il tempo del dolore nella radice che si muove, della sofferenza del bocciolo che si apre<sup>67</sup>. Harry aggiunge che la primavera è una perdita di sangue, la «stagione del sacrificio», «a season of sacrifice», «il lamento della nuova alta marea che riporta gli spettri dei morti, quelli che l'inverno annegò»<sup>68</sup>. Con il sacrificio nominato da Harry bisogna ricordare i riti della fertilità.

«Il toro è la vittima massima», *maxima taurus / victima* (Virgilio, *Georgiche* 2.146-147). Nell'*Agamennone* di Eschilo Cassandra antivede chiaramente l'uccisione del re (vv. 1125-1128): «ecco ecco: tieni la vacca lontana dal toro – ἰδοὺ

<sup>66</sup> PASOLINI 1977, p. 54.

<sup>67</sup> Cf. Eliot, *La terra desolata*, I, *The burial of the dead* 1-4: «April is the cruellest month breeding / lilacs out of the dead land, mixing / memory and desire, stirring dull roots with spring rain».

<sup>68</sup> Cf. Eliot, *La terra desolata*, IV, *Death by water*.

ιδού, ἄπεχε τῆς βοῶς / τὸν ταῦρον – presolo nel peplo, lo colpisce con la macchinazione delle nere corna, ed esso cade nella vasca piena d'acqua". Edipo, dopo la parodo, chiede aiuto ai vecchi tebani del coro (Sofocle, *Edipo re* 219-221): "Fatti che io, estraneo a questo discorso, esporrò ed estraneo all'azione; infatti non per lunga via potrei seguire le tracce da solo – οὐ γὰρ ἄν μακρὰν / ἴχνευον αὐτός – se non avessi qualche segno". È abbozzata una metafora venatoria che il coro sviluppa nel primo stasimo riprendendo il verbo ἴχνεύω impiegato spesso a proposito di cani e cacciatori. Il re della città malata non può obbedire all'ordine della parola apparsa sul Parnaso nevoso (vv. 475-476): "rintracciare dappertutto l'uomo oscuro", τὸν ἄδη- / λον ἄνδρα πάντ' ἴχνεύειν, siccome è lui stesso il braccato che lascia le orme; e, mentre fugge, si imbestia (v. 478): "diviene il toro delle rupi", πετραῖος ὁ ταῦρος, l'animale del sacrificio. Anche nei *suovitaurlia* del *Carmen lustrale* riferito da Catone (*De agri cultura* 141.2-3) c'è il toro tra le vittime sacrificate per stornare *viduertatem vastitudinemque*, "sterilità e devastazione".

Mary precisa che la stagione della nascita "è la stagione del sacrificio", «is the season of sacrifice», per l'albero, la bestia e il pesce che risale contro corrente. "Che dire dello spirito terrificato costretto a rinascere?", «And what of the terrified spirit, compelled to be reborn?». Anche nella rinascita è compreso il terrore. Si veda l'assoluzione faticosa di Oreste nelle *Eumenidi* e la conclusione dell'*Edipo a Colono*: «Nella tragedia antica si era potuta sentire alla fine la consolazione metafisica, senza la quale non si può affatto spiegare il piacere della tragedia: nel modo più puro l'accento di una conciliazione proveniente da un altro mondo risuona forse nell'*Edipo a Colono*»<sup>69</sup>. La conciliazione è del resto preceduta e procede dal dolore e dall'orrore nello stesso dramma finale di Sofocle. Nella Parodo dell'*Agamennone* di Eschilo ricorre tre volte il verso αἴλινον αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὔ νικάτω (vv. 121, 139, 159), "canta un canto funebre ma vinca il bene!". Si tratta dunque, probabilmente, di un canto funebre che prelude alla resurrezione.

Vediamo l'apoteosi di Edipo a Colono e i riti della fertilità con la speranza della resurrezione. Edipo uscito da Tebe come φαρμακός diventa, secondo Nietzsche, l'eroe della passività. Una passività del resto rivendicata anche alla fase precedente della sua vita. Il vecchio vagabondo, giunto a Colono, risponde al corifeo diffidente (Sofocle, *Edipo a Colono* 266-267): τά γ' ἔργα με / πεπονθότ' ἴσθι μᾶλλον ἢ δεδρακότα, "le azioni io le ho subite piuttosto che compiute, sappilo"<sup>70</sup>.

Sentiamo Nietzsche: «La figura più dolorosa della scena greca, lo sventurato *Edipo*, è stata concepita da Sofocle come l'uomo nobile che è destinato all'errore

<sup>69</sup> NIETZSCHE 1977, cap. 17, p. 117.

<sup>70</sup> Cf. anche i vv. 521-523 di questa tragedia.

e alla miseria nonostante la sua saggezza, ma che alla fine, in virtù del suo immenso soffrire, esercita intorno a sé un'azione magica e benefica, che è ancora efficace dopo la sua dipartita [...] Nell'*Edipo a Colono* incontriamo questa stessa serenità, ma elevata sino a una infinita trasfigurazione; contrapposta al vecchio che è oppresso da un eccesso di miseria ed è abbandonato soltanto come *sofferente* a tutto ciò che lo colpisce-sta la serenità ultraterrena che s'irradia dalla sfera divina e ci accenna come l'eroe possa raggiungere, con il suo comportamento puramente passivo, la sua più alta attività, che si estende molto al di là della sua vita, mentre tutti i suoi sforzi consapevoli nella vita precedente l'avevano condotto solo alla passività»<sup>71</sup>. Giunta a Colono, Ismene dice al padre (v. 394): νῦν γὰρ θεοὶ σ' ὀρθοῦσι, πρόσθε δ' ὄλλυσαν, "ora ti raddrizzano gli dèi, prima invece ti abbattevano". "Alla voce, vedo"<sup>72</sup> aveva detto il vecchio cieco ai coreuti (v. 138 φωνῆ γὰρ ὀρῶ). "Essere vivi è ascoltare: il Coro descrive la morte come evento "senza imenei senza lira senza cori" (v. 1222). Edipo impara la preghiera dal Coro ascoltando (v. 485 ἀκοῦσαι βούλομαι, "Ascoltare voglio"). Se nell'*Edipo re* non riusciva a smascherare con lo sguardo l'inganno di Creonte, nell'*Edipo a Colono* ci riesce con l'udito (v. 881 ἀκούεθ')<sup>73</sup>.

James George Frazer è noto in Italia soprattutto per *Il ramo d'oro*, di cui è stata tradotta l'edizione del 1922, ridotta dall'autore rispetto alla prima del 1890. Di Frazer si professa debitore T. S. Eliot. Nelle note a *La terra desolata* egli dichiara di dovere molto a due libri di antropologia: *From Ritual to Romance* (1920) di Jessie Weston, e *Il ramo d'oro* di Frazer. Di questo secondo debito Eliot menziona i capitoli *Adone*, *Attis*, *Osiride*, dove si dice che in epoche remote gli uomini facevano dipendere la forza vitale della gente dalla impareggiabile vitalità di una creatura straordinaria, dall'eccezionale vigore di un capo il quale però con il volgere delle stagioni si consumava, finché doveva essere sacrificato e sostituito. Leggiamone alcune parole: «Le cerimonie della morte e della resurrezione di Adone devono essere state anch'esse una rappresentazione drammatica della morte e della rinascita delle piante [...] Inoltre la leggenda che Adone doveva passare metà, o, secondo altri, un terzo dell'anno nelle regioni sotterranee e il resto sulla terra, si spiega in modo assai facile e naturale ammettendo che egli rappresentasse la vegetazione, specialmente il grano, che sta metà dell'anno sotto terra ed è visibile l'altra metà»<sup>74</sup>. Del resto aveva già espresso il medesimo concetto Ammiano Marcellino (22.9.15): *Evenerat autem isdem diebus annuo cursu completo, Adonea rito veteri celebrari, amato Veneris, ut fabulae fingunt, apri dente ferali deleta, quod in adulto flore sectarum est indicium frugum*, "avveniva

<sup>71</sup> NIETZSCHE 1977, cap. 9, p. 65.

<sup>72</sup> La traduzione del dramma recitato a Siracusa (2018) faceva: "io vedo ciò che sento". Una banalizzazzione.

<sup>73</sup> HILLMAN, KERÉNYI 1992, p. 129.

<sup>74</sup> FRAZER 1973, pp. 525-526.

poi in quei medesimi giorni che, compiuto il corso dell'anno (*scil.* il 361 d.C.), si celebravano secondo l'antico rito le feste per Adone, amato da Venere e ucciso dal dente di un cinghiale selvaggio, il che è simbolo delle messi recise quando sono mature". Secondo Frazer tutte le divinità che passano per questo avvicendamento di morte e resurrezione avevano tale significato, e Cristo può essere interpretato come un epigono di Adone, Attis, Osiride<sup>75</sup>.

Harry intravede della luce nelle parole della cugina, poi sente "un dolce e amaro odore da un altro mondo – «a sweet and bitter smell from another world [...]» – un vapore che dissolve tutti gli altri mondi e me in esso". Nell'*Edipo a Colono* (vv. 1549-1550) una "luce oscura", φῶς ἀφεγγές, non viene vista dal figlio di Laio ma sentita mentre gli tocca il corpo giunto alla fase estrema.

Harry dunque sente ma ancora non vede e vuole vedere: "Fate che io vi veda, dacché so che siete lì, che mi spiante. Perché giocate con me, perché mi lasciate andare solo per circondarmi?", «Let me see you, since I know you are there, I know you are spying on me. Why do you play with me, why do you let me go, only to surround me?». Mary gli dice che deve fidarsi di lei. Ma Harry grida: «come out!», «venite fuori!». Allora le tende si aprono mostrando le Eumenidi nel vano della finestra. Quindi Harry dice loro che, quando conobbe la moglie, lui era un'altra persona, anzi "non ero nessuna persona. Nulla di quanto feci ha da vedere con me", «I was not any person. Nothing that I did has to do with me». Ricordo la somma del pensiero educativo di Pindaro (*Pitiche* 2.72): γένοι', οἷος ἐσσι, "diventa quello che sei".

«Let your necrophily feed upon that carcass», "Che la vostra necrofilia si nutra di quella carcassa", continua Harry. «They will not go», "Non se ne vogliono andare". Mary apre la finestra e non vede nessuno. Harry insiste che c'erano. Dà dell'"ottusa" – «obtuse» – alla ragazza che non le ha viste e le dice che non gli serve a nulla: «you're of no use to me». «I must fight them. But they are stupid. How can one fight with stupidity? Yet I must speak to them». Si lancia alla finestra e separa le tende, ma il vano della finestra è vuoto.

Le Erinni in Eschilo sono figure ibride, contrassegno di una cultura precedente, sulla via del tramonto. Si esprimono in modo primitivo: aizzate dall'ombra di Clitennestra, gridano (*Eumenidi* 130): λαβὲ λαβὲ λαβὲ λαβέ· φράζου, "prendilo, prendilo, prendilo, stai attenta". La loro stupidità appare dal modo in cui si lasciano battere da Apollo durante il processo e rendere innocue da Atena la quale attribuisce loro un ruolo subordinato nella sua città, da meteci (v. 1011). Comunque, una volta pacificate, le dee venerande diventano benefiche.

<sup>75</sup> Si pensi anche all'esito del pretenzioso film *Apocalypse now* di Francis Ford Coppola (1979), che non solo utilizza *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, ma aggiunge citazioni da Eliot e mette in evidenza la lettura di *Il ramo d'oro* di Frazer da parte del colonello impazzito che viene ucciso parallelamente al toro del sacrificio.

Atena invita i cittadini a onorare “favorevoli le dèe favorevoli” (v. 992 εὐφρονας εὐφρονες) dai cui volti, già spaventosi, la dea vede derivare “grandi vantaggi per la polis” (vv. 990-991): ἐκ τῶν φοβερῶν τῶνδε προσώπων / μέγα κέρδος ὀρῶ τοῖσδε πολίταις. Così le Eumenidi divengono sempre più benevole appunto, e lanciano benedizioni (vv. 996-1002): “salve, siate felici nel fortunato possesso della ricchezza, siate felici cittadini di Atene, che state vicino a Zeus, cari alla vergine cara, rimanendo saggi nel tempo: il padre ha sacro rispetto per chi sta sotto le ali di Pallade”. Atena contraccambia l’augurio mentre si forma una processione che deve accompagnare le dèe venerande alla loro dimora sotterranea dove saranno ospiti; la parola greca è μέτοικοι, “meteci” (v. 1011), che indica una condizione la quale non gode della piena cittadinanza e dell’*optimum ius*; questi infatti erano stranieri che, pur coabitanti, non fruivano dei diritti politici e subivano restrizioni anche nel campo dei diritti civili.

Nel compromesso tra le due religioni, dunque, quella olimpica prevale. Anche Atena si unisce alla processione che mette al sicuro, sotto terra, le vecchie dèe (vv. 1022-1024): “vi accompagnerò alla luce di fiaccole fulgenti nei luoghi inferi sotto la terra con queste ancelle che custodiscono il mio simulacro”. Al corteo è invitato ὄμμα γὰρ πάσης χθονὸς / Θησῆιδος<sup>76</sup>, “l’occhio di tutta la terra di Teseo” (v. 1025-1026), una nobile schiera di donne giovani e anziane con vesti di porpora, un colore ctonio. Quindi la processione si muove verso la sede delle Eumenidi, le dèe venerande divenute propizie. Fiaccole vivaci illuminano il cammino e i devoti alternano religioso silenzio (v. 1035) con grida di giubilo e danze che chiudono la tragedia (v. 1047).

«Oh Harry!» Grida Mary in chiusura di scena.

### Parte I, scena 3

Harry, Mary, Ivy, Violet, Gerald, Charles.

I due fratelli Arthur e John sono in ritardo. Il dottor Warburton ricorda a Harry malanni leggeri quando era bambino. Allora era convinto che non sarebbe guarito mai. “Non senza qualche giustificazione – replica il giovane – quello che voi chiamate ristabilirsi è solo l’incubazione di un’altra malattia”, «restoration-incubation». Warburton dice: “tutti noi siamo malati”, «we’re all of us ill in one way or another: we call it health when we find no symptom/of illness. Health is a relative term». Una *vox media*, come *valetudo*. Tebe è la città malata nella tragedia greca.

<sup>76</sup> Espressione di sapore pindarico: cf. *Olimpiche* 6.18 Ποθέω στρατιάς ὀφθαλμὸν ἐμᾶς, “mi manca l’occhio dell’esercito”, dice Adrasto di Anfiarao, sprofondato nella terra. Nel terzo dramma dell’*Orestea* è un altro premio di consolazione per le Eumenidi e per tutte le donne sconfitte dalla vittoria del patriarcato.



Nell' *Antigone* di Sofocle, Tiresia dice a Creonte (v. 1015): «la città è ammalata – νοσεῖ πόλις – per la tua disposizione mentale – τῆς σῆς ἐκ φρενός. Nell' *Edipo re* Giocasta domanda a Edipo e Creonte che litigano (vv. 634-636): «Perché, o sciagurati, avete sollevato la sconsiderata contesa di lingua? E non vi vergognate, mentre la terra è così malata – γῆς / οὔτω νοσοῦσης – di rimestare malignità personali?». Nella terra malata il suolo ha perduto la forza di generare. Come scrive Tacito (*Storie* 5.7): *terramque ipsam, specie torrida, vim frugiferam perdidisse*, «la terra stessa, dall'aspetto bruciato, ha perduto la forza di generare frutti». Si tratta della Giudea.

Harry nota che il cancro ha sintomi meno determinati e precisi dell'assassino: «murder is a reversal of sleep and waking», «è un capovolgimento di sonno e di veglia». Non dormire è un disturbo tipico del tiranno. Edipo dice al tormentato popolo di Tebe (Sofocle, *Edipo re* 65-67): «Sicché non da un sonno, mentre dormivo, mi svegliate; ma dovette sapere che molto io ho lacrimato di già e molte strade ho percorso con l'errare della mente», πολλὰς δ' ὁδοῦς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις. Il re è insonne non solo per la sollecitudine che il capo deve al popolo sofferente ma anche perché, al pari di Macbeth, ha ucciso il sonno con i suoi errori. Nell' *Edipo a Colono* (vv. 621-622) il protagonista vicino alla «consolazione metafisica» afferma che sarà il suo freddo cadavere a dormire. Nel *Macbeth* di Shakespeare l'assassino del re crede di sentire una voce che grida (II, 2): «Sleep no more! Macbeth does murder sleep», «non dormire più, Macbeth uccide il sonno», «The death of each day's life, sore labour's bath, balm of hurt minds», «la morte di ciascun giorno della vita, bagno ristoratore dei travagli della vita, balsamo per le anime afflitte».

Il dottore, Amy e Harry si avviano verso il pranzo. Il Coro manifesta paura – «I am afraid» – di tutto, del passato e del futuro che del resto è da lungo tempo stabilito. Le ali del futuro oscurano il passato, mentre il becco e gli artigli hanno sconsecrato la storia. E l'uccello posa sul camino spezzato. Poi di nuovo «I am afraid». Quindi la coreuta Ivy dice: «This is a most undignified terror, and I must struggle against it», «questo è il più indecoroso terrore e io devo lottare contro di esso».

### ***La paura positiva e quella negativa***

Nelle *Eumenidi* di Eschilo la paura ha una valenza positiva secondo tutte e due le parti in campo, Atena e le Erinni non ancora addomesticate. Nel II stasimo (vv. 490-565) le Erinni sostengono che il terrore delle pene, umane e divine, talora è salutare (vv. 517-519): «a volte il terrore – τὸ δεινὸν – è un buon ispettore anche delle anime e deve restarci a fare la guardia: giova giungere alla saggezza sotto l'angoscia». È il τὸν πάθει μάθος dell' *Agamennone* (v. 177) che

ritorna in forma variata. Poco dopo le Erinni aggiungono (Eschilo, *Eumenidi* 526-530): μήτ' ἀναρκτον βίον / μήτε δεσποτούμενον / αἰνέσης· παντὶ μέσωι τὸ κράτος θεὸς / ὦπασεν, “non lodare una vita di anarchia né una soggetta al dispotismo: in ogni caso il dio dà potenza al giusto mezzo”. Più avanti la stessa Atena consiglia ai cittadini, che hanno cura della città, di rispettare uno stato “senza anarchia né dispotismo”, τὸ μήτ' ἀναρχον μήτε δεσποτούμενον (v. 696) e di “non scacciare del tutto la paura dalla città: infatti quale mortale è giusto se non ha nessuna paura?”, καὶ μὴ ὀ δεινὸν πᾶν πόλεως ἔξω βαλεῖν· / τίς γὰρ δεδοικῶς μηδὲν ἔνδικος βροτῶν; (vv. 698-699). Del resto c'è paura e paura.

Nelle *Troiane* di Euripide, Ecuba non approva la paura, se uno teme senza essere passato attraverso la ragione (vv. 1165-1166 οὐκ αἰνῶ φόβον, / ὅστις φοβεῖται μὴ διεξελθῶν λόγῳ). Nella fattispecie, la paura irragionevole è quella che i Greci hanno avuto del piccolo Astianatte, al punto di mandarlo a morte. “La paura che spinge a uccidere un bambino – continua Ecuba – è vergognosa: sarà disonorevole per la Grecia l'iscrizione: τὸν παῖδα τόνδ' ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε / δεῖσαντες, “questo bambino uccisero un giorno gli Argivi per paura” (vv. 1191-1192). Nell'ammazzare un bambino i Greci – li accusa Andromaca – rivelano di essere i veri barbari (vv. 764-765 ὦ βάρβαρ' ἔξευρόντες Ἑλληνες κακά, / τί τόνδε παῖδα κτείνειτ' οὐδὲν αἴτιον;).

Il concetto della paura opportuna all'ordine torna nel *Bellum Iugurthinum* di Sallustio (ca. 40 a.C.): *Nam ante Carthaginem deletam [...] metus hostilis in bonis artibus civitatem retinebat. Sed ubi illa formido mentibus decessit, scilicet ea quae res secundae amant, lascivia atque superbia, incessere*, “infatti prima della distruzione di Cartagine [...] il timore dei nemici conservava la cittadinanza nel buon governo. Ma quando quella paura tramontò dagli animi, naturalmente quei vizi che la prosperità ama, la dissolutezza e la superbia, si fecero avanti” (41). La paura dunque quale presupposto di un ordinato vivere civile. Questa considerazione si trova anche nei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, dove Machiavelli scrive (I, 11): «Perché dove manca il timore di Dio, conviene o che quel regno rovini o che sia sostenuto dal timore d'uno principe che sopperisca a' defetti della religione».

Escono quelli del coro, entra Agata che sembra la veggente e dice con tono profetico: “l'occhio è su questa casa, l'occhio la copre. Possa il nodo che fu stretto essere sciolto”, «May the knot that was tied become unknotted». È un nodo di dolore. Come nell'*Edipo re*, dove il figlio di Laio è un cumulo di pene che gli daranno una straordinaria facoltà di comprendere. Egli ribadisce continuamente tale sua eccezionale capacità di soffrire e di capire attraverso la sofferenza. Il re di Tebe dice a Creonte tornato da Delfi dove ha interrogato l'oracolo (vv. 93-94): “Parla a tutti. Di questi infatti io porto il dolore, più che della mia vita”, ἐς πάντας αὐδα. τῶνδε γὰρ πλέον φέρω / τὸ πένθος ἢ καὶ τῆς ἐμῆς ψυχῆς πέρι.

Simile nodo di dolore è Ecuba, che nelle *Troiane* di Seneca dice al *nuntius*, il quale è incerto se debba dare le orrende notizie delle uccisioni di Polissena e Astianatte prima alla vecchia regina o alla vedova di Ettore (vv. 1061-1062): *quoscumque luctus fleveris, flebis meos: / sua quemque tantum, me omnium clades premit; / mihi cuncta pereunt: quisquis est Hecubae est miser*, “qualunque lutto avrai pianto, piangerai il mio: ciascuno schiaccia soltanto la propria sciagura, me quella di tutti; tutti gli affetti miei sono morti; chiunque è un caro di Ecuba è infelice!”. Altrettanto la Duchessa di York, madre di Riccardo, Edoardo IV e Clarence. Quando viene a sapere della morte di Edoardo e Clarence, replica al lamento dei figli di Clarence e della vedova del re dicendo (Shakespeare, *Riccardo III*, II, 2): «Alas, I am the mother of these griefes: Their woes are parcell'd, mine is general», “ahimé, io sono la madre di questi lutti: i loro dolori sono suddivisi, il mio li comprende tutti”.

Agatha vede anche ossa incrociate nel pozzo colmo e auspica che “il nodo possa essere finalmente sciolto”, «till the knot is unknotted», “l’incrociato sia disincrociato”, «the crossed is uncrossed», “e il contorto venga raddrizzato”, «and the crooked is made straight». Queste parole verranno ripetute alla fine del dramma. La verità non può essere contorta né oscura, ἀλήθεια è “non latenza”. Nemmeno la virtù può esserlo: *et haec recta est, flexuram non recipit*, “anche questa è diritta, non ammette piegatura” (Seneca, *Lettere a Lucilio* 71.20).

## Parte II, scena 1

*La biblioteca dopo il pranzo*

Harry, Warburton

Warburton, il medico, nomina la madre. Harry risponde che è sempre stata lei il problema: «mother never punished us, but made us feel guilty», “la madre non ci punì mai, però ci fece sentire colpevoli”.

Nell’*Edipo* di Seneca l’ombra di Laio dice (vv. 629-630): *maximum Thebis scelus maternus amor est*, “il delitto più grande a Tebe è l’amore per la madre”. E Cesare Pavese: «Se nascerai un’altra volta dovrai andare adagio anche nell’attaccarti a tua madre. Non hai che da perderci»<sup>77</sup>. Sentiamo anche Kundera: «Non c’è attaccamento più forte di quello di una madre verso il suo bambino. Questo attaccamento mutila per sempre l’anima del bambino e prepara per la madre, quando il figlio diventa grande, i più crudeli tormenti d’amore che esistano al mondo»<sup>78</sup>.

La madre che ci fa sentire colpevoli, suscita spettri spaventosi. La madre ci mette al mondo, e il sentirsi in colpa verso di lei, qualunque siano le colpe di

<sup>77</sup> PAVESE 1968.

<sup>78</sup> KUNDERA 1989, p. 110.

lei, ci fa sentire indegni della vita. Nella prima parte dell'*Orestea* del resto è il sangue di Agamennone versato a terra che grida vendetta: "Una volta caduto a terra nero sangue mortale di quello che prima era un uomo, chi potrebbe farlo tornare indietro incantando?" (Eschilo, *Agamennone* 1019-1021). È il coro dei dodici vecchi Argivi che sente "il lugubre canto senza lira dell'Erinni", τὸν δ' ἄνευ λύρας [...] / θρηῆνον Ἐρινύος (vv. 990-991), e avverte con paura il presentimento della catastrofe imminente. Nella parodo delle *Coefore* il Coro domanda (v. 48): τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι;, "quale riscatto del sangue caduto a terra?".

Harry chiede del padre. Non lo ricorda: «I want to know more about my father», "Non lo ricordo. Ne fui tenuto separato finché andò via". Oreste venne allontanato dalla madre, perché non sapesse del padre: fu mandato da Strofio, nella Focide, quando era un bambino.

"Harry, non giova a nulla scandagliare la sventura", dice il medico. «There was enough once», "c'è ne è stata abbastanza". Harry era un bambino quando il padre morì, i suoi genitori non erano felici. Ecuba, la madre dolorosa che ha già perso tanti figli caduti in battaglia, prega i vincitori di non sacrificare Polissena con un verso che è un'alta espressione di umanesimo in favore della vita: μηδὲ κτάνητε τῶν τεθνηκότων ἄλις, "non ammazzatela: ce ne sono stati abbastanza di morti" (Euripide, *Ecuba* 278).

Il dottore esclude ogni sospetto di scandalo. Allora Harry avverte la scusa non richiesta e dice: «That night, when she kissed me, I felt the trap close», "quella sera quando lei mi baciò, sentii la trappola chiudersi". Il bacio della madre come trappola. La Clitennestra di Eschilo è assimilata a una rete. Cassandra, nell'*Agamennone* di Eschilo, grida (1114-1117): "Ahi, Ahi, che orrore! Cos'è ciò che appare? È forse una specie di rete di Ades? Ma una rete è la compagna di letto – ἀλλ' ἄρκυς ἢ ζύνευος – la complice dell'assassinio". Nel I volume della *Ricerca* di Proust si legge che il bacio della madre crea una dipendenza nell'animo del bambino: «Ora, il vederla adirata distruggeva tutta la calma che ella mi aveva portato un attimo prima, quando aveva chinato sul mio letto il suo volto amoroso, e me lo aveva teso come un'ostia per una comunione di pace a cui le mie labbra attingessero la sua presenza prima di addormentarmi» (*La strada di Swann*, p. 16).

Harry vuole fare domande alla zia veggente ma il dottore glielo sconsiglia vivamente: «I advise you strongly, not to ask your aunt». Non sapere talora è meglio che sapere. Sapere può essere terribile e pauroso. Lo dice Tiresia nell'*Edipo re* (vv. 316-318): "Ahi, ahì, sapere come è terribile – φρονεῖν ὡς δεινὸν – quando non giova a chi sa! Queste cose infatti, pur sapendole bene io le ho distrutte; ché altrimenti non sarei venuto qua".

Il dottore avverte il figlio che la salute della madre non è buona: «Her heart 's very feeble», "il suo cuore è molto debole". Il medico cerca di responsabiliz-

zare Harry e magari gli rinfocola i sensi di colpa: «your mother's hopes are all centred on you». La figura materna con i dolori patiti incombe su Harry. Clitennestra mostra al figlio il seno sul quale si addormentava da infante e gli chiede di averne rispetto: τόνδε δ' αἰδεσθαι, τέκνον, / μαστόν (Eschilo, *Coefore* 896-897). Ma non lo convince con le preghiere. Allora passa alle minacce (v. 924): ὄρα, φύλαξαι μητρὸς ἐγκότους κύνας, “bada, stai attento alle cagne furenti di tua madre”. Nei vv. 1054 e 1061 delle *Coefore* già citati Oreste dice infatti di vederle.

Harry chiede se suo padre fosse simile a lui. E il dottore: «very much like you», a parte «the changes in fashion» “e il fatto che voi siete rasato”. Nell'*Edipo re* di Sofocle il protagonista dice a Giocasta: “Non domandarmi ancora; ma Laio, dimmi quale aspetto aveva, con quale vigore di giovinezza?”. E la regina risponde (vv. 742-743): “Grande, fiorito da poco di bianco nel capo e non era molto lontano dalle fattezze tue”, μέγας, χνοάζων ἄρτι λευκανθῆς κάρα. / μορφῆς δὲ τῆς σῆς οὐκ ἀπεστάτει πολύ).

Harry non l'ha mai visto nemmeno fotografato o dipinto. Entra il sergente Winchell che nomina Milady, e Harry lo afferra per una spalla. Poi dice «He is real doctor», “egli è reale dottore”. Forse ha temuto che fosse un altro spettro. Il sergente crede che Harry scherzi, come al solito e domanda come stia Milady. Allora il giovane gli fa: “perché chiedete sempre di Milady? Sapete o non sapete? Non ho paura di voi”, «I am not afraid of you». Winchell porta la notizia che Mr John ha avuto un incidente andando a cozzare con l'automobile «into a lorry», “contro un autocarro fermo in curva”. Ma non si è fatto molto male.

Entra Amy con gli altri, e il militare le dice che c'è stato un piccolo incidente. Lo sta curando il dottor Owen. Amy vuole andare a vedere il figlio ma Warburton come medico glielo impedisce e va via lui con Winchell. Harry risponde a Violet la quale ha detto di non avere notato grande dispiacere nel nipote. Il giovane replica che, data la coscienza di John, quell'accidente non cambia molto: la sua giornata abituale non va molto oltre il respirare: «John's ordinary day isn't much more than breathing». Ivy gli dà dell'insensibile e Violet gli chiede riguardo almeno per la madre. Questa lo difende e Harry risponde che solo “quando non vedono nulla”, «when they see nothing», le persone possono mostrare emozioni appropriate. Esse non comprendono “che cosa sia essere svegli”<sup>79</sup>, «what is to be awake», “vivere su parecchi piani nel medesimo tempo”, «to be living on several planes at once».

Harry i sentimenti appropriati li ha, ma non vuole parlare nel linguaggio degli altri, dei presenti: «I will not talk yours», “non voglio parlare il vostro”. Amy gli fa: «you looked like your father, when you said it». Il figlio poi esce accompagnando a letto la madre. Si passa alla chiacchiera, si torna al convenzionale, a

<sup>79</sup> Cf. Eraclito, fr. 1 Diano: “agli altri uomini sfugge quanto fanno da svegli e di quanto fanno dormendo non hanno il ricordo”.

quello che “si deve” mostrare. Ivy dice che non devono palesare preoccupazione ad Amy: «we must carry on as if nothing had happened, and have cake and present», “dobbiamo andare avanti come se nulla fosse accaduto e occuparci della torta e dei regali”.

Violet ricorda che dopo una volta non volle più andare in automobile con Arthur: niente contro di lui, «but I think an open car is so undignified», “penso che un'automobile scoperta sia così poco dignitosa”, si viene scossi da tutte le parti e “ci si sente così in vista”, «and you feel so conspicuous», sdraiati all'indietro, vicini alla strada e tutti a guardare. E la velocità era semplicemente terrificante. Le persone che non vedono nulla non vogliono nemmeno essere viste.

Rientra Harry e dice: voi cercate e pensate ogni cosa separatamente e date importanza alle cose piccole in modo che tutto sia privo di importanza. “Quello che voi chiamate il normale è semplicemente l'irreale e il privo di importanza”, «What you call the normal is merely the unreal and the unimportant». “Ero così anche io finché potei pensare la mia vita come una rovina isolata”, «as an isolated ruin», “un casuale pezzetto di deserto in un universo ordinato”, «a casual bit of waste in an orderly universe».

Alla fine di *La terra desolata* Eliot afferma (v. 430): «These fragments I have shored against my ruins», “con questi frammenti ho puntellato le mie rovine”. Le quali non significano solo decadenza: “Le rovine sono la cosa più viva della storia, perché vive storicamente soltanto ciò che è sopravvissuto alla sua distruzione, ciò che è rimasto sotto forma di rovine”<sup>80</sup>. Secondo Salvatore Settis, nella nostra civiltà domina “il pathos delle rovine, di una frattura irreparabile che è necessario sanare: rinascere, insomma, come condizione indispensabile della tradizione e della memoria”<sup>81</sup>.

“Ma ora”, continua Harry, «it begins to seem just part of some huge disaster, some monstrous mistake and aberration of all men, of the world, wick I cannot put in order»<sup>82</sup>. Il caos dunque è generale e il cosmo suo antonimo è un'utopia. In una famosa recensione all'*Ulisse* di Joyce (1922), T S. Eliot definiva il metodo mitico, in opposizione a quello narrativo, come il modo di controllare, di dare una forma e un significato all'immenso panorama di futilità e anarchia

<sup>80</sup> ZAMBRANO 2001, p. 228.

<sup>81</sup> SETTIS 2004, p. 91.

<sup>82</sup> «The time is out of joint», “il tempo si è disarticolato”, dice il principe di Danimarca dopo avere visto e sentito lo spettro del padre che chiede vendetta del turpe e snaturato assassinio (Shakespeare, *Amleto*, I, 5). Così pure il mondo del *Tieste* di Seneca è uscito dai cardini. Il retrocedere del sole suggerisce queste parole al quarto coro atterrito (vv. 876-882): *Nos e tanto visi populo / digni, premeret quos everso/cardine mundus; / in nos aetas ultima venit. / O nos dura sorte creatos, / seu perdidimus solem miseri, / sive expulimus!*, “noi tra tanta gente siamo sembrati degni di essere schiacciati dal mondo dopo il rovescio dei cardini; l'ultima era è arrivata su di noi. O creati con dura sorte, sia che abbiamo perduto il sole, disgraziati, sia che l'abbiamo cacciato”. Amleto continua dicendo: “che dannato dispetto che proprio io sia nato per metterlo in ordine!”.

che è la storia contemporanea. «Instead of narrative method, we may now use the mythical method», “invece del metodo narrativo possiamo ora avvalerci del metodo mitico”<sup>83</sup>. Questo implica la conoscenza della tradizione e di non poche fasce della letteratura europea.

Agatha risponde al nipote: “non possiamo limitarci a essere gli spettatori impazienti della malizia o della stupidità. Riposarci nella nostra sofferenza è evasione dalla sofferenza”. «We must learn to suffer more», “dobbiamo imparare a soffrire di più”. Per capire di più. Ancora τὸν πάθει μάθος. Agatha è una figura rivelatrice come Tiresia nel “Sermone di fuoco”, *The fire sermon*, terza parte di *La terra desolata*: «And I Tiresias have foresuffered all», “io Tiresia ho presofferto tutto”, «Enacted on this same divan or bed»; “ciò che si compie su questo stesso divano o letto”, «I who have sat by Thebes below the wall / And walked among the lowest of the dead» (vv. 243-246).

Ciò che Tiresia vede è la sostanza del poema chiarisce Eliot con una nota al v. 218. «I Tiresias, though blind, trhrbbing between two lives», “io Tiresia, sebbene cieco, pulsando tra due vite”, «old man with wrinkled female breasts», “vecchio con avvizzite mammelle di donna” (v. 219). La nota prosegue citando un passo di Ovidio “di grande interesse antropologico” (*Metamorfosi* 3.320-338), dove il Sulmonese racconta che Giove e Giunone discutevano se fosse *maior la voluptas* dei maschi o quella delle femmine, come sosteneva il re degli dèi contro l’opinione della moglie. *Illa negat. Placuit quae sit sententia docti / Quaerere Tiresiae; venus huic erat utraque nota* (vv. 322-323). Infatti una volta Tiresia aveva colpito con un bastone due serpenti accoppiati e divenne donna, poi, passati otto anni, rivide gli stessi serpenti, e li colpì di nuovo riprendendo l’aspetto maschile. Preso come arbitro della disputa, diede ragione a Giove, e Giunone, con risentimento eccessivo, lo rese cieco. Ma il padre onnipotente *pro lumine adempto / scire futura dedit poenamque levavit honore* (vv. 338-339).

Per quanto riguarda il dovere di imparare a soffrire di più, oltre l’*Agamemnone* di Eschilo (v 177), ricordo l’*Alceste* di Euripide dove Admeto, sentendo il peso della solitudine dopo avere chiesto alla giovane moglie il sacrificio della vita di lei per salvare la propria, soffre la desolazione nella quale è rimasto e dice (v. 940): λυπρὸν διάξω βίον· ἄρτι μανθάνω, “condurrò una vita squallida: ora comprendo”. In seguito a questo μάθος gli verrà restituita la compagna dalla possa di Eracle. Inoltre, nelle *Storie* di Erodoto, Creso il ricchissimo re di Lidia, sconfitto e catturato da Ciro re dei Persiani, comprende che c’è un ciclo delle vicende umane il quale non permette che siano sempre gli stessi uomini a essere fortunati (1.207): τὰ δέ μοι παθήματα ἔοντα ἀχάρिता / μαθήματα γέγονε, “le mie sofferenze che sono state spiacevoli, sono diventate apprendimenti”. Per non limitarmi alla letteratura greca aggiungo un verso dell’*Eneide*, con il quale

<sup>83</sup> ELIOT 1923.

Didone incoraggia i Troiani giunti naufraghi sulle coste della Libia ricordando che anche lei è esperta di sventure le quali l'hanno resa non solo attenta e diffidente, ma pure compassionevole verso i disgraziati (1.630): *non ignara mali miseris succurrere disco*.

Harry ribatte che le parole non possono cambiare quello che è troppo reale. “Deve esserci un altro modo di parlare. Non potete capirmi”: «It's not being alone that is horror, to be alone with horror», “non nell'essere solo sta l'orrore, ma essere solo con l'orrore”. “Quello che importa è la sozzura” «What matters is the filthiness». “Io posso nettare la mia pelle, purificare la mia vita vuotare la mia mente, ma la sozzura rimane sempre un poco più a fondo.”

Entra Ivy.

L'Edipo di Sofocle e quello di Seneca sono portatori di “sozzura”. Creonte mandato a Delfi da Edipo gli riferisce: “Potrei dire quali parole ho udito dal dio. Ci comanda chiaramente Febo signore di cacciare la contaminazione dalla regione – μίασμα χώρας [...] ἐλαύνειν – poiché è stata nutrita in questa terra, e ordina di non nutrirla finché divenga incurabile” (Sofocle, *Edipo re* 95-98). La ricerca porterà a identificare il contaminatore con lo stesso Edipo. Diversamente dall'Edipo di Sofocle che nel prologo della tragedia si addossa soltanto il dolore del suo popolo, l'Edipo di Seneca, fin dai primi versi, sospetta di sé: *Fecimus coelum nocens* (*Edipo* 36).

Un giornale riporta la notizia che anche Arthur ha provocato un incidente investendo l'auto di un fattorino ed è stato condannato a una multa di 50 sterline. Gerald commenta: «This is what the communists make capital out of», “queste sono le cose di cui i comunisti fanno tesoro”. Il Coro cerca di individuare una norma generale dicendo che “tutto quanto accade cominciò nel passato e preme forte sul futuro”, «whatever happens began in the past, and presses hard on the future». Dal taglio del fieno all'inganno trasparente di mantenere le apparenze o «the making the best of a bad job», “fare buon viso a cattivo gioco”, tutto intrecciato insieme<sup>84</sup>, non si può evitare: in Argo come in Inghilterra «there are certain inflexible laws, unalterable, in the nature of music», “hanno la natura della musica”. Non c'è proprio nulla da fare su questo<sup>85</sup>, non vi è nulla da fare su nulla e ora c'è il notiziario e il bollettino meteorologico e le catastrofi internazionali.

## Parte II, scena 2

Harry, Agatha

Harry designa il fratello John quale signore di Wishwood, capace di sistemarsi là, di fare un insipido matrimonio con una donna stupida, più stupida di

<sup>84</sup> Cf. Platone, *Menone* 81d, citato sopra.

<sup>85</sup> Cf. il coro dell'*Alceste* di Euripide sulla Necessità (vv. 978-979), citato sopra.



lui. È l'insignificanza di una vita senza quei simboli che connettono il terreno all'ultraterreno<sup>86</sup>. Agatha sente la mancanza di un presente, un anello necessario alla connessione del passato con il futuro. Harry nell'ultimo anno ha sentito "la degradazione data dall'essere diviso da sé stesso", «the degradation of being parted from myself». Ha provato il disgusto diffuso di "non essere più una persona in un mondo non di persone ma di presenze contaminatrici", «I'm not a person, in a world not of persons but only of contaminating presences». È l'orrore dell'identità minacciata dalla pressione della norma.

Nell'*Edipo* di Seneca c'è il terrore della regressione e della confusione che stravolge l'ordine naturale sovvertito in queste parole di Manto, la figlia di Tiresia (vv. 366-367): *Mutatus ordo est, sed nil propria iacet; / sed acta retro cuncta*, "è mutato l'ordine naturale e nulla si trova al suo posto; ma tutto è invertito". Per quanto riguarda l'identità minacciata, nella tragedia greca c'è l'orrore della derisione che smonta l'identità eroica: nella *Medea* di Euripide tale repulsione porta all'assassinio dei figli. "Vedi quello che subisci? non devi dare motivo di derisione – οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν – ai discendenti di Sisifo per queste nozze di Giasone, tu che sei nata da nobile padre e discendi dal Sole" (vv. 404-406). "Ma che cosa mi succede? voglio espormi alla derisione – βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν – lasciando i miei nemici impuniti? Bisogna osare questo – τολμητέον τὰδ' – che debolezza però la mia, anche solo l'ammettere nell'anima parole tenere!" (vv. 1048-1051). Nell'*Aiace* di Sofocle l'eroe si suicida per non essere deriso. Il Coro dei Marinai di Salamina dichiara il suo dolore per la degradazione di Aiace resa evidente e penosa dal fatto che "tutti sghignazzano" (v. 198 πάντων καχαζόντων). In questa tragedia il riso dei nemici è un *Leitmotiv*: poco più avanti lo stesso Telamónio lamenta di avere subito dai nemici l'ὑβρις della derisione (v. 367). Nell'*Elettra* di Sofocle, Oreste è spinto alla vendetta anche dal desiderio di togliere il riso dalla faccia dei nemici con la sua venuta (v. 1295): γελῶντας ἐχθροὺς παύσομεν τῆ νῦν ὀδῶ.

"Pensai – continua Harry – che con il mio ritorno a Wishwood tutto sarebbe tornato a posto". «But they prevent it», "ma esse lo impediscono". «I still have to find out what their meaning is», "devo ancora scoprire qual è il loro significato". Vuole sapere del padre che non ha conosciuto.

Agatha dice che la propria reputazione di essere l'efficiente direttrice di una scuola femminile è solo "la superficie", «the surface». Separazione del lavoro dalla vita. In questo caso il lavoro è la scuola.

Anche il classicismo e il realismo di Petronio, attraverso lo *scholasticus* Encolpio, denunciano la separazione della scuola dalla vita: *et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his, quae in usu habemus aut audiunt aut vident* (*Satyricon* 1.3), "e perciò io penso che i ragazzi nelle scuole

<sup>86</sup> Cf. la conclusione del *Faust* di Goethe.

diventino stupidissimi, poiché niente ascoltano o vedono di quello che è utile nella vita". Petronio<sup>87</sup>, epicureo, atticista e classicista, dichiara che la vita contiene situazioni più interessanti di tutte le scuole di retorica. È la critica della scissione tra letteratura e vita che si ritrova in Marziale (10.4.9-10): *Non hic Centauros, non Gorgonas Harpyasque / invenies: hominem pagina nostra sapit*, "non qui troverai Centauri, Gorgoni e Arpie: la nostra pagina sa di uomo".

Harry comunque considera questa zia come persona «completely strong, the liberated from the human wheel». Si può pensare alla ruota di Issione, uno dei tanti tormenti che in realtà si trovano su questa terra, ci ha insegnato Lucrezio: Tantalo rappresenta la paura degli dèi, Tizio – che ha cercato di violentare Latona e un avvoltoio gli rode il cuore – la sofferenza amorosa, Sisifo l'ambizione del potere, le Danaidi l'insaziabilità: le stagioni dell'anno ci portano frutti *nec tamen explemur vitae fructibus umquam* (Lucrezio, *De rerum natura* 3.1007). La conclusione è *hic Acherusia fit stultorum denique vita* (3.1023).

La ruota può essere il simbolo della tortura o della instabilità della sorte. Ma, trattandosi di Eliot che ha dedicato il suo poema a Ezra Pound, "il miglior fabbro", forse è più appropriato dire "correlativo oggettivo" piuttosto che simbolo. Ne riferisco la formulazione di Pound appunto. Il maestro di Eliot, dunque, nel 1910 scriveva: «Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for the human emotions», "la poesia è una specie di matematica ispirata che ci dà equazioni non per figure astratte, triangoli, sfere, e simili, ma equazioni per le emozioni umane"<sup>88</sup>. Sentiamo anche Eliot: "Il solo modo di esprimere emozioni in forma d'arte è di scoprire un "correlativo oggettivo; in altri termini una serie di oggetti, una situazione, una catena di eventi che saranno la formula di quella emozione *particolare*; tali che quando i fatti esterni, che devono terminare in esperienza sensibile, siano dati, venga immediatamente evocata l'emozione"<sup>89</sup>.

Agatha dunque dice che il padre di Harry avrebbe potuto fare la vita di "un gentiluomo di campagna eccezionalmente colto", «an exceptionally cultivated country squire». "Nascondeva la forza sotto una debolezza inconsueta", «he hid his strength beneath unusual weakness». Era un debole anomalo, forse falso debole<sup>90</sup>. Dove il padre era debole riconosceva la forza della madre e ad essa cedeva. I due erano soli prima che nascesse Harry, e Amy voleva sempre una delle sorelle in casa con loro. Agatha ricorda che ci andò una volta per una lunga vacanza quando studiava a Oxford. Rammenta un giorno d'estate insolitamente caldo, "un momento presente di luce aguzza", «a present moment of pointed

<sup>87</sup> Penso che l'autore del *Satyricon* sia l'*elegantiae arbiter* della corte di Nerone (cf. Tacito, *Annali* 16.18).

<sup>88</sup> POUND 1910, p. 5.

<sup>89</sup> ELIOT 1967a, p. 124.

<sup>90</sup> Cf. il falso sciocco, come Bruto maggiore e Amleto, l'ossimoro vivente.

light, quando uno vuole bruciare».

Una luce che passa attraverso le apparenze, le buca, l'opposto della fioca luce iniziale. «Venne troppo presto l'autunno, ma non presto abbastanza», «The autumn came too soon, not soon enough». I cognati dunque divennero amanti come Egisto e Clitennestra. Agatha trovò il padre di Harry a pensare come poteva sbarazzarsi della moglie, ma non aveva la stoffa dell'assassino. Harry doveva nascere tre mesi dopo e l'amante fermò il cognato che aveva pensato a «una dozzina di sciocche maniere», «a dozen foolish ways», per sopprimere la moglie. «You were due in three month's time; you would not even been born in that event: I stopped him», «tu dovevi nascere dopo tre mesi, in tal caso non saresti nato. Io lo fermai», dice la zia al nipote vissuto come figlio suo.

L'eroe è il bambino che, rifiutato dai genitori, riesce a sopravvivere: Edipo, Ciro, Romolo. «I nomi più noti della serie che comincia con Sargon, sono Mosè, Ciro e Romolo. Oltre ai quali, tuttavia, Rank<sup>91</sup> ha raccolto un grande numero di figure eroiche appartenenti alla poesia o alla leggenda, cui viene attribuita, interamente o in frammenti ben riconoscibili, la stessa vicenda giovanile: Edipo, Karna, Paride, Telefo, Perseo, Eracle, Gilgamesh, Anfione e Zeto, e altri [...] Eroe è colui che coraggiosamente si leva contro il padre e alla fine lo supera vittoriosamente. Il nostro mito insegue questa lotta nella preistoria individuale, perché fa nascere il bambino contro la volontà del padre e lo fa salvo nonostante le cattive intenzioni di questi. L'esposizione nella cassetta è una inconfondibile raffigurazione simbolica della nascita: la cassetta è il grembo materno, l'acqua è il liquido amniotico [...]. Nella forma tipica della leggenda la prima famiglia, in cui il bambino nasce, è nobile, il più delle volte regale; la seconda, in cui il bambino cresce, è umile o decaduta [...]. Solo nella leggenda di Edipo questa differenza scompare. Il bambino esposto da una famiglia regale è accolto da un'altra coppia regale»<sup>92</sup>.

Secondo Milan Kundera, la compassione è il motivo principale, o il motore, del mito, come dell'amore raccontato nel suo romanzo più noto: «Quanti miti antichi hanno inizio con qualcuno che salva un bambino abbandonato! Se Polibio non avesse accolto presso di sé il giovane Edipo, Sofocle non avrebbe scritto la sua tragedia più bella!»<sup>93</sup>.

Agatha capiva che uccidere il bambino significava ammazzare la vita; per giunta sentiva che il figlio doveva essere suo. «Io ti volevo e se il delitto fosse accaduto avrei portato la morte nella vita, la morte per tutta la vita, la morte nel mio grembo», «I should have carried death in life, death through lifetime, death

<sup>91</sup> Nella pagina precedente Freud dà questo chiarimento: «Nel 1909 Otto Rank – allora subiva la mia influenza – pubblicava per mio incitamento uno scritto dal titolo *Il mito della nascita dell'eroe*».

<sup>92</sup> FREUD 1979, pp. 340-342.

<sup>93</sup> KUNDERA 1985 p.19.

in my womb». «Sentivo che in qualche modo eri mio e che non avrei avuto altro figlio». Harry le fa: «and have me», «abbimi». E aggiunge: «Ogni cosa tende al suo stato, come la pietra cade, come l'albero cade. Forse la mia vita è il sogno della mente di un altro». «Perhaps I only dreamt I pushed her», «forse ho solo sognato di averla sospinta». Allude alla moglie finita nel mare.

Agatha dice che non hanno scritto un racconto «di delitto e castigo», «of crime and punishment, but of sin and expiation», «ma di peccato e di espiazione». Per spiare il peccato bisogna conoscerlo e capirlo. Oreste deve andare a Delfi, poi ad Atene per sapere quanto conti il suo peccato. Edipo deve fare una lunga indagine. «Può darsi che tu sia la coscienza della tua famiglia infelice, il suo uccello mandato in volo attraverso la fiamma purgatoriale», ipotizza la zia. Harry allora dice di sentirsi felice, come se la felicità consistesse «in una visione diversa», «in a different vision. This is like an end», «questo è come una fine» (II, 2). Agatha replica che invece è un principio. E che lei si sente stanca, come si sentono i vecchi, al principio di un'azione. Quindi dice al nipote, vissuto quale figlio suo: «il fardello di tutta la famiglia ora è tuo e io sono un poco impaurita», «The burden's yours now, yours-the burden of all the family. And I am a little frightened». Harry replica che non riesce nemmeno a immaginarla impaurita: «You, frightened! I can hardly imagine it!». Agatha è la coscienza del gruppo e chi è cosciente non dovrebbe avere paura. Ma nessuno ne è esente del tutto. Pindaro, a proposito della sparizione del vate Anfiarao dentro terra, dà un'immagine forte della paura di quelli pur coraggiosi e di stirpe divina, quando i terrori sono soprannaturali: ἐν γὰρ δαιμονίοισι φόβοις / φεύγοντι καὶ παῖδες θεῶν (Nemee 9.26-27).

Poi il giovane aggiunge che prima sentiva l'affetto familiare come un obbligo formale, «una parte da recitare», «a part to play». La forza apparente degli altri soffocava le sue decisioni, ma «ora sento che potrei amare di più mia madre, o almeno averne compassione «by understanding», «attraverso il comprendere». Così anche Pirandello: «il Manzoni non si sdegna mai della realtà in contrasto col suo ideale: per compassione transige qua e là e spesso indulge, rappresentando ogni volta minutamente, in forma viva, le ragioni del suo transigere e del suo indulgere: il che, come vedremo, è proprio dell'umorismo»<sup>94</sup>. «La pietà suprema sarà per i Greci l'intelligenza»<sup>95</sup>. «Non c'è peccato peggiore, nel nostro tempo, che quello di rifiutarsi di capire: perché nel nostro tempo non può scindersi l'amare dal capire. L'invito evangelico che dice 'ama il prossimo tuo come te stesso' va integrato con un 'capisci il prossimo tuo come te stesso'. Altrimenti l'amore è un puro fatto mistico e disumano»<sup>96</sup>. «Intelligenza e indulgenza appa-

<sup>94</sup> PIRANDELLO 1995, I, p. 18.

<sup>95</sup> ZAMBRANO 2001, p. 194.

<sup>96</sup> PASOLINI 1977, p. 103.

rivano a Giuseppe due pensieri strettamente affini, reciprocamente scambievoli e portatori perfino di un nome comune: bontà<sup>97</sup>.

“Le cose che credetti reali – continua Harry – sono ombre”, «the things I thought were real are shadows», “mentre è reale quello che credevo fosse ombra intima [...] Dentro e fuori in una deriva senza fine”, «in an endless drift», “di forme che gridano in un deserto circolare”, «of shrieking forms in a circular desert», “e tessono con il contagio di abbracci putrescenti su ossa in dissoluzione”. È una raffigurazione del Caos, da Esiodo a Picasso a T. S. Eliot. Su e giù “finché la catena si rompe, la ruota si ferma”, «until the chain breaks. The chain breaks, the wheel stops», “e lo spaventoso svuotamento pulisce”, «and the awful evacuation cleanses». Ci sono stati i nostri fantasmi e quello che non accadde è vero come quello che accadde.

Harry capisce e sente di essere giunto in un luogo tranquillo, quando appaiono le Eumenidi. «You cannot think that I am surprised to see you», “non crediate che io sia sorpreso di vedervi e che abbia paura di voi”, «and you shall not think that I am afraid to see you», “questa volta siete reali, siete fuori di me e perciò sopportabili”, «this time you are real, this time you are outside me, and just endurable». “Pensavo di sfuggirvi venendo qui dove voi invece mi aspettavate”<sup>98</sup>. Dalle Erinni non si può né si deve fuggire. “Ora finalmente vedo che vi sto seguendo”, «Now I see at last that I am following you», “e che può esserci un solo itinerario e una sola destinazione”. «Let us lose no time. I will follow».

Le spaventose Erinni non fanno più paura dunque, come nell’ultimo dramma dell’*Orestea* dove diventano appunto Eumenidi, come anche nell’*Edipo a Colono* di Sofocle. Il vecchio vagabondo giunto da Tebe nel sobborgo di Atene si informa sulla natura del luogo che non vede. Uno “straniero”, cioè un ateniese, gli risponde (vv. 39-40): “È intangibile e non abitabile: infatti le spaventose dèe lo possiedono, figlie della Terra e dell’Ombra”, ἄθικτος οὐδ’ οἰκητός. αἱ γὰρ ἔμφοβοι / θεαί σφ’ ἔχουσι, Γῆς τε καὶ Σκότου κόραι. Allora Edipo domanda con quale nome debba pregarle e lo straniero risponde che sono dèe chiamate in vari modi ma i locali le chiamano Eumenidi (vv. 42-43): τὰς πάνθ’ ὀρώσας Εὐμενίδας ὃ γ’ ἐνθάδ’ ἄν / εἴποι λεώς νιν· ἄλλα δ’ ἄλλαχού καλά, “le Eumenidi che vedono tutto potrebbe chiamarle la gente di qui: ma altri nomi altrove vanno bene”. Edipo allora sceglie di rimanere a Colono: “Spero che benevole possano accettare questo supplice: così che io non debba più andare via da questa sede” (vv. 44-45). Il figlio di Laio poi prega le Erinni invocandole prima come “dee venerande dallo sguardo terribile” (v. 84 ὦ πότνια δεινῶπες), poi quali “dolci figlie della Tenebra antica” (v. 106 ὦ γλυκεῖαι παῖδες ἀρχαίου Σκότου). Nella successiva parodo il coro che non ha la chiaroveggenza del cieco, manife-

<sup>97</sup> MANN 2006, p. 257.

<sup>98</sup> Cf. la canzone *Samarconda* di Roberto Vecchioni.

sta invece paura delle Erinni: "Vagabondo, un vagabondo è il vecchio, non uno del luogo: infatti non si sarebbe accostato all'inaccessibile bosco sacro di queste vergini agitate che noi temiamo di nominare e passiamo oltre senza guardare, senza tirar fuori la voce, senza parlare, muovendo la bocca della mente silenziosa; ora invece si dice che è giunto uno che non ha nessun sacro timore, che io, pur osservando per tutto il recinto, non posso ancora sapere dove mai mi si stabilisca" (vv. 125-137).

Oreste giunto sull'acropoli di Atene non ha più paura delle Erinni, le affronta e non rinnega il matricidio con il quale ha vendicato il proprio padre: ἐκτεινά. τούτου δ' οὐτις ἄρνησις πέλει, "l'ho uccisa e di questo non c'è negazione" (Eschilo, *Eumenidi* 588). Rivendica la propria trasgressione anche Prometeo, l'eroe che conferisce dignità al delitto secondo Nietzsche<sup>99</sup>. Le Oceanine si impietosiscono per la sorte di Prometeo e lo stesso Titano si sente meritevole di tanta compassione (Eschilo, *Prometeo incatenato* 246), eppure è tutt'altro che pentito e prorompe nel grido di rivendicazione completa: "io sapevo tutto questo: di mia volontà, di mia volontà ho compiuto la trasgressione, non lo negherò", ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον· οὐκ ἀρνήσομαι, "aiutando i mortali ho trovato io stesso le pene", αὐτὸς ἠρόμην πόνους (vv. 265-267).

Questo orgoglio fa parte dell'atteggiamento che Eliot definisce del "darsi animo". Lo individua nello stoicismo romano di cui Seneca è il rappresentante letterario, in Shakespeare e in Nietzsche: «Nietzsche è il più cospicuo esempio moderno del darsi animo. L'attitudine stoica è il rovescio dell'umiltà cristiana»<sup>100</sup>. Ecco allora l'Edipo di Seneca che si dà animo: l'accusa di paura non lo riguarda poiché ha la grande benemerenda di avere affrontato e confutato la Sfinge (*Edipo* 92): *Nec Sphinga coecis verba nectentem modis / fugi*, "io non sono fuggito davanti alla Sfinge che intriccava le parole in ciechi stilemi".

Agatha dice: "una maledizione è già connaturata alla nascita di un bambino formato in un momento d'incoscienza in un letto casuale. Oh mio bambino, mia maledizione". «You shall be fulfilled: / the knot shall be unknotted / and the crooked made straight», "tu sarai compiuto: il nodo sarà sciolto e ciò che è contorto raddrizzato". Agatha dice a Harry che lui ha trovato la chiave e deve andare. L'amore impone la crudeltà verso quelli che non comprendono l'amore, «You must go», "devi andare via". Harry afferma di sentirsi ancora insudiciato e che per uscire dalla contaminazione l'unica via è quella che conduce alla riconciliazione. È il tentativo che fa Clitennestra quando cerca di riappacificarsi con il figlio nelle *Coefore* mostrandogli il seno. Ma già nell'*Agamennone* la Tidaride tenta di porre termine alla catena dei delitti quando dice che Ifigenia getterà le braccia al collo del padre vedendolo arrivare tra i morti (vv. 1555 ss.). C'è chi

<sup>99</sup> NIETZSCHE 1977, cap. 9, p. 69.

<sup>100</sup> ELIOT 1986, p. 799.

considera ironiche queste parole, ma poco dopo la donna auspica che sparisca dalla casa la follia dei reciproci omicidi (vv. 1575-1577), e infine cerca di mettere pace tra Egisto e il Coro dicendo: “non macchiamoci di sangue” (v. 1656).

Entra Amy accusando la sorella con parole di mistero: “credo di sapere molto bene perché desideri che egli vada via”. Harry toglie alla zia ogni responsabilità del suo andarsene. Ora sa che non deve fuggire gli spettri, «And now I know that my business is not to run away, but to pursue, not to avoid being found, but to seek [...] now they will lead me. I shall be safe with them; I am not safe here». Alla fine dell’*Orestea*, le Erinni diventano Eumenidi. Atena dà loro la funzione di “tenere lontano dal paese quanto è funesto” (Eschilo, *Eumenidi*, 1007-1008 τὸ μὲν ἀτηρὸν / χῶραζ ἀπέχειν) e “di inviare invece il vantaggio per il trionfo della città” (vv. 1008-1009 τὸ δὲ κερδαλέον / πέμπειν πόλεως ἐπὶ νίκῃ).

La madre gli dice: “così vuoi fuggire”. E Agatha: «In a world of fugitives / the person taking the opposite direction / will appear to run away», “in un mondo di gente che fugge, la persona che prende la direzione opposta sembra scappare via”. Amy non considera la sorella, «I was speaking to Harry», e il figlio aggiunge che quando si comincia a recuperare la salute si può sembrare più pazzi degli altri. Amy gli chiede dove andrà. Harry non lo sa ancora. Si esce da un mondo di insania andando dall’altra parte della disperazione. Quindi lascia tutto a John: quello che distruggerebbe me, sarà la vita per lui. «I must follow the bright angels», “io devo seguire gli angeli splendenti”. Le Erinni sono diventate Eumenidi.

## Parte II, scena 3 (ultima del dramma)

Amy, Agatha.

Amy dice alla sorella che trentacinque anni prima le tolse il marito, ora le toglie il figlio. Agatha replica che non le tolse niente di ciò che avesse mai posseduto. Per sé ottenne trent’anni di solitudine, sola in una scuola di sole donne. Trenta anni in cui pensare. Amy ricorda le proprie umiliazioni di moglie tradita e mal tollerata e afferma che ha cercato di indirizzare Harry al successo. La sorella risponde: «Success is relative: / it is what we can make of the mess we have made of things, / it is what he can make, not what you would make for him», “il successo è relativo, è quello che possiamo fare del pasticcio che abbiamo fatto delle cose, è quello che può fare lui, non quello che tu faresti per lui”. Il successo è fare ordine: capire il caos e cosmizzarlo.

Pasolini, intervistato da Enzo Biagi in una trasmissione televisione del 1971, disse che successo non è un bene, anzi è l’altra faccia della persecuzione: “Ecco che cos’è il successo: una vita mistificata dagli altri, che torna mistificata a te,

e finisce col trasformarti veramente”<sup>101</sup>. L'ambiguo splendore del successo in effetti non poche volte provoca l'accecamento. Amy rinfaccia alla sorella la sua furia di possesso esasperata dall'astinenza. E ribadisce che le ha rubato prima il marito poi il figlio.

Entra Mary. Dà la notizia che Harry sta partendo. Amy attribuisce quella partenza alla debolezza del figlio e all'incantesimo della fatale sorella: «she has some spell / that works from generation to generation». In Eschilo e pure in Sofocle il γένοϛ ha una forza ineluttabile<sup>102</sup>.

Agatha nega che Harry se ne vada per il suo incantesimo: «I have only watched and waited». Mary dice che Harry è in pericolo e chiede alla cugina Agatha di trattenerlo. Ma Agatha risponde che il pericolo e la morte sono lì, altrove può esserci angoscia e rinuncia, ma c'è anche “rinascita e vita”, «birth and life. Harry has crossed the frontier», oltre la quale sicurezza e pericolo hanno un significato diverso, «and he cannot return. That is his privilege». Esse (le Erinni) hanno chiarito che la morte è soltanto da questa parte e che per lui pericolo e sicurezza hanno un altro significato. Insomma Harry deve entrare in un'altra dimensione.

Agatha in questa ultima scena fa una parte simile a quella del *deus ex machina*, come Apollo che alla fine dell'*Oreste* di Euripide (vv. 1625 ss.) dice al matricida che deve andare per un anno in Arcadia, poi ad Atene per affrontare il processo che lo assolverà. Oreste poi sposerà Ermione, Pilade Elettra, mentre Elena, che scatenando la guerra ha assecondato il progetto divino di liberare la terra dal peso di troppi uomini, verrà portata dallo stesso dio nella dimora divina di Zeus e proteggerà i marinai assieme ai fratelli Dioscuri.

Agatha rivela di avere visto lei pure le Erinni. Ognuno deve andare nella sua direzione. Mary che vuole allontanarsi da Wishwood chiede se può avere un posto di assistente, ma teme che sia troppo tardi per ottenerlo. Amy deplora la propria solitudine e dice che non vuole più occuparsi di Wishwood. Il corpo nella tomba non deve prendersi cura del suo mantenimento.

Harry le ricorda che c'è pur sempre John, «the satisfactory son», “il figlio che dà soddisfazione”. Del primogenito la madre non deve preoccuparsi: «I have my course to pursue, and I am safe from normal dangers, if I pursue it». È il procedere metodicamente per la propria strada (ὁδός), come fa il sole. Zenone interpretò la φύσις come πῦρ τεχνικόν, ὁδῶ βαδίζον εἰς γένεσιν, “il fuoco artista che metodicamente procede alla creazione” (fr. 171).

Entrano Violet, Gerald e Charles. Amy risponde a Violet: «Harry is going away to become a missionary». Violet e Gerald si mettono a parlare del clima

<sup>101</sup> PASOLINI 1999, p. 910.

<sup>102</sup> Cf. l'*Antigone* di Sofocle «che pose il *ghenos* al di sopra delle leggi scritte» (MAZZARINO 1974, I, p. 182).



tropicale. Gerald non lo trova terribile né biasima la scelta di questa «maligned profession», “professione calunniata”. Violet consiglia al nipote di consultare il parroco: «I think you should consult the vicar», Gerald suggerisce le “vaccinazioni”, «inoculations», opportune. Tutte parole prive di interesse per il giovane infastidito. Quindi Harry nega di avere detto che andrà missionario. Vuole «as little fuss as possible», meno chiacchiere, meno confusione possibile. Non può spiegare tutto: «you have not seen what I have seen». L’intelligenza è anche questione di veduta, come lo stile. «I apologise for my bad manners, but if you could understand, you could be quite happy about it». Prende Downing con sé e raccomanda i fratelli: «take care of them». Quindi saluta e se ne va.

Amy dice che essere vecchi significa capire le cose solo quando è “troppo tardi per rimediarle”, «too late to be mend». Dioniso nell’esodo delle *Baccanti* di Euripide risponde al vecchio Cadmo, suo nonno che gli ha chiesto perdono: “Dioniso, ti preghiamo, abbiamo sbagliato”. E il dio risponde: “Troppo tardi, ci avete riconosciuti – ὄψ’ ἐμάθεθ’ ἡμᾶς – e quando era necessario non volevate saperne” (vv. 1344-1345). Nell’esodo dell’*Antigone* di Sofocle Creonte piange pentito davanti al cadavere del figlio, avendo compreso che il ragazzo si è ucciso “per le mie decisioni cattive, non per le tue” (v. 1269 ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις). Allora il corifeo gli rinfaccia il ritardo della visione giusta (v. 1270): οἴμ’ ὡς ἔοικας ὄψῃ τὴν δίκην ἰδεῖν, “ahimé, come sembri vedere tardi la giustizia!”.

Amy dice a Gerald che lui è “il più stupido nella stanza”, «Gerald! You are the stupidest person in this room», e a Violet che è “la più maliziosa, ma innocua”, «the most malicious in a harmless way», quindi chiede loro di accompagnarla nella stanza accanto. I tre escono. Charles dice che qualche cosa ancora lo sorprende come il bulldog dell’arco di Burlington. Cosa sarebbe se ogni momento fosse come quello? «If one were awake?», “se si fosse desti?”. Capisce che Mary e Agatha ne sanno più di lui.

Entra Downing mandato da Harry a riprendere il portasisigarette, «his cigarette-case», lasciato sul tavolo. Mary gli chiede di avere cura del cugino, e l’autista risponde che crede di comprenderlo meglio di ogni altro. Ha capito che «whatever happened to his Lordship was just a kind of preparation for something else». Del resto è così per tutti e per ogni accadimento, che è la conseguenza del precedente e la preparazione del successivo, Seneca nel *De beneficiis* scrive che Giove può essere chiamato anche *fatum*, *cum fatum nihil aliud sit quam series implexa causarum* (4.7).

In persone come lui qualcosa che hanno dentro spiega le cose che accadono. Dunque Harry non avrà bisogno di aiuto. Agatha aggiunge che il contegno di Harry sembra a volte incomprensibile, ma è sano di mente e vede con chiarezza come i sani, solo che lui ha veduto di più, come miss Mary e come me. L’intelligenza dipende dalla visione, come lo stile.

Anche Downing ha visto the «ghosts» e in un primo tempo gli hanno fatto paura, ma poi ha capito che avevano a che fare con sua signoria e non con lui, sicché poteva guardarli “quasi allegramente, per modo di dire”, «I could see them cheerful-like, in a manner of speaking». «There is no harm in *them*», “non fanno alcun male *quelle*, sulla mia parola”. Quindi l'autista chiede il congedo ed esce.

Entra Ivy con un telegramma di Arthur, poi entrano Gerald e Violet. Il giovane si scusa per il ritardo dovuto ad affari in città. Amy non sta bene e non deve sapere. Si sente la voce di Amy che chiede aiuto: «Agatha! Mary! Come! The clock has stopped in the dark!», “L'orologio si è fermato nel buio”. Torna in mente l'esordio della donna nella prima scena: “Oh luce che sembrava così naturale quando ero giovane e forte, e sole e luce venivano da sé, e la notte non era temuta e il giorno era previsto, «and the night unfeared and the day expected», “degli orologi ci si poteva fidare”, «and clocks could be trusted», “e il domani era assicurato e il tempo non si sarebbe fermato nel buio”, «and time would not stop in the dark».

Agatha e Mary escono. Entra Warburton portando la notizia che John sta bene. Rientra Mary che chiama il dottore. I due escono. Il coro enumera vari *we do not like*: «we do not like the maze in the garden, because it closely resembles the maze in the brain», “non ci piace il labirinto del giardino, perché somiglia troppo al labirinto del cervello”.

### **Excursus: Il labirinto e la storia**

Il labirinto del luogo e del cervello è presente nel *Satyricon*. A un certo punto gli *scholastici* Encolpio e Ascilto tentano di scappare dalla cena di Trimalchione, ma, terrorizzati dal cane di guardia, cadono nella piscina. Vengono tratti in salvo dal portiere che, però, non permette loro di uscire. Segue la riflessione di Encolpio: *Quid faciamus homines miserrimi et novi generis labyrintho inclusi, quibus lavari iam coeperat votum esse?*, “Che cosa possiamo fare uomini disgraziatissimi e rinchiusi in un labirinto di nuovo tipo, per i quali lavarsi già cominciava ad essere un miracolo?” (Petronio, *Satyricon* 73).

Eliot in *Gerontion* (1920), assume una visione cosmica del labirinto e vede i corridoi artificiosi della Storia: «Think now / History has many cunning passages, contrived corridors. / And issues, deceives us with whispering ambitions, Guides us by vanities» (vv. 34-37), “pensa ora, la Storia ha molti anditi ingannevoli, corridoi artificiosi e varchi, ci inganna con sussurranti ambizioni, ci guida con cose vane”. In *Gerontion* la visione della storia è diversa da quella presente in *Che cos'è un classico?*, già menzionato. Vediamola: «Vacant shuttles / weave the wind», “Spole vuote tessono il vento” (vv. 29-30). «Voglio, una volta per tutte, non sapere molto. La saggezza pone dei limiti anche alla conoscenza»<sup>103</sup>.

<sup>103</sup> NIETZSCHE 1975, p. 5.

Eliot affermava: “Qual è la conoscenza che noi perdiamo nell’informazione e qual è la sapienza – «wisdom» – che perdiamo nella conoscenza? Si tratta, nell’educazione, di trasformare le informazioni in conoscenza, di trasformare la conoscenza in sapienza”<sup>104</sup>. «After such Knowledge, what forgiveness?», “dopo una tale conoscenza, cos’è mai il perdono?” (*Gerontion* 35). Il sapere infatti non è sapienza.

τὸ σοφὸν δ’ οὐ σοφία, “il sapere non è sapienza” (Euripide, *Baccanti* 395). La σοφία è lo scopo di quella cultura che Nietzsche chiama tragica: «la sua principale caratteristica consiste nell’elevare a meta suprema, in luogo della scienza, la sapienza”. La sapienza si tuffa nel fiume della vita. Il sapere al contrario è il fine dell’uomo teoretico il quale “non osa più affidarsi al terribile fiume dell’esistenza: angosciosamente egli corre su e giù lungo la riva»<sup>105</sup>. Pindaro nell’*Olimpica* 9 afferma che “diffamare gli dei è odiosa sapienza” (vv. 37-38 τὸ γε λοιδορῆσαι θεοῦς / ἐχθρὰ σοφία), e che le “montagne della sapienza, essendo scoscese” (vv. 107-108 σοφίαί μὲν / αἰπειναί), comprendono la forza della natura e richiedono grandi energie per scalarle.

*Gerontion*, il monologo di un vecchio la cui saviezza è giunta al punto in cui ha compreso di non saper nulla, è una meditazione sulla storia, e il protagonista può essere considerato la personificazione della storia stessa. L’immagine usata da Stephen nell’*Ulisse* di Joyce, «Tessi, tessitore del vento»<sup>106</sup>, si fa qui più precisa: il Tempo e la Storia, tessitori di vento, esercitano la loro azione su individui umani ridotti a meri nomi. *Gerontion* stesso, la sua mente, la sua casa – tutte epifanie della Storia e dell’uomo nella storia – sono come le vuote conchiglie nello studio di Mr Deasy<sup>107</sup>, aride e abitate dal vento. È un motivo annunciato fin dal primo verso: «Here I am, an old man in a dry month» e ripetuto a intervalli regolari: «I am old man / A dull head among windy spaces»; e ancora: «An old man in a draughty house / Under a windy knob», “Un vecchio in una casa piena di spifferi, sotto un monticello ventoso”. Per essere ripreso più ampiamente nei versi finali: «And an old man driven by the Trades / To a sleepy corner», “Un vecchio sospinto dagli Alisei in un angolo sonnolento. Inquilini della casa i pensieri di un arido cervello in un’arida stagione”, «Tenants of the house, / Thoughts of a dry brain in a dry season».

Nei *Cavalieri* di Aristofane (424 a.C.) Servo I descrive il padrone: Δῆμος Πυκνίτης, “Popolo di Pnice” (la sede dell’assemblea), δύσκολον γερόντιον, “un vecchietto scontroso”, ὑπόκωφον, “un po’ sordo” (vv. 42-43).

«La Storia, dunque, il movimento nel tempo e nello spazio, la consapevolezza del passato nel presente, è essenzialmente impostura, un labirinto in cui l’uomo si perde e da cui viene alla fine distrutto. In questo momento, nel 1920, sotto l’impressione ricevuta da un immane inutile massacro, Eliot condivide la concezione joyciana della storia come incubo<sup>108</sup>; ed entrambi cercano vie d’uscita, modi per svegliarsi. L’unica differenza sostanziale fra l’idea della

<sup>104</sup> MORIN 2000, p. 45.

<sup>105</sup> NIETZSCHE 1977, cap. 18, pp. 122-123.

<sup>106</sup> Questa espressione si trova nel II capitolo (“Nestore, la scuola”) dell’*Ulisse* di Joyce.

<sup>107</sup> Il preside della scuola, un filoinglese con venature antisemite. L’*Ulisse* è ambientato a Dublino.

<sup>108</sup> «History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake», «La storia – disse Stephen – è un incubo da cui cerco di destarmi» (JOYCE 1975, p. 47).

storia espressa in *Gerontion* e quella nel secondo capitolo dell'*Ulysses* è che, mentre lo Stephen di Joyce si rifiuta categoricamente di ammettere l'esistenza stessa del soprannaturale come via d'uscita dall'incubo, il *Gerontion* di Eliot ne è consapevole ma ne ha paura<sup>109</sup>. In *Gerontion* la storia non presenta alcun momento trascendente; essa è priva di *logos*, è un labirinto ingannevole. Labirinto della storia che corrisponde al labirinto della coscienza la quale perde la bellezza nel terrore e il terrore nella ricerca, una «inquisition» (v. 60) che è non solo indagine, *ιστορίη*, ma anche Inquisizione, degenerazione terroristica della Chiesa di Cristo. Quindi c'è la perdita della vitalità, della passione: «I have lost my passion: why should I need to keep it / Since what is kept must be adulterated?», «ho perduto la mia passione: perché dovrei conservarla, dal momento che quanto si conserva deve adulterarsi?» (vv. 61-62). Gli ultimi versi della poesia – «Tenants of the house / Thoughts of a dry brain in a dry season», «padroni della casa, pensieri di un arido cervello in un'arida stagione» (vv. 79-80) – evocano di nuovo l'aridità del primo verso – «Here I am, an old man in a dry month», «eccomi, un vecchio in un mese arido» (v.1).

Rimane il fatto che l'uomo deve porsi il problema della Storia per conoscersi e che tutta la Storia deve essere chiamata in causa per capire l'uomo. *Gerontion* mostra una storia caotica e ingannevole, ma con una presenza eterna e simultanea. Nella successiva *La terra desolata* (1922) ritorna questo eterno presente della Storia: «Unreal City, / Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so man [...] / There I saw one I knew, and stopped him, crying: 'Stetson!' / You who were with me in the ships at Milae!», «Città irreale sotto la nebbia scura di un'alba d'inverno, una folla scorreva sul London Bridge, così tanta, che io non avrei creduto che morte tanta n'avesse disfatta [...] Là vidi uno che conoscevo, e lo fermai, gridando: "Stetson, tu che eri con me sulle navi, a Myle!"<sup>110</sup>. Eterno presente della storia come della letteratura che da Omero «ha un'esistenza simultanea e compone un ordine simultaneo» (vv. 59-62 e vv. 69-70)<sup>111</sup>.

Più avanti Eliot si volge dalla terra desolata alla terra promessa e la Storia viene assunta nella prospettiva dell'eterno. Nell'ultimo dei *Quattro quartetti*, *Little Gidding* (1942), il poeta afferma: «A people without history / Is not redeemed from time, for history is a pattern / Of timeless moments», «un popolo senza storia non è redento dal tempo, poiché la storia è un paradigma di momenti senza tempo» (vv. 236-238).

I coreuti (Ivy, Violetta, Gerald e Charles) dicono di essere assicurati contro incendi, furti, malattie e altro, «but not against the act of God». Conoscono tante cose, «ma il cerchio del nostro comprendere è una zona molto angusta», «but the circle of our understanding is a very restricted area». «Il loro capire si limita a fini strettamente pratici». Non sanno che cosa sia il pensare. Non hanno

<sup>109</sup> MELCHIORI 1974, pp. 120 ss.

<sup>110</sup> Nella battaglia di Milazzo, del 260 a. C., durante la prima guerra punica, i Romani sbaragliarono i Cartaginesi.

<sup>111</sup> ELIOT 1967a.

metodo, una strada sulla quale procedere: «we have lost our way in dark», «abbiamo perduto la nostra strada nel buio». È l'oscurità che avvolge gli ottenebrati. Poi ogni coreuta dice la sua. Il problema di Ivy è se il biglietto per Londra sarà ancora valido fino al funerale. Gerald ha il problema del rapporto con i nipoti. Violet vuole mandare un telegramma per avvisare che deve aspettare «for the will», «per il testamento». Charles ha il problema del funzionamento della propria mente. Infine tutti insieme dicono: «dobbiamo adattarci al momento, dobbiamo fare la cosa giusta», «but we must adjust ourselves to the moment: we must do the right thing». Escono.

Entrano Agatha e Mary. Denman, la cameriera, porta la torta del compleanno con le candeline, poi esce. Agatha e Mary girano intorno al tavolo in senso orario. A ogni giro spengono delle candeline. Le ultime parole sono dette al buio.

Agatha: «Una maledizione è lenta a giungere alla sua piena attuazione», «It cannot be hurried / And cannot be delayed», «non può essere affrettata e non può essere ritardata». Mary: «Una maledizione non può essere deviata, il tentativo di deviarla non fa che coinvolgere altri nel giorno in cui viene consumata». Agatha: «Una maledizione è una forza non soggetta alla ragione. Ognuna ha il suo corso e il suo metodo di espiazione». «Follow follow», «segui, segui». Mary: «Non nel tempo diurno e in questo mondo dove noi sappiamo quello che facciamo, lì non è il suo operare. Segui segui». Agatha: «Ma nel tempo notturno e nel mondo di là / Dove le reti che abbiamo intessuto / Ci legano l'uno all'altro. / Segui, segui». Mary: «Una maledizione è scritta sul lato inferiore delle cose», «A curse is written / On the under side of things», «Dietro lo specchio sorridente / E dietro la sorridente luna», «Behind the smiling mirror / And behind the smiling moon», «Segui segui».

Per il lato oscuro del mondo e delle persone si può pensare al I stasimo dell'*Antigone* di Sofocle: «Molte sono le cose inquietanti e nessuna è più inquietante dell'uomo» (vv 332-333). «Possedendo il ritrovato della tecnologia, che è un qualche sapere, oltre l'aspettativa ora si volge al male, ora al bene» (vv. 365-367). «Le leggi della terra unendo e degli dei la giurata giustizia è grande nella città; bandito dalla città è quello con il quale coesiste la negazione del bello morale per la sfrontatezza – ἄπολις ὅτῳ τὸ μὴ καλὸν / ζύνεστι τόλμας χάριν – Non mi stia accanto sul focolare / né sia uno che ha lo stesso pensiero/chi compie queste azioni» (vv. 368- 375).

Con altre parole il I stasimo delle *Coefore* di Eschilo, meno noto di quello dell'*Antigone*, menziona aspetti della natura spaventosi, ma non quanto l'audacia e la sfrontatezza di uomini e donne: «Molte creature tremende nutre la terra – πολλὰ μὲν γὰρ τρέφει / δεινὰ – angosce di terrori – δειμάτων ἄχη – e gli abbracci del mare sono pieni di mostri ostili agli uomini – πόντιαί τ' ἀγκάλαι

κνωδάλων / άνταίων βροτοῖσι πλή- / θουσι – germogliano anche a mezz'aria sospesi splendori – βλάπτουσι καὶ πεδαίχμοι / λαμπάδες πεδάοροι – gli animali che volano e che camminano sulla terra potrebbero dire della collera rapida delle tempeste – πτανά τε καὶ πεδοβάμονα· κάνεμόεντ' ἄν / αιγίδων φράσαι κότον (vv. 585-592, strofe α). Vediamo l'antistrofe α (vv. 593-601): “Ma della mente troppo audace dell'uomo chi potrebbe dire – ἄλλ' ὑπέρολμον ἄν- / δρὸς φρόνημα τίς λέγοι – e delle donne sfrontate nel cuore – καὶ γυναικῶν φρεσὶν τλημόνων – le passioni temerarie – παντόλμους ἔρωτας – associate alle folli cecità dei mortali? – ἄ- / ταισι συννόμους βροτῶν; – I vincoli coniugali dei mostri e dei mortali li vince l'amore disamore che domina la donna – ξυζύγους δ' ὀμαυλίας / θηλυκρατῆς ἀπέρωτος ἔρωσ παρανικᾶι / κνωδάλων τε καὶ βροτῶν.

Le ultime parole sono di Agatha: “Da questa parte il pellegrinaggio dell'espiazione”, «of expiation»<sup>112</sup>. “Intorno intorno al cerchio che compie l'incantesimo così che il nodo sia sciolto, l'incrociato separato il contorto raddrizzato<sup>113</sup> e la maledizione sia finita per intercessione per pellegrinaggio di coloro che se ne vanno in direzioni diverse per la redenzione propria e per quella dei dipartiti. Riposino in pace”, «May they rest in peace».

L'intercessione («intercession») per Oreste è quella di Apollo e quella di Atena nelle *Eumenidi*, dove il matricida viene assolto dall'Areopago con il voto determinante della dea. Anche Eracle dopo avere ucciso i figli dovrà andare ad Atene per lavarsi dalla colpa: “E seguimi nella città di Pallade. Là dopo avere purificato le mani dalla contaminazione ti darò una casa e una parte dei miei beni”, lo invita Teseo nell'*Eracle* di Euripide (vv. 1323- 1325). Nerone amava interpretare sulle scene la parte di Oreste, ossia del matricida assolto. Per Clitennestra l'intercessione viene da Euripide che le attribuisce una difesa e giustificazione preventiva nell'*Ifigenia in Aulide*, dove la corifea comprende la pena della madre per la figliola destinata al sacrificio ricordando quale prova terribile sia il parto (vv. 917-918): δεινὸν τὸ τίκτειν καὶ φέρει φίλτρον μέγα, / πᾶσιν τε κοινὸν ἔσθ' ὑπερκάμνειν τέκνων, “tremendo è partorire e comporta una grande magia comune a tutte, tanto da soffrire oltremodo per i figli”. Nelle *Fenicie* di Euripide la Corifea commenta la pena di Giocasta per Polinice dicendo (vv. 355-356): δεινὸν γυναιξὶν αἰ δι' ὠδίνων γοναί, / καὶ φιλότεκνόν πως πᾶν γυναικεῖον γένος, “sono terribili per le donne i parti attraverso le doglie, e tutta la razza femminile è amante dei figli.”

Per quanto riguarda il pellegrinaggio («pilgrimage») dell'espiazione, Oreste è dovuto andare dalla Focide ad Argo, poi a Delfi, poi ad Atene, e, secondo Eu-

<sup>112</sup> Cf. questi versi della parodo dell'*Agamennone* di Eschilo: “Goccia, invece del sonno, davanti al cuore la pena che ricorda il male – στάζει δ' ἔν γ' ὕπνωι πρὸ καρδίας / μνησιπήμων πόνος – e anche a chi non vuole giunge l'essere saggio. Arriva con violenza la grazia degli dèi” (vv. 179-181).

<sup>113</sup> Nell'*Antigone* di Sofocle, Creonte con le ultime parole riconosce i suoi errori accusando la propria stoltezza: ἀγοιτ' ἄν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδῶν, “si porti via l'uomo stolto” (v. 1339); πάντα γὰρ / λέχρια τᾶν χερσῶν, “tutto infatti è andato storto nelle mie mani” (vv. 1343-1344).

ripide, pure in Arcadia prima di tornare ad Argo. Elettra sposerà Pilade, Oreste Ermione.

Dopo la redenzione di Oreste, riposino in pace i morti («may they rest in peace»), Amy, Agamennone, Clitennestra, Ifigenia che vedrà arrivare il padre negli Inferi e, andandogli incontro verso il rapido traghetto dei dolori, lo abbraccerà e bacerà (Eschilo, *Agamennone* 1559): περι χεῖρα βλοῦσα φιλήσει.

### **Bibliografia**

ALBINI 1991

Albini Umberto, *Nel nome di Dioniso*, Milano 1991

BETTINI 2000

Bettini Maurizio, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2000

BIONDI 1981

Biondi Giuseppe Gilberto, "Il mito argonautico nella Medea. Lo stile 'filosofico' del drammatico Seneca", *Dioniso* 52, 1981, pp. 421-455

BUZZATI 1945

Buzzati Dino, *Il deserto dei Tartari*, Milano 1945

CALVINO 1995

Calvino Italo, *Perché leggere i classici*, Milano 1995

CAMUS 1989

Camus Albert, *La peste*, trad. it., Milano 1989

DODDS 1959

Dodds Eric Robertson, *I greci e l'irrazionale*, trad. it., Firenze 1959

ELIOT 1939

Eliot Thomas Stearn, *The Family Reunion*, London 1939

ELIOT 1967a

Eliot Thomas Stearn, "Tradizione e talento individuale", trad. it., in Eliot Thomas Stearn, *Il Bosco Sacro*, Milano 1967, pp. 67-80

ELIOT 1967b

Eliot Thomas Stearn, "Euripide e il prof. Murray", trad. it., in Eliot Thomas Stearn, *Il Bosco Sacro*, Milano 1967, pp. 93-100

ELIOT 1986

Eliot Thomas Stearn, *Opere*, trad. it., Milano 1986

FRAZER 1973

Frazer James George, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, trad. it., Torino 1973

FREUD 1979

Freud Sigmund, *Opere*, trad. it., Torino 1979

JOYCE 1975

Joyce James, *Ulisse*, trad. it., Milano 1975

- HILLMAN, KERÉNYI 1992  
Hillman James, Kerényi Karoli, *Variazioni su Edipo*, trad. it., Milano 1992  
KUNDERA 1985  
Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, trad. it., Milano 1985  
KUNDERA 1989  
Kundera Milan, *Il valzer degli addii*, trad. it. Adelphi, Milano, 1989  
MANN 2006  
Mann Thomas, *Giuseppe e i suoi fratelli*, Mondadori, Milano, 2006.  
MANN 2010  
Mann Thomas, *La montagna magica*, trad. it., Milano 2010 (*Der Zauberberg*, 1924)  
MARX 1976  
Marx Karl, *Manoscritti Economico-Filosofici del 1844*, trad. it., Torino 1976  
MAZZARINO 1974  
Mazzarino Santo, *Il pensiero storico classico*, Bari 1974  
MELCHIORI 1974  
Melchiorri Giorgio, *I funamboli*, Torino 1974  
MORIN 2000  
Morin Edgar, *La testa ben fatta*, Milano 2000  
NIETZSCHE 1975  
Nietzsche Friedrich, *Crepuscolo degli idoli*, trad. it., Milano 1975  
NIETZSCHE 1977  
Nietzsche Friedrich, *La nascita della tragedia*, trad. it., Milano 1977  
PASOLINI 1977  
Pasolini Pier Paolo, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, Roma 1977  
PASOLINI 1999  
Pasolini Pier Paolo, *Pasolini, saggi sulla politica e sulla società*, Milano 1999  
PAVESE 1968  
Pavese Cesare, *Il mestiere di vivere*, Milano 1968  
PERELLI 1884  
Perelli Luciano, *La corruzione politica nell'antica Roma*, Milano 1884  
PIRANDELLO 1963  
Pirandello Luigi, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, 1963  
PIRANDELLO 1995  
Pirandello Luigi, *L'umorismo*, Milano 1995  
POUND 1977  
Pound Ezra, *Opere Scelte*, trad. it., Milano 1977  
SCHOPENHAUER 1979  
Schopenhauer Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it., Bari 1979



SETTIS 2004

Settis Salvatore, *Futuro del 'classico'*, Torino 2004

SKEAT 1882

Skeat Walter, *An Etymological Dictionary of the English Language*, Oxford 1882 (1963).

VON HOFMANNSTHAL 1978

Von Hofmannsthal Hugo, *Elektra*, trad. it., Milano 1978

ZAMBRANO 2001

Zambrano Maria, *L'uomo e il divino*, trad. it., Roma 2001





*Il teatro delle emozioni: la paura*

A cura di Mattia De Poli

---

*al momento in cui questo libro è stato realizzato  
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati  
responsabile di redazione: Francesca Moro  
responsabile tecnico: Enrico Scek Osman  
redazione: Valentina Berengo,  
Giorgia Bernardi  
Deborah Sartorato  
amministrazione: Corrado Manoli,  
Alessia Berton

---

PADOVA  
**UP**