

ANNALE DELLA FONDAZIONE INDA

2025 - NUOVA SERIE - N. 15

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



Edizioni ETS

INDA



<https://www.journal.edizioniets.eu/index.php/dioniso/>

DIONISO

Rivista di Studi sul Teatro Antico

EDITORIAL TEAM

Editor in chief

Guido Paduano (Università di Pisa)

Deputy editor

Alessandro Grilli (Università di Pisa)

Scientific Committee

Massimo Cacciari, Luciano Canfora, Maria Grazia Ciani,
Giulio Ferroni, Erika Fischer-Lichte, Hellmut Flashar, Helene Foley,
Nadia Fusini, Delia Gambelli, Mario Martone, Marianne McDonald,
Bernd Seidensticker, Richard Tarrant, Giuseppe Voza

Editorial board

Mariella De Simone
Elena Maria Fabbro
Massimo Fusillo
Walter Lapini
Caterina Mordeglia
Francesco Morosi
Maria Pia Pattoni
Gianna Petrone
Gherardo Ugolini

Editorial assistant

Elena Servito

Graphics

Carmelo Iocolano

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884677197-1

5	GUIDO PADUANO Translation as Craftsmanship
25	MASSIMO CACCIARI Eros tragico e filosofia
39	WALTER LAPINI Note sul <i>Ciclope</i> euripideo (vv. 154, 382, 400-1, 402, 572, 593)
55	MICHELE DI BELLO Gli enigmi del perduto <i>Anfiarao</i> di Sofocle
89	MARIELLA DE SIMONE Il canto 'alato' di Cinesia: contenuti ed espedienti della parodia ditirambica in Aristofane (<i>Av.</i> 1372-409)
115	ALESSANDRO GRILLI Il potere di rendere felici: l'autonomia dell'eros in <i>Lisistrata</i> e <i>Donne al Parlamento</i>
135	VINCENZO DAMIANI Διαβολὴν δὲ ἔχει ὅλη ἡ τέχνη πρὸς τῶν δημοτέων μεγάλην: Kritik an Medizin und Ärzten in der griechischen Komödie und ihre Reflexion im <i>Corpus Hippocraticum</i>
153	CARMEN GONZÁLEZ-VÁZQUEZ Amor y gastronomía en la comedia de Plauto
177	ROBERTO M. DANESE Per rabbia o per follia, ma sempre per amore. <i>L'amator furens</i> in Plauto: <i>Asinaria</i> e <i>Cistellaria</i>
195	GIUSEPPE GILBERTO BIONDI Sublime e sublimazione: Eros e Thanatos nella <i>Fedra</i> di Seneca
211	CORRADO CUCCORO La fine di Ercole in due tragedie manoscritte dell' <i>Ancien Régime</i>

267	MARTINA PUTRINO <i>Medea in Korinth</i> (1786) e <i>Das goldene Vliess</i> (1821). Il mito di Medea in due riscritture tedesche
305	DAVIDE IENGO "Jam Plutos, bóg dostatku!": le traduzioni polacche del <i>Pluto</i> e la sua prima messinscena in Polonia

GUIDO PADUANO

Translation as Craftsmanship*

1. The invitation to be here today cannot, I think, be explained by any particular expertise I have in the field of translation theory, unless you want to take as a theoretical standpoint my conviction that translation is first and foremost a practice and, even better, a form of craftsmanship. When I think of translation in general terms, as I have to do today, I see it as a satisfying, sometimes even exciting, always reassuring activity, because it is done on a daily basis, and because it involves contact with something we love and with problems that are, for the most part, circumscribable and controllable. It is an activity whose propriety lies in the somewhat physical nature of the words, which must be thought of as sound entities, and in the rhythm that must govern their sequence.

I have been talking about a daily activity, and in my case it is hardly an exaggeration, ever since I began with this experience: the autumn of 1962, when I was in my final year at high school in Venice, and my fellow students and I decided to stage the tragedy we were supposed to study that year, Euripides' *Alcestis*. We did it in Greek (God forgive us), but I was the director of the play and I decided that we needed a new translation, especially to help my fellow students understand their roles in the play.

In short, I have never stopped translating since, with the most significant change coming only two years ago, when I realised that as all my energies were declining, another energy was also declining – that repressive energy which for decades had kept me

* A previous version of this paper was given at the international workshop "Translating Latin and Greek. An Introduction for Classicists and Others. Third Workshop", Pisa-Firenze (Scuola Normale Superiore), 3-5 June 2024.

from satisfying the deepest and strongest desire of my cultural life: to translate Shakespeare, whom I love more than Homer and Aeschylus (and I can assure you that this is no small thing!). In case any of you are interested, I have now translated about half of Shakespeare's plays, and I hope to continue, with the invaluable help of Alexander Pope – himself a translator of Homer, but also a ceaseless guide for Shakespeare's ecdotic problems – and Humphrey Davy Findley Kitto. For this reason, although we are discussing the translation of Classics, I will now and then take examples from Shakespeare: I think that in some areas we can draw some useful parallels between different translation practices and different cultures.

Against this biographical background, it goes without saying that I find any servile or restrictive notion of translation disgusting, if only because of the need to justify myself. Nor do I find the biblical episode of the Tower of Babel particularly repugnant – in fact, I regard the building of the tower as a *felix culpa*, since it shows how far the perspectives on a text can be widened by transposing it into another language.

Admittedly, the goal of translating – that is, of transferring all the emotional and intellectual aspects of a text into another language and culture – has an aspiration to totality that is obviously unattainable. We can then think of translation in terms of an asymptote. The idea of an asymptote helps us to realise, among other things, that there cannot be a single model of perfect translation.

However, this aspiration to totality remains crucial for understanding the relationship between source text and translation, and for distinguishing this specific form of intertextuality – translation – from other such forms that we find in cultural history, such as rewritings or overwritings. This distinction would be obvious were it not for a misunderstanding that arose at a crucial moment in the Hellenistic era. When Plautus describes the passage from Philemon's *Thesauros* to his *Trinummus* with the famous expression *vortit barbare*, we can only translate this Latin expression as 'to translate'. But what

Plautus is actually doing is not translating in the strict sense we are used to – or at least not entirely. I am not referring here to the addition of new, specific features of Roman civilisation, which Eduard Fraenkel's brilliant and still unsurpassed study called *das Plautinische*, but rather to Plautus' own technique of translation. Since the discovery of the Oxyrhynchus papyrus 4407, we have been able to compare a few hundred lines of Plautus' *Bacchides* with Menander's original *Dis exapaton*. Whereas in Menander the boy's speech is divided into two parts by an *intermezzo* and a dialogue between father and son, in Plautus the boy's monologue is reunited into a single part, and the father's line to his son ("If Siro were here and told me that the sun was shining, I'd think that night had fallen and it was dark") is moved several hundred lines later and spoken by the boy to the slave himself¹. In this new position, the line will play a decisive role in the whole comic action. Moreover, whereas Menander's monologue is a subtle and disturbing analysis of the boy's own vulnerability to love, Plautus' monologue uses the same concepts brilliantly but diverts them to farcical ends, with aggressive sentences that are distorted in form and meaning. On the other hand, there are places where Plautus reproduces the source text with such meticulousness that the Greek papyrus even led to correct some corrupted lines in Plautus' play. This shows that literal translation is only *one* of the many ways in which Plautus relates to the original and exercises his literary and poetic freedom.

In a less obvious form, the intertwining of translation and re-writing has often occurred in both directions: on the one hand, target texts that differed significantly from the source text were called translations, thus gaining an authoritative protection; on the other hand, texts that were not at all fresh and original were called rewritings, but were in fact nothing more than translations (we may think for instance of Marie-Joseph Chénier's flat rewritings *Oedipe Roi* and *Oedipe à Colone*).

¹ Men. *Dis Ex.* 84-6 PCG; Plaut. *Bacch.* 699-700.

2. In any case, what is required of a real translator is no small thing: the translator has to take on two roles at the same time, which appear to be different but are not, at least in my opinion, incompatible. These two roles are that of the philologist and that of the writer.

Let us start from the philologist. That the translator should be a philologist was emphatically stated, as always, by Wilamowitz: «Die Übersetzung eines griechischen Gedichtes kann nur ein Philologe machen», only a philologist can translate Greek poetry². I do not want to deny this statement, even if this absolute tone contains some elements of corporate closure that can lead to unpleasant results (take, for example, an infamous case in the history of Italian theatre, namely Enzo Degani's review of Pier Paolo Pasolini's translation of the *Oresteia*³: a paper written by a philologist who bluntly accused Pasolini of not being a philologist). Rather, I would like to complete Wilamowitz's statement with the opposite, or rather, the symmetrical assumption: no one can be a philologist unless one is also a translator. I am convinced that translation does not limit itself to the use of existing philological skills, but creates new, broader and more complex ones. Going through each and every word of a text is, in my opinion, the philological act *par excellence*, because it leads to an invaluable cognitive possession.

This assumption of mine, I believe, cannot be challenged either by those who work as literary interpreters or by those who call themselves philologists. As far as the literary interpreters are concerned (a task that seems unavoidable for those who teach subjects called Greek and Latin *literature*, even if it is often *de facto* ignored, at least in Italy), they rightly tend to consider philology as an indispensable tool for understanding any literary phenomenon; moreover, structuralist and semiotic approaches have taught us to consider the literary message as composed of parts. Literary interpreters, therefore, cannot ne-

² WILAMOWITZ 1925, 1.

³ DEGANI 1961.

glect philological attention to detail, which is also a fundamental task of any translator.

But those who see philology as an end and not just an instrument will also have to agree with my assumption. Scholars in this field tend to see philology as a hard, objective science – a view that Peter Szondi rightly defined as a scientific ideal borrowed from other disciplines⁴. Be that as it may, I observe that those philologists usually consider subjective elements as the most dangerous threat to their activity – an objective argument would be rendered arbitrary by the intrusion of less than objective elements. This intrusion of subjective elements can happen both when we add external assertions to the discourse *and* when we selectively remove, often in good faith, textual elements that elude us or disturb our theses. Certainly, the latter strategy is forbidden to a translator. *Hic Rhodus, hic salta*: a translation must always decide and always take into account *all* the elements of the text. This obligation to always decide is, in my opinion, the best guarantee of what we can call, if not objectivity, then at least the resistance of reality to arbitrary interpretations.

For this reason, of all the activities that can be carried out with texts, translation is the most ethical, since it is the only one that prevents one from shirking responsibility for one's choices. It is true that to say this is to reiterate the aspiration to totality mentioned above, since no significant element in the source text can be removed by the translator. However, it is the specific task of the translator to decide what is significant and what is not – which brings us back to the image of the asymptote.

Paradoxically, the clear-cut act of translating is often more productive than the heavy and often chaotic mass of bibliography that fills most so-called scientific commentaries. From a theoretical point of view, it is also the opposite of what deconstruction has taught, legitimising virtually every possible reading of a text.

⁴ SZONDI 1967, 27.

Philological precision is a fundamental tool for following the poets in their most daring images and metaphors, and for resisting the temptation to paraphrase them – which is tantamount to trivialising the poetic style rather than translating it.

Some examples. At line 44 of Aeschylus' *Choephoroi* Clytaemestra's offerings to her dead husband are called a χάριν ἀχάριτον, a "graceless grace". The phrase beautifully expresses the essential contrast between truth and mystification – and what is most interesting is that the effect is produced by language contradicting itself. In the Italian translations of the twentieth century, only one translator, who was not a philologist, Pier Paolo Pasolini, managed to find this specific poetic point and translate it, reproducing the oxymoron with a good degree of precision: «quest'empio atto di pietà», while more recent translations by professional philologists fall short: «tributo non gradito», «sgraziato favore»⁵.

Often paraphrasing seems to be a good strategy to help the reader or spectator, but it actually leads to significant losses in terms of poetic meaning. In Shakespeare's *Othello*, after Othello calls Desdemona a whore, Desdemona asks Iago, «Am I that name, Iago?»⁶. This line is almost invariably translated into Italian with «Merito quel nome?». This translation may seem easier to understand or make sense of, but in fact it completely misses the point – the complete, even metaphysical identification between Desdemona's violent experience and her own essence. She doesn't 'deserve' («merito») the name, she *is* the name: a crucial element if we are to understand how drama itself works. I am not suggesting, of course, that we should always make literal, word-for-word translations – I will return to this point shortly.

Before that, a few observations on another crucial concept, that of ambiguity. The translator is constantly called upon to make a difficult *redde rationem* in facing ambiguity, which has rightly been described as a constituent feature of literary diction.

⁵ Battezzato in DI BENEDETTO, MEDDA, BATTEZZATO, PATTONI 1999²; FANOLI 1997.

⁶ *Othello*, IV.ii.

Ambiguity is hardly ever transferable to another language, except in fortunate cases, although its plurality of meanings can sometimes be transferred from the single word to the phrase or to another conceptual unit.

The most superficial and often the most difficult form of ambiguity is the play on words, or pun, which usually denotes the comic style, although it is not limited to comedy. We often think that puns are the ultimate limit of translatability. I am generally less pessimistic, as long as translators have enough leeway to transfer ambiguity into their own language. However, there are cases where even the most optimistic translator has to admit defeat. Take for instance the (French) title of a novel by the brilliant Italian writer Tommaso Landolfi: *LA BIERE DU PECHEUR*, a title written deliberately in capital letters to avoid any possibility of disambiguation through the French accents – the title, then, can mean either “the beer of the fisherman” or “the coffin of the sinner”, or “the beer of the sinner”, or “the coffin of the fisherman”.

As translators and interpreters, we often exaggerate, and tend to see ambiguity where there is none. I have often seen this happen with Aristophanes and Shakespeare – according to several eminent scholars, the Republic of Letters should be seen more as a brothel or a gathering of sex maniacs. Just think of the English verb ‘come’, which is ubiquitous in Shakespeare and in English: the number of sexually oriented hypotheses that could be made – and that many scholars have indeed made – is disconcerting.

3. Understanding and translating ambiguity brings us to the second competence that a translator should show, in addition to that of a philologist: that of the writer.

Every translation, of course, involves an important element of creativity, which is not affected by the severe constraints imposed by the source text, but rather benefits from them. As counterintuitive as it may seem, creativity does not increase the distance between source and target text: on the contrary, it organises that distance in specific artistic modes of representation that have lit-

erary significance. Again, this is not a value judgement – it is simply a description of the process.

In fact, to say that any Italian translation produced in 2024 belongs to the Italian language and literature of the 21st century reveals an intrinsic weakness of any translation: translations have a fleeting life, and it takes only a few decades for any translation to wear out – which is all the more remarkable when we consider the eternal youth of many literary masterpieces. In the light of all this, I am tempted to say that it is this very transience that makes the need for a contemporary language in translation all the more urgent.

This point is far from obvious. On the contrary, it has been the object of heated discussions. Those discussions were summarised by Giulio Lepschy as an opposition between advocates for a “naturalizing” translation and advocates for an “estranging” translation⁷. The reference was to an authoritative assertion by Schleiermacher: «Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen»⁸.

The first path was famously taken by Walter Benjamin, who agreed with Rudolph Pannwitz’s thesis according to which «unsre Übertragungen, auch die Besten, gehn von einem falschen Grundsatz aus: sie wollen das Indische griechische, englische, verdeutschen an, statt das Deutsche zu verindischen, vergriechischen, verenglischen»⁹. In Pannwitz and Benjamin’s terms, to ‘Greekize’ a modern language means to choose to reproduce the main morphosyntactical elements of the source language even when those elements contradicts the basic linguistic mechanisms of the target language.

⁷ LEPSCHY 1981.

⁸ SCHLEIERMACHER 1813, 152 (= 1838, 218): «Either the translator leaves the author as still as possible and moves the reader towards the author, or they leave the reader as still as possible and move the author towards the author».

⁹ BENJAMIN 1972, 20: «Our translations, even the best ones, set off from the wrong principle, as they want to Germanize Indian, Greek, English, instead of Indianizing, Greekizing, Englishizing German».

Let us make an easy example, which also shows the risks of such approach to translation. In Homer's *Odyssey*, Book 7 line 3, we find a merely denotative expression, πατρός ἀγακλυτὰ δώματα. The source text has a hyperbaton (πατρός ... δώματα, «the father's glorious house») which is perfectly normal for Homer's style and is acceptable in English, thanks to the Saxon genitive, but is utterly strange in contemporary Italian («del padre ... la casa»). If we were to reproduce the Homeric word order in the Italian version – in Pannwitz's terms, if we were to 'Greekize' Italian – we would not only be creating an obstacle to the fluidity of the narrative, but we would be forcing a reader who does not know ancient Greek to stop and meditate on a bizarre syntactical structure. By surprisingly moving the genitive up, we would isolate it, even suggesting to the reader that πατρός has a special meaning, whereas in Homer it does not. As a sympathiser with psychoanalysis, I shudder to think what hordes of psychoanalysts might say about this particular emphasis on the concept of fatherhood. But I know that psychoanalysts are capable of much more.

Take Edoardo Sanguineti's last poetic work, his translation of Euripides' *Hippolytos*¹⁰. At line 661 Hippolytos warns Phaedra that he will come back with his father and observe her behaviour. The Greek has another hyperbaton: θεάσομαι δὲ σὺν πατρός μολὼν ποδὶ κτλ. An advocate for word-by-word translations, Sanguineti wrote «Ma osserveremo del padre venendo con il piede». Not only does this translation produce a uselessly unnatural word order in Italian, but a literal translation, «venendo con il piede», neglects the fact that, in the Greek phrase μολεῖν σὺν πατρός ποδί, ποῦς is as often a mere redundancy. Moreover, it also risks to produce a crazy double-entendre. «Del padre venendo con il piede» might then even suggest an absurd identification between foot and phallus, which by the way frequently comes up in interpretations of Greek tragedy, especially in the case of Sophocles' *Oedipus*. But perhaps the

¹⁰ SANGUINETI 2010.

message here is simpler: you are experiencing a great contemporary poet translating a great ancient poet – do you even want to understand a thing?

Of course, I am exaggerating and joking. But these examples might help us to meditate on Schleiermacher's famous assumption about either moving up the author or the reader. I suggest that we should make a simple distinction, ultimately derived from Saussure's distinction between *langue* and *parole*. I think that translations should be as accurate as possible in reproducing the poetic *parole*, but should be careful not to affect the *langue* as a whole. There is no doubt that specific, meaningful expressions in the source text could and should retain their difference from contemporary and everyday language («Am I that name?»; χαρίν ἄχαριτον). However, if this difference is not only found in individual expressions, but affects the language of the translation as a whole, this very difference loses all specificity and becomes simply a general obstacle to communication as a whole. In other words, it is important to preserve the specificity of poetic diction and style, but we must be careful not to make the language of the target text so alien that it is incomprehensible to any reader or viewer. If the language of the translation is completely obscure, we lose both the general meaning of the source text and the poetic, literary meaning of certain salient points of the source text. If we go down that road, we might as well *not* translate at all, as sometimes happens with tragedies performed in ancient Greek.

If we accept this difference between *langue* and *parole* and the consequences for our task as translators, then it is easy to understand and accept Walter Benjamin's idea that the target text should be be powerfully shaken and agitated by the foreign language¹¹. As we have said, this must be done at the level of the *parole* and not so much at the level of the *langue*. I would also like to quote Benjamin's conclusion, which I find simply moving:

¹¹ BENJAMIN 1972, 20: «... sie (*scil.* die eigne Sprache) durch die fremde Sprache gewaltig bewegen zu lassen».

Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.

For in its continuing life, which could not be so called if it were not the transformation and renewal of a living thing, the original is changed. Established words also have their after-ripening¹².

Transformation and renewal of the source text are the opposite of 'Greekizing' our language – a text is transformed and renewed in response to the historical needs of the present, which we can describe as a *praesens pro praeterito*, living witness to the past.

If we ask ourselves how fully our field of study has complied with these needs, the answer does not seem reassuring to me. I shall confine these observations to Italy, since I do not consider myself qualified to judge other languages from the point of view of my mother tongue. It seems to me that, compared with other European literary traditions, the Italian poetic tradition has consistently lagged behind in the last few centuries (even our greatest poet, Giacomo Leopardi, a philologist and translator himself, shows signs of this stylistic delay). Coupled with an outdated notion of antiquity, this poetic delay has had an enormous impact on our whole style of translating the classics. I think I have read all or almost all the Italian translations of ancient Greek and Latin texts produced since the 1950s or so, and I have very often felt unsatisfied for a number of reasons: a pompous rhetoric, a rigid academicism, the remains of a fascist – if not Nazi – idea of antiquity, a general trivialisation of the discourse, and so on. What remains constant in all these experiences of mine is the sense of a considerable distance in time: it seems that the real date of these translations is not the one printed on the colophon, but one much earlier. If we were to define the style of most Italian translations of Classics, we should describe it as late Romantic, late 19th century. We should make an experiment and ask a

¹² Ivi, 12.

reader to date one of our contemporary translations of Classics without knowing the period: I think most readers would think it was made at least 100 years ago.

It is possible, of course, that my judgement has often been hasty and even unjust – it is even more possible that I have always been distrusting myself, since the faults I found in other scholars' translations were the same risks I faced in my own work as a translator. Be that as it may, the galaxy of Italian translations of Classics still seems to me, on the whole, to be outdated. Even Hermeticism and its poetic legacy – admittedly the most innovative and radical poetic experiences of the last century or so in Italy – do not seem to have left any significant traces on our translating practice. In fact, some of the most important Italian poets of the twentieth century have produced translations that have nothing to do with Hermeticism itself. Eugenio Montale's translations of Shakespeare (*Hamlet*, *Julius Caesar*) and Salvatore Quasimodo's translation of *The Tempest*, for example, are all in keeping with the Romantic aesthetic we outlined earlier. The only notable exception is Quasimodo's translation of the Greek lyric poets – and the reason why this particular translation is exceptional is a surprising and unique alignment between the fragmentary nature of the source text and the poetics of the translator. In other words, the only effective translation was produced when the translator translated a text that, for some reason, was aesthetically coherent with his own contemporary language and poetics.

4. In the final part of this paper, I would like to make some specific observations about theatre translation, which in one way or another has always been the real soundtrack of my life.

The first point I would like to make is that Benjamin's beautiful metaphor of the "renewal of a living thing" should be taken literally when it comes to theatre practice. Indeed, real people, with their bodies and souls, renew a living thing, as actors live the text they are performing and share this experience with the

audience, who also live what they are watching through the filter of emotional identification. This sharing of an existential experience is an aesthetic emotion that has no equal, except perhaps in music (as Lev Tolstoj beautifully explained in his *Kreutzer Sonata*). Compared to music, however, the sensory field of theatre is much wider and is not limited to hearing and seeing, but also includes smell and touch. I remember a memorable show directed by Davide Livermore some years ago, in which the stalls were filled with rose petals, and at the same time rose perfume was sprayed all over the theatre.

For this reason, theatre translators do not need to be convinced that they need to be contemporary – if anything, they need to fear that they are not contemporary enough. In this respect, theatre translators share a terrible and constant testing ground: the show – every show – which they arrive at after a long period of work full of doubts and problems specific to theatre translation. Whereas in every other genre, the concept of authorship is unambiguous (the most notable exception being perhaps the so-called Homeric question), every theatrical text has a multiple authorship, shared at least by a written and fixed text, which we usually call the script, and by an infinitely variable staging, conceived by a director whose free artistic will is clearly different from that of the translator, and is usually much greater. Greater, but not unlimited, in my view: if directors choose to ignore the great limits of meaning and drama of a given text, I do not see why they should have chosen to stage that given text in the first place.

Two paths therefore cross: that of the director and that of the translator, who is called upon to produce a translation for a given production and, in doing so, to make a strategic choice about the script. The risk of conflict between these two people is plausible: and although there is a clear difference in power between the director and the translator, a conflict between the two of them can lead to important clarifications and thus to real progress in the overall interpretation of the text (in this respect, my experience in about fifteen productions has always been positive).

In any case, most translations are conceived with a view to publication, and are then intended for individual reading rather than performance. But we would be seriously mistaken to think that this makes the translator's task any easier. On the contrary, it makes the translator's responsibility even heavier, because in this case the translator also has to take on and carry out the work of the director.

As a matter of fact, there is no such thing as a translation of a theatrical text that can ignore the theatrical nature of that very text – it is simply not possible to read it as if it belonged to another genre. What happens when we read rather than perform a theatre text is that each reader creates an imaginary, or rather virtual, production: this production is suggested by the translator, who must be both precise and unobtrusive, so that the translation can take into account the spatial dynamics and discursive relations that make up a script, but at the same time it does not interfere with the plurality of all the possible staging options.

Given these specificities, how should we translate ancient drama? What has my experience taught me? First of all, I would like to rule out a very common possibility, based on a prejudice about the religious nature of Greek tragedy. It is true that ancient drama – and tragedy in particular – is one of those texts that Walter Benjamin called “sacred texts”¹³. Moreover, historical evidence clearly links ancient tragedy with religious festivals in honour of Dionysus. All this suggests that we should understand and translate Greek drama as a kind of religious ritual.

However, there are several reasons against this interpretation. First of all, these religious festivals were mainly a phenomenon that emphasised socio-political belonging, whereas true Dionysian experiences took place elsewhere and at other times. Secondly, the surviving ancient drama is mainly concerned with the problems of the *polis*, while what we might call religious history is discussed in only two surviving texts, *Prometheus Bound* and

¹³ Ivi, 21.

Bacchae. And even in these two cases, the discussion of religious issues is not so much an assertion of a truth of faith as a tortured and problematic observation of human reality. Moreover, even these two dramas share a principle common to all surviving ancient plays (and to almost all European drama in all epochs), the principle according to which dramatic action follows a linear flow of time. This principle is the exact opposite of the principle that governs ritual action, which takes place according to a circular flow of time. However open to various religious elements, ancient Greek drama was not essentially intended as a ritual or a religious service: all translations based on this principle – and thus providing less a play text than a ritual text to be used in a service – give a false picture of what ancient drama was and how it worked.

Of course, ruling out ritual translation does not mean that we should opt for informal, colloquial or vernacular versions of Greek tragedy. This option, in turn, is based on an interpretive stance that I do not share – namely, the scholarly tendency to find *spoudogelaion* in tragedy, that is, to see comic moments whenever the dramatic tension is released (think, for example, of the first messenger's speech in Sophocles' *Antigone*). A parallel is often suggested between parodic and paratragic moments in comedy and 'paracomical' moments in tragedy – a parallel that cannot stand: while it is normal for tragedy to be present within comedy, as a salient aspect of that contemporary life which is the constituent element of comedy itself, the movement cannot be reversed, and comedy has no institutional place within tragedy. Translations of Greek tragedy should therefore, in my opinion, always maintain a constantly elevated tone, neither too sacred nor too commonplace.

Speaking of the tone of theatre translations, one last point. The contrast between prose and verse. This is perhaps the greatest barrier between us and antiquity. For millennia, verse has been a defining feature of drama, perhaps the most important. As far as I know, the only major debate on the subject took place in eighteenth-century France, where the most outspoken advocate

of prose was Antoine Houdar de La Motte, who eventually lost. Today, however, things have changed, at least in Italy. Again, for the purposes of my discussion, I will only consider Italy and Italian theatre, because that is the tradition I know and understand best.

Of course, it is quite possible for a playwright today to write in verse, even rhymed verse. But when they do, it is a choice that carries a strong connotation – in other words, it is evidence that this is not the usual way of writing. The translation of verse is susceptible to the paradox we saw above about word order: the supposed respect for a tradition makes it clear that that very tradition has been betrayed. When we hear Sophocles' Oedipus tell his story in hendecasyllables, for example, we think more of Alessandro Manzoni's *Adelchi* than of a Greek tragedy. Moreover, modern metre tends to be more rigid than ancient metre – which gives the metre an even different aesthetic effect, one that is probably more monotonous than ancient drama must have sounded.

In many translations of ancient drama we often find a compromise solution: a prose translation of the episodes and a verse translation of all the lyric parts. Let us not even mention the problem of the anapaests, which are an embarrassing exception to both of the above alternatives, since they were probably an analogue of the *recitativo* in modern melodrama. In any case, this compromise is only superficially convincing. Think again of 18th- and 19th-century melodrama: the so-called *numeri*, the vocal numbers, intoned texts with a precise metrical pattern, but for the sake of performance or musical composition they often disrupted that very metrical pattern. In Verdi's *Rigoletto*, for example, the libretto by Francesco Maria Piave has a beautiful seven-syllable line, «il mio universo è in te», but when it is performed, in Verdi's music we hear «il mio universo, il mio universo è in te» – the anadiplosis discards the metre that we find in the libretto. We cannot be sure that such phenomena did not also occur in ancient performance: if they did, we translators of verse would be left with what appears to be a philological position but actually

turns out to be a historical mystification. Of course, I know from direct experience how the shift from prose to verse can affect the meaning of a play – and pose serious problems for the translator. Take, for example, the difference between Brutus' and Antony's speeches in Shakespeare's *Julius Caesar*: the former, in prose, suggests the failure of empathy and social relationships, whereas the latter, in verse, is the triumph of mystification. The fact that the first speech is in prose and the second in verse dramatically contributes to this feeling, as well as to the general feeling that Antony's speech is usually perceived as better, more effective and more gripping (I myself tend to sympathise with Brutus!). What is a translator to do in such a case? Having chosen to translate Shakespeare in prose throughout, I could not leave Antony with the privilege of having the only verse passage in the whole *corpus*: that would have been the worst betrayal of the source text, which does indeed alternate between verse and prose, but in an ordinary way, not just in this one case, which would have stood out as a complete exception, when in fact it is no exception at all. What I have chosen brings us back to our definition of translation as a form of craftsmanship: I found a practical way out. I translated Antony's speech in prose, but I increased the rhythmic potential of my prose and introduced a number of lexical and syntactical features that made this speech stand out from a stylistic point of view.

Only then did I fully understand an irreversible historical process concerning drama and theatrical translation. We can say that metre and all the effects of rhythm have moved from text to performance: what was once conveyed by rhythmic patterns is now part of a wider performative system operated by both the director and the actors. This system includes the articulation of discourse, lexical correspondences, sequences, circularity, *crescendo* and *calando*, increases and decreases in emphasis and intensity, accelerations and pauses, and so on and so forth. As translators, we have to take this new system into account and work according to its rules, rather than the rules of a 2500-year-old performative system.

In conclusion, I would like to make one last marginal comment on metre. If we go back to the beginning of the 20th century, we Italians usually still find Ettore Romagnoli's verse translations of Aristophanic comedy pleasing. Does this make Romagnoli's versions particularly durable and Romagnoli's choice of metre particularly effective? I think not. To understand why, we should look at Romagnoli's verse translations of tragedy: if we read those versions – which have very similar features to his translations of comedy – we find that metre and rhyme make them ridiculously outdated and incongruous. It is precisely these aspects of ridiculous incongruity that make Romagnoli's translations of comedy seem so effective: they make us laugh. But they do so for the wrong reason: we do not laugh at the content of the comedy, but at the language of the translation, at its strange incongruity. Certainly not what comedy needs, and certainly not what it deserves: the idea that the value of ancient comedy lies not in its content, but only in the form that the translator is able to give it, still implies the lamentable belief that comedy is a lesser art. Giving ancient comedy the formal, poetic and substantive weight it deserves is a specific responsibility of the translator. Yet another.

GUIDO PADUANO
Università di Pisa
guido.paduano@unipi.it

ENGLISH TITLE

Translation as Craftsmanship

ABSTRACT

The paper provides new theoretical considerations on translation, with particular attention to translation of classical texts, and translation of ancient drama. In particular, the paper reviews the scholarly conundrum of “naturalizing” vs. “estranging” translations. The paper suggests to regard the question in Ferdinand de Saussure's terms, separating *langue* and *parole*, and argues in favour of translations that preserve the poetic *parole* of the source text while respecting the contemporary *langue* of the target text.

KEYWORDS

Translation — Translation Studies — Drama Translation — Tragedy — Comedy

REFERENCES

- BENJAMIN W., *Die Aufgabe der Übersetzer*, in *Gesammelte Schriften*, IV.1, hrsg. von T. REXROTH, Frankfurt a.M. 1972, 9-21.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E., BATTEZZATO L., PATTONI M.P. (edd.), *Eschilo. Orestea*, Milano 1999² (1995).
- DEGANI E., Review to *Eschilo, Orestiade*, trad. it. di P.P. Pasolini, Torino 1960 ("Quaderni del Teatro Popolare Italiano", 2), «RIFIC» 89, 1961, 187-93.
- FANOLI N.S. (ed.), *Eschilo. Orestea*, Milano 1997.
- LEPSCHY G.C., Traduzione, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XIV: *Tema/Motivo – Zero*, Torino 1981, 446-59.
- SANGUINETI E., *Euripide. Fedra (Ippolito portatore di corona)*, 46th Theatre Season, Fondazione INDA, Siracusa 2010.
- SCHLEIERMACHER F., *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, «Abhandlungen der philosophischen Klasse der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften aus den Jahren 1812-1813», Berlin 1816.
- SCHLEIERMACHER F., *Sämmtliche Werke*, III.2: *Zur Philosophie*, Berlin 1838.
- SZONDI P., *Hölderlin-Studien: Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a.M. 1967.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. VON, *Was ist übersetzen?*, in *Reden und Vorträge*, Berlin 1925, vol. I.4, 1-36.

MASSIMO CACCIARI

Eros tragico e filosofia

Non posso accostarmi a questo lavoro senza un'ondata di commozione, direttamente filtrata dall'inverno del 1962, quando ho convinto alcuni compagni di scuola alla temeraria impresa di recitare (in greco!) l'Alceste, che leggevamo in terza liceo: Massimo Cacciari era il corifeo e la voce-guida del Coro. Credo che nessuno possieda più la registrazione di quello spettacolo: io non ne ho bisogno, perché risento come fosse ora Massimo con la sua erre solenne e soprattutto con la sua infinita passione intellettuale, declamare il grande stasimo sull'ananke: quella che ci ha concesso di pensare e studiare fino a ottant'anni (senza pregiudizio del futuro, s'intende): siamo grati, vecio.

G.P.

Di che Eros si tratta nel *drama*? È una forma dell'Eros presente o assente nella "fenomenologia" che la coeva riflessione filosofica sviluppa intorno al *pròblema* che esso presenta? Se ne può trovare ancora traccia nella sintesi che il *Simposio* platonico intende elaborare? Che la *facies* tragica di Eros non possa caratterizzarsi in una chiave patetico-sentimentale è di per sé evidente – ma ha ancora un rapporto con la sua idea originaria, cosmogonica, esiodea? oppure già si volge verso quella propriamente *filo-sofica*, ovvero l'idea di una energia immanente nella *psyche* che spinge a oltrepassare la finitezza del nostro esserci nel momento stesso che la testimonia? Come si colloca l'Eros del *drama* rispetto a questi poli apparentemente opposti?

Oscuro, "arcaico", l'*etymon* stesso del nome – viene dal fondo non indoeuropeo? dal nome accadico, *eresu*, indicante il desiderio? Oscura, d'altra parte, l'origine di quello della stessa *Afrodite*, certamente anellenico (e la dea dell'Olimpo non si mostra forse fieramente ostile agli Elleni nella "grande guerra"?).

Ben "prima" di spezzare le membra, essere *λυσίμελής* perché consuma e rovina, Eros spezza le "unità" ancora semplici, im-

mediate, in-differenziate, che erano scaturite *all'inizio* da Chaos, lo Spazio Aperto, Vuoto, ciò che dà luogo, senza esserlo, a Terra e Tartaro. Con Eros si origina la *genesis* – che non può essere, in quanto prima, se non auto-genesi. Ma è soltanto poi, attraverso il *gamos*, la gioia e il tormento dell'amplesso, che potrà avvenire la generazione, così degli dèi come di tutti gli essenti. E Gaia stessa, ingenerata, si unirà al figlio, Urano stellato. Eros compare già qui come energia immanente alla φύσις, energia incatturabile, senza volto, che è origine di ogni generazione: vita eterna dell'esistente nella sua totalità.

Certamente a questo Eros si riferisce il δαίμων di Parmenide, posto nel mezzo tra il puro Fuoco e la Notte, δαίμων «che tutto governa», spingendo la femmina all'unione col maschio e viceversa, e presiedendo al «doloroso parto» (28 B 12 D.-K.). Ancora più potente questo Principio appare nell'Afrodite di Empedocle. Anche qui esso è energia che unisce, che produce la μίξις, non che discioglie o lacera, ma energia che compone le stesse membra, la nostra stessa *pupilla*. È l'Afrodite *armonizzante*. Né Zeus, né Crono, né Poseidone erano all'origine, ma soltanto Kypris βασίλεια. Empedocle la chiama semplicemente ὁ θεός.

Tuttavia, questo sommo Principio è per lui inseparabile dalla *contesa*. Le dimensioni che esso unisce permangono nella loro distinzione. Perché una unione sussista occorre presupporre la *differenza*. Maschio e femmina si pongono, e porsi significa di necessità *op-porsi*. Qui Eros non li genera, ma li accoppia. Impossibile pensare che una tale unione sia *originaria*, sostanziale. Non sarà forse perciò sempre in pericolo? Che cosa può “salvarla”? La μίξις rimanda a una Armonia più forte, di cui quella che in essa si manifesta è soltanto una effimera manifestazione. Armonia nascosta, tanto più forte di quella che appare nelle varie relazioni tra gli essenti. E comunque, nel suo manifestarsi, essa dovrà apparire anche contesa. La contesa è *necessaria* nell'idea stessa di Armonia. Armonia è πόλεμος. Il pensiero tragico lo comprende perfettamente – ma non si ferma qui e prosegue nell'interrogazione: può il timbro del πόλεμος assumere forza tale da distruggere dall'interno quello di Armonia? Se ciò acca-

de, ecco apparire l'aspetto *tremendo*, δεινός, di Eros, ecco l'Eros δεινότατος θεός di Saffo, l'invincibile belva (fr. 130, 2 Neri ἀμάχανον ὄρπετον). Allora Eros non è più λυσιμελής nel senso esiodeo – nel senso cioè del Principio che distingue e nella distinzione anche può unire –, bensì in quello che esso *sbrana* le nostre stesse membra. Non ha più nulla della potenza empedoclea che produce la φιλότης, l'appartenenza comune, il co-appartenersi dei distinti, ma, all'opposto, irrompe, esondando da ogni limite, come il Principio del νεῖκος, della inimicizia. Per il pensiero filosofico il nesso non può spezzarsi; un'infrangibile catena lega insieme secondo necessità gli opposti. Il pensiero tragico non è affatto "prima" della συμπλοκή che di essi tenta la filosofia, ma pur conoscendola, pur essendone in tutti i sensi consanguinea, vi reagisce. Qui, intorno al significato di Eros, i due assi fondamentali del pensiero europeo, tragedia e filosofia-scienza, danno vita all'ἄγών forse più intenso e più arduo da risolvere.

La filosofia afferma di essere ἐπιστήμη dell'Armonia che abbraccia gli opposti, superandone l'apparente, immediato contraddirsi. Nel compatto dello Sfero di Empedocle, nella sua *beata unicità*, ogni elemento è compreso da sempre e per sempre. Soltanto lo Sfero propriamente è, Armonia non visibile, tanto più potente di quella che possiamo sensibilmente osservare e rappresentare nel nostro discorso. Qui il siracusano ricorda in forma esplicita i versi parmenidei: pieno di tutti gli essenti l'È, senza inizio e senza fine, perfettamente compiuto, simile alla massa *di ben rotonda sfera* (εὐκύκλου σφαίρης, 28 B 8, 43 D.-K.). Potremmo dire che per questa filosofia Φιλότης e Νεῖκος, come fiamma del Giorno e Notte, sono *nomi*, nel senso di Parmenide, con i quali noi mortali dobbiamo rappresentare le cose secondo l'ordine del tempo, attraverso il nostro *dis-correre*. Nomi che dobbiamo apprendere (la Dea li insegna!), ma che non devono mai occultare la *realtà* dell'unità dell'È ingenerato e indistruttibile.

Nella tragedia Eros è invece τύραννος (e nulla è peggio del tiranno, poiché elimina l'ἴσον, tratta il prossimo come una *preda* e rende perciò impossibile ogni κοινωμία tra gli essenti – esattamente così Teseo definisce la natura della tirannide nelle *Supplici*).

Eros *secede* da Φιλότης, si “astrae” nella dimensione della pura *contesa* – nessuna Sfera può sussistere dove esso permanga abbracciato a Νεῖκος, in una superiore unità. Certo, Eros rimane un grande, invincibile dio, *ma mai in pace*, sempre in sé stesso in battaglia e suscitatore di lotte. T tormenta uomini e dèi – ma soprattutto sulle *donne* infierisce; *a caccia* delle donne anche gli dèi amano andare. *Ibridi animali*, che emergono dal fondo più arcaico, e nella cui figura sembra affondare ogni *forma*, quella stessa del Signore dell'Olimpo, trasformato in Toro smanioso. L'irrompere della figura di Io nel *Prometeo* eschileo è l'immagine somma dell'assillo e tormento che questo Eros produce, del tutto ἄλογος e senza alcun *metro*. Davvero esso fa delle donne, come dice Medea, la specie più disgraziata – congenita, αὐτογενής, è perciò in loro la *fuga dal maschio*, dalla prepotenza dei maschi, dalla ὕβρις ἀνέρων (Eschilo nelle *Supplici* ha dato di questa ὕβρις la rappresentazione più cruda). Presso quale altare invocheranno Dike se lo stesso Apollo le violenta, se gli dèi stessi sono stupratori? (Euripide, *Ione* 253-4). Eppure, anche le dee braccano i propri “eletti” e si vendicano atrocemente di chi non si sottometta alla loro τιμή e al loro desiderio. Un πάθος indomabile scatena questo Eros, che nulla sembra, in cambio, insegnarci – contraddizione, dunque, insuperabile rispetto al *grande principio* eschileo: πάθει μάθος? Afrodite è qui mero segno, come afferma l'Ecuba euripidea, dell'assenza di φρόνησις, di misura, di giudizio: pura ἀ-φροσύνη?

Amor ferus (Ovidio), opposto al πόλεμος eracliteo, intollerante di ogni limite e di ogni forma compiuta, così si manifesta l'Eros tragico. E dunque esso è sì potenza in ogni senso *stra-ordinaria*, aspetto tremendamente potente del divino, *ma mai* potrà esser detto *il theos* per eccellenza. Del divino esso è *un* volto soltanto; Afrodite detiene la propria τιμή, come Artemide – tuttavia il suo ruolo è appunto quello di scatenare una passione che fa *eccedere* una figura dai suoi limiti, che la *de-forma*. Altre *timai* divine possono esprimersi compiutamente e trovare tuttavia una composizione tra loro. Il tragico di questo Eros sembra consistere nella sua *intrattabilità*. Ogni soluzione, nel conflitto che scatena, è fragile, momentanea; *oltre* ogni apparente conciliazione, il suo

fuoco continua a bruciare, e la sua azione si ripete, *necessaria* in quanto mai cede. Chi mi venera lo onoro, chi è con me tracotante, chi immagina che non sia δεινὰ, lo abbatto senza pietà.

Questo Eros esige resa incondizionata: solo chi a me si arrende io lo salvo. Φίλη, amica, Afrodite, come vedremo, non lo è mai. Il figlio di Tyche che è colpito dall'amore di questa dea deve piegarsi a riamare. Afrodite, attraverso Fedra, vuole per sé Ippolito. Il rifiuto chiama vendetta, non importa se questa conduce alla rovina comune.

Questa è l'Afrodite che genera con Ares φόβος e δεινόν. Mentre l'Afrodite filosofica si armonizza ad Ares, questa invece sembra sua "complice" nel condannare i mortali alla μάχη. Così anche nel grande coro dell'*Antigone*, dove pure viene esaltato con accenti cosmogonico-empedoclei (invincibile è il suo Gioco, né dei né mortali effimeri, né gli armenti possono sfuggire alla sua rete), Eros esprime la potenza che fa *de-lirare*, una μανία che non solo devasta, ma giunge a trascinare alla ἀδικία anche la mente dei giusti. Solo l'*eccesso* sembra essere la sua paradossale dimensione, Nomos senza misura. E Teseo stremato così può allora concludere: «me misero, quante volte, quanto a lungo Cipride mi ricorderò dei tuoi mali» (*Ippolito* 1464). Potrebbe immaginarsi contrasto più radicale con la divina μανία del *Fedro*?

Eppure proprio il contesto, il δῶμα da cui erompe questo stasimo dell'*Antigone* e l'immagine stessa della straordinaria potenza con cui il divino di Afrodite domina la scena tragica spingono a percorrere anche altre strade, a scorgere altre possibili relazioni tra pensiero tragico e pensiero filosofico.

Nel coro dell'*Antigone* che abbiamo citato la *basileia* di Eros sembra rimandare a una idea di *necessità* – tuttavia, non lo si potrebbe concepire *radicitus* in tale senso, dal momento che esclude da sé qualsiasi relazione essenziale sia con la mente che con Dike. Eros può essere perciò pensato soltanto come una delle manifestazioni della Necessità, ovvero di Ananke. Ananke è il vero dio della tragedia; il Principio che il termine esprime detiene il κράτος supremo. È Ananke la dea che non ha altari né statue presso cui si possa pregare; è lei che non dà ascolto a

sacrifici né riti. Nessuna lacrima piega il suo volere. Ritornano nel coro dell'*Alceste* accenti analoghi a quelli con cui si invocava pietà da Eros: non colpirmi con più violenza ancora che in passato! Χρῆμα, possesso di Ananke è ogni cosa – e dunque non solo Νεῖκος e Φιλότης insieme, ma l'esistere stesso. Al fondo, anche Chaos è per Necessità. È *Necessità* infatti che Chaos si apra per dar luogo al gioco di vita e di morte cui anche i figli degli dèi restano incatenati (*Alceste* 989-90).

Il termine è già in Omero: κρατερὴ ἀνάγκη (*Il.* 6.458; *Od.* 10.273) – è questa somma dea senza volto che costringe alla guerra Achei e Troiani; è lei che fa Andromaca esule e schiava. Esiodo non la nomina nella *Teogonia*, e la ragione la si è vista: il suo κράτος deve precedere non solo quello degli dèi, ma dello stesso Chaos. Nella tragedia tale incontrastato dominio viene pienamente riconosciuto: Ananke tiene l'essere nel suo limite inviolabile, fa che esso sia e non possa non essere, in tutta l'infinita molteplicità dei suoi casi. L'essere è *ancorato* a sé stesso dalla immemorabile potenza della somma Dea.

Ananke inviolabile si esprime nella molteplicità dei casi. Eros ne è potente manifestazione. Conosciamo Ananke soltanto nella misura in cui la sua potenza si esprime. Il suo "fondo" è irraggiungibile, ma la sua potenza *cade*, ci *accade* e ci atterra accadendoci. Colpisce in modi diversi e imprevedibili.

L'esistenza mortale non è fissa, inchiodata ad Ananke, immobile in essa. Da Ananke si genera l'incessante divenire dei casi; i mortali sono incatenati alla sua ἀρχή attraverso i casi e gli eventi da cui sono colpiti. Anche quelli che sembrano prodotti del nostro volere sono generati alla fine da Ananke, poiché *necessario*, non frutto della nostra volontà, è il demone-carattere che ci costringe ad agire. Dunque, la signoria di Ananke comporta le manifestazioni della stessa Tyche. Come Eros accompagna Afrodite, se chiamiamo Afrodite *il* dio, così Tyche accompagna Ananke. Tyche è il manifestarsi di Ananke, il volto a noi rivolto di Ananke. Che può essere tremendo come l'Eros *tiranno*. Necessità e caso non vanno confusi, ma non si contraddicono affatto, e proprio la loro inseparabilità costituisce il proprio del pensiero tragico.

Sarà questa Ananke *la* dea anche della filosofia? L'eros della filosofia non ha di mira appunto la determinazione dell'assolutamente necessario? Così pare – ma l'impresa sembra possibile soltanto nell'ambito degli incontrovertibili principi della scienza “pura”; solo il logos in cui si esprimono cessa di essere λογός, intrinsecamente equivoco. Ma nel mondo delle forme di vita? Ciò è concepibile solo a un prezzo: sussumendo Tyche in Ananke, riducendo Tyche al mero contingente, e cioè a ciò che accidentalmente, occasionalmente si accompagna alla sostanza, che è e non può non essere, dell'ente. Si tratta di un'operazione “logica” impraticabile per il pensiero tragico. Qui Tyche, infatti, non è traducibile in contingenza, ciò che capita e potrebbe non capitare – un quasi non-essere, dirà Aristotele. Nella tragedia Tyche è il manifestarsi stesso del Necessario. E cioè è Ananke, in quanto tale, a rivelarsi nell'infinità dei casi e degli eventi. Il Necessario, ai mortali, non si *disvela* mai, non dà ragione di sé, resta ἀφανές, ma i suoi *casi*, la Tyche, sono destini concreti, eventi reali e ben noti. Di fronte al loro irrompere, che accade κατὰ τὸ χρεών, e cioè secondo Ananke, e che quindi non potrebbe non essere, è in nostro potere soltanto “allenarsi” (ἄσκησις!) per essere pronti a sostenerne il colpo.

L'analogia che si potrebbe perciò azzardare tra l'Eros-Afroditè principio cosmogonico e l'eros tragico, da una parte, e quella Ananke-Tyche, dall'altra, non rappresenta tuttavia il punto essenziale del rapporto che, intorno alla potenza di Eros, è possibile stabilire tra pensiero tragico e filosofia. Questo punto si esprime con la massima chiarezza nel celeberrimo coro dell'Antigone, πολλὰ τὰ δεινά... È qui che emerge, nel timbro proprio della tragedia, quella universale dimensione della μανία ἐρωτική che sarà propria della filosofia-scienza. Δεινά, abbiamo visto, è l'Afroditè tragica – ma chi è l'essente più tremendo? Questo coro va letto insieme all'altro esaltante la forza di Eros. Allora soltanto ne intendiamo appieno il significato. Tremendo è l'uomo poiché tutto vuole in suo potere, tutto catturare e *comprendere*; mai si arresta nel suo procedere, ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται (Sofocle, *Antigone* 360). Stessi segni della signoria di Eros. Un Eros insa-

ziabile e infaticabile porta l'uomo a tormentare la dea infaticabile per eccellenza, Gaia. Non è certo l'Eros dell'*Ippolito* – e tuttavia ne è l'altra faccia, inseparabile. Eros indomabile in entrambi i casi, quest'ultimo però ancora più sostanziale nell'esserci umano, poiché è quello che lo spinge a *sapere e a potere* su tutti gli altri enti. L'Afrodite dell'*Ippolito* porta a rovina, tuttavia anche questa forza, che tutto a sé aggioga col «vento del pensiero», che sa inventare rimedi a mali incurabili (più forte di Ananke?!), ha natura erotica e può condurre a esiti esiziali. Non basta a evitarlo che l'intelligenza disponga di τέχναι superiori a ogni speranza perché essa non inclini al male. È necessario, oltre ogni tecnica e ogni sapere intorno a τὰ φυσικά, che essa riconosca il primato della πόλις e delle sue leggi, e che esse siano architettate a immagine della Dike divina. L'eros del sapere, la volontà di conoscere ci perdono, alla fine, come l'eros dell'*Ippolito*, se non sappiamo radicarli nell'*ethos*.

È una sola la linfa che conduce al bene della polis così come a un sapere prepotente fino alla *hybris*. Il pensiero, di cui solo il nostro esserci è capace, manifesta il δῶμα tra queste opposte tensioni. Un movimento, una *azione* instancabile, che esprime contraddittoriamente la uguale potenza di Eros. La filosofia afferma di poterne domare le componenti che la riducono a una *passione* e di riuscire a far vincere quelle che la costituiscono invece come un *agire* consapevolmente rivolto al bene comune. La tragedia, dal suo canto, mostra, con le *azioni* che rappresenta, come questa della filosofia non possa restare che una *buona speranza*, come l'immortalità dell'anima o il Giudizio ultimo di Dike nel *Fedone*. Certamente, la possibilità che *conatus* e *cupiditas* (per dirla con Spinoza) risultino governabili dalla ragione non può essere esclusa – in nessun modo, però, essa risulta fondabile razionalmente, attraverso un qualsiasi λογισμός, così da rendere certa la speranza che essa alimenta. L'uomo è l'essente che tutto interroga, che di fronte a nessun ostacolo si arresta, che esiste oltrepassando. L'Eros che lo muove è volontà di sapere che si mescola necessariamente a volontà di possedere. Indice di πενία, certo, poiché si desidera ciò che non si ha – ma povertà che non

si rassegna davanti a nessun Muro, che si rafforza, anzi, grazie a ogni ostacolo, che si arma di ogni mezzo per superarsi sempre. In questo suo carattere doppio sarà sempre in agguato il pericolo di cadere nella ὕβρις che rovina.

Qui si manifesta la vera potenza di Eros, potenza che *per forza di Ananke* sta alla radice del nostro esserci. Potenza che è per noi *necessità*. Ananke vuole che il nostro agire sia δεινόν, una tremenda meraviglia. Come sciogliere il nodo che sembra legare questo agire alla possibilità che esso si volga a un prepotente, impositivo potere? La filosofia crede di disporre della risposta: il nostro pensiero, la μῆτις che ci è data, è in grado di prevedere la rovina cui la prepotenza conduce; il male sta essenzialmente nell'ignoranza. La tragedia non è pessimismo, e tuttavia dubita *radicitus* di tale risposta. La sofferenza può insegnare, ma mai il sapere la eliminerà. Per quanto possiamo conoscere ciò che è male, non possiamo impedire che faccia continuamente ritorno. L'errore-erranza si ripete; si continua a ricadere in ciò che sappiamo può condurre a rovina. Non perciò la tragedia conduce a rassegnazione – il suo timbro non ha nulla di schopenhaueriano! L'eroe vuole conoscere il proprio δαίμων e il suo legame ad Ananke, *agisce* il proprio destino – e tuttavia il suo pensiero non giunge a concepire il superamento di questo stato dei mortali e l'affermazione di una Dike sovrana se non escatologicamente, nella forma di una errante speranza (la πολύπλαγκτος ἐλπίς dell'*Antigone*, o l'insaziabile brama della *Ifigenia in Tauride*). Vera salvezza da tale stato si trova, come Aletheia, *nell'abisso*: questa, alla fine, la sola risposta.

Così i due grandi cori dell'*Antigone* si spiegano a vicenda. Ma su entrambe le forme dell'Eros è Ananke che domina. Né la domanda tragica potrebbe davvero essere messa a tacere dalla filosofia. Anche per quest'ultima, infatti, *ek-statica* è la natura del nostro esserci. Non ci destina essa forse all'ἄγα-, al "troppo", a ciò che eccede le misure non solo della *doxa*, ma anche la connessione razionale delle idee, il piano della συμπλοκή platonica, per giungere a interrogarsi sul fondamento stesso di una tale Armonia? La filosofia, in quanto μανία ἐρωτική che tende all'Agathon,

oltre ogni determinazione di essenza, ἐπέκεινα τῆς οὐσίας, e dunque anche oltre ogni *ethos* o *sedes* delle tradizioni e delle consuetudini, incita a una navigazione che ha immanente in sé il rischio del naufragio.

Il pensiero tragico obbliga la filosofia a ricordarsene: come pretendi di perseguire la tua via, garantendo che il sapere di cui affermi di disporre è assolutamente capace di salvare dalla rovina? Che la tua μέθοδος è del tutto sicura? *Osare* occorre. Osare di dire che cosa sia scienza, e *tutto* tentare per riuscirvi (*Teeteto*). Le navigazioni di Socrate non sono “assicurate” che al coraggio di intraprenderle. E dire che cosa sia scienza significa osare affermare di sapere non solo la costituzione della natura “fuori” di noi, ma anche di quell’essente che noi siamo. Osare conoscere sé stessi, penetrare in noi stessi fino al nostro *vero nome*. Come potrebbe la filosofia, allora, dimenticare la figura di Edipo? I pericoli connessi alla *mania* di Eros, in qualunque forma si manifesti, e che nel δῶμα si esprimono, non possono essere eliminati dalla filosofia, se essa deve saper tutto osare.

Come pensa il pensiero filosofico di poter tenere sempre dritta la barra in questa navigazione? di non finire catturato nelle reti delle antinomie tragiche? Ascoltarle, sì, è per lui necessario, ma ben legati all’albero maestro dei propri innegabili principi – e navigare oltre, al Fine che è lo stesso Inizio. Come, lo si è visto, la filosofia cercava di ridurre Tyche a mera contingenza, così ora tenta di sussumere Eros in Philia. La sua navigazione procede sì all’ἀγα–, ma la potenza che la muove solo per convenzione è ancora possibile chiamarla *erotikè*. Essa non conserva più nulla di quell’eccesso che poteva disfare le membra, distruggere corpo e mente. Anche nel *Simposio* colui che è colpito da Eros ha lo straordinario aspetto dell’esule, del fuggiasco, appare ἄοικος, non “addomesticabile”. Tuttavia, egli rimane bene orientato verso il proprio Fine, nient’affatto in balia di potenze che avverta estranee a sé. E di tale Fine, σοφία, egli infatti si dichiara φίλος. Non Afrodite, dunque, ma Philia lo anima e guida. Dai pericoli dell’Eros drammatico egli, con la sua navigazione, intende precisamente allontanarsi. Ma è possibile *radicitus* separarsene?

Suonano “sinistramente” affini a quelle della filosofia le parole con cui la nutrice, rovinosa voce di Eros, induce Fedra, luminosa figlia del Sole, a cedere alla potenza di Afrodite e degli dèi notturni: τόλμα δ’ ἐρῶσα (Euripide, *Ippolito* 476), *osa* amare, sottrarti ti è impossibile, non puoi che giocarti nell’arrischio supremo, poiché *ontologicamente* vivi nella rete della Cipride. Osa sapere – dice al filosofo il proprio *daimon*. Neppure lui potrebbe sottrarsi a questo richiamo. E come Fedra deve procedere all’*eccesso*, all’ἀγα–, così il filosofo all’*Aga-thon*. Impossibile contenere Eros, afferma la nutrice. Impossibile frenare la volontà di sapere, fa quasi eco il δαίμων del filosofo. Analogia e differenza, analogia che serve a definire la stessa distanza. Il δαίμων del filosofo *non* è vero dio. Afrodite sì, potentissimo. Osa amare dell’amore che è eros, impone quest’ultima. Ama dell’amore che è φιλία, insegna Diotima. Μανία l’uno e l’altro – ma il filosofo chiama dono del dio solo l’eros di Diotima, che *non* è l’Eros-dio, che è soltanto δαίμων, che è divino soltanto perché anela al divino.

Può la φιλία che muove la filosofia convincere a sé l’eros tragico? Una conciliazione che rispetti la τιμή di entrambi appare impossibile. Come σωφρονεῖν, come restare padroni del proprio intelletto se sulla vita mortale continuamente irrompono immortali potenze a sconvolgerla dalle fondamenta, obbligandoci a decidere anche là dove giudicare si rivela un combattimento disperato? δύσμαχα δ’ ἐστὶ κρῖναι (Eschilo, *Agamennone* 1561) – questo grido erompe da tutte le fibre del pensiero tragico – eppure decidere è necessario. Anche quella filosofica è κρίσις – ma una decisione che vuole risolvere la contraddizione, e può risolverla soltanto occultando Tyche in contingenza, Ananke in incontrovertibilità logica, Eros in Philia – e cioè trasformando quei principi che nel δῶμα si esprimevano nella loro tremenda realtà in “contenuti” della mente stessa, così da poterne “fingere” il superamento. Il problema del rapporto-πόλεμος tra Eros e Philia è, ovviamente, problema di civiltà – né semplicemente letterario, né filosofico. È certo tuttavia che esso si dà pienamente a pensare soltanto nella relazione tra tragedia e nascita della filosofia.

Non che la tragedia ignori l'idea e il pathos della Philia, o la tratti in termini psicologico-sentimentali. Anch'essa ha ontologiche radici come Eros, anch'essa è φαινόμενον di Ananke. Ma il suo significato viene radicalmente *de-ciso* da quello di Eros. Philia vige anche, come Eros, tra chi *si appartiene* κατὰ τὸ χρεών, secondo necessità e al di fuori di ogni mera contingenza, e può accadere tra uomo e donna come tra persone dello stesso genere, tuttavia il rapporto che in essa si stabilisce esclude il conflitto rovinoso. Tra maschio e femmina si darà perciò φιλία nel legame del matrimonio allorché esso sia sentito e vissuto come *ne-cessario*. Allora i due si diranno φίλοι e la loro dea sarà Hestia, non Afrodite. La φιλία è destinata a spezzarsi se uno dei due diventa preda dell'impulso sfrenato al γαμος – ed è il maschio soprattutto a esserne schiavo; perché la donna vi cada è necessario intervenga una Afrodite addirittura furiosa, quale quella che ha costretto Elena al tradimento (Elena, forse, ha tradito, ma non Fedra).

Inutile aggiungere che la vetta *sublime* di questa immagine di Philia, *sancta* poiché *sancita* nel rapporto coniugale, *rite*, così da risultare inviolabile, è rappresenta dall'*Alcesti* – ed essa spiega l'enigma su cui ha magistralmente parlato Carlo Diano. Alcesti è figura integralmente viva e avverte il pungolo di Eros, ama il letto di Admeto. Eros è essenzialmente volontà di generare, volontà di vita. Ma oltre tale volontà sta, per lei, Philia – e l'essere φίλη la *libera* dal mero patire, rende *sua* anche la morte. Le grandi donne della tragedia sono le sole figure davvero capaci di questo – capaci anche di perdonare, come dice Andromaca in Omero, i tradimenti del loro uomo, quando egli, come Ettore, sia φίλος per loro. L'ἀρετή di queste donne si mostra in vari modi – in Polissena (è lei alla fine a tenere in pugno la sorte dei Greci) in Ifigenia (che sa ordire l'inganno con astuzia superiore a un Ulisse) – ma solo in Alcesti rivela il suo vero significato: avere *areté* significa saper essere φίλος al *grado ultimo*, e cioè fino a saper morire per dare vita, a saper morire per la vita di un altro. Questa soltanto è la "bella morte". Chi ne è capace oltre la donna, oltre ad Alcesti? Sì, certo, anche Oreste e Pilade sarebbero amici da morti ancor più che da vivi (*Ifigenia in Tauride* 718), ma la loro

philotes si fonda sulla comune condizione di maschi di alto rango. La *φιλία* della donna oltrepassa la condizione inferiore che ella occupa nella gerarchia dell'*οἶκος* e supera straordinariamente la misura cui quella virile può assurgere.

Simone Weil avrebbe dovuto sostare a lungo *in* questa tragedia nelle sue riflessioni intorno alle “intuizioni pre-cristiane” per lei presenti nella civiltà greca classica. E tuttavia anche in questo caso, forse, non avrebbe colto ciò che rende tali “intuizioni” assai fragili. La *Philia* di *Alcesti* tiene ontologicamente alla dimensione dell'*ethos* e dell'*oikos*. Ella spinge, come per altro verso *Antigone*, queste dimensioni al loro limite estremo, al loro senso ultimo. E agisce, “filosoficamente”, superando in esse il dominio di *Eros*. Tuttavia, gli dei dell'*ethos* e dell'*oikos* sono tutti dei *generati*. Non lo è *Eros* – qui è *ἡ ἄρχή* senza volto, qui è il Suono che spezza i legami e le articolazioni del nostro *logos*, qui è l'in-conscio che accompagna ogni giudizio e ogni misura e al loro interno si nasconde. Qui palpita la *Physis* che è *phile* al proprio stesso nascondersi, tutt'uno col celarsi del proprio stesso Principio. Riconoscere la *necessità* della sua *ἄρχή* è il solo modo dato ai mortali per conoscerne e affrontarne le manifestazioni, *τὰ φαινόμενα*, anche quando, *δεινά*, queste ne sconvolgono la vita. Due permangono, distinti inseparabili, filosofia e tragedia, e insieme rappresentano, nel loro *πόλεμος*, il *δεινόν* del nostro stesso esserci.

MASSIMO CACCIARI
Accademia dei Lincei
aricacci@libero.it

ENGLISH TITLE

Tragic Eros and Philosophy

ABSTRACT

What kind of *Eros* is at work in Greek tragedy? It seems very different from that of contemporary philosophy. It does not look like the *daimon* that “rules everything” in *Parmenides'* poem (in its second part), nor like *Kypris basileia*, whom *Empedocles* simply calls *ho theos*. *Eros* in

Greek tragedy functions more like a *deinotatos theos*, the insatiable beast invoked and feared by Sappho. Here Eros is portrayed as a *tyrannos*, and therefore his idea is quite distant from that of philosophical *philotes*. Nevertheless, the great choral songs of *Antigone* strongly evoke the idea of Tyche-Ananke, on the one hand, and of the overwhelming human desire to know and discover, on the other. The desire for infinity that drives philosophical research is somehow reflected in the events (Tyche) that arise from the power of Eros. Both must dare everything.

KEYWORDS

Eros — Philosophy — Tragedy — Sophocles — Euripides

WALTER LAPINI

Note sul *Ciclope* euripideo
(vv. 154, 382, 400-1, 402, 572, 593)

Euripide, *Ciclope*, vv. 152-5

ΣΙ. φέρ' ἐγκάναξον, ὥς ἀναμνησθῶ πιῶν.

ΟΔ. ἰδοῦ. ΣΙ. παπαιάξ, ὥς καλήν ὀσμήν ἔχει.

ΟΔ. εἶδες γὰρ αὐτήν; ΣΙ. οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ὀσφραίνομαι.

ΟΔ. γεῦσαί νυν, ὥς ἂν μὴ λόγῳ 'παινῆς μόνον. 155

SILENO Coraggio, versa: non me ne ricordo neanche più.

ODISSEO Ecco qua. SILENO Caspita, che bel profumo!

ODISSEO Hai visto? SILENO No, ma l'ho odorato.

ODISSEO Assaggia, non limitarti a lodarlo a parole¹. 155

In questa scena, secondo i più, Odisseo farebbe la parte del κωμωδῶν e Sileno del κωμωδοῦμενος. Il κωμωδεῖν consisterebbe in una ritorsione semantica. La battuta – ché una battuta deve per forza esserci – ruoterebbe intorno a καλήν: trattandosi di odore, Sileno dovrebbe dire ἡδεῖαν, ma dice καλήν, cioè usa un aggettivo che si applica in genere a oggetti *visibili*². Donde la capziosa domanda del v. 154a, la quale, integrata dei vari sottintesi, si presenterebbe così: «un bell'odore?! Come fai a dire che l'odore [di questo vino] è bello? Lo hai forse *visto*?». Secondo il Seaford 1984, 60, invece, la situazione va letta così: (1) Sileno parla *volutamente* dell'odore come di un oggetto palpabile; (2) Odisseo lo segue su questo terreno, ponendo una domanda ingenua; (3) Sileno con la frase οὐ μὰ Δί' ἀλλ' ὀσφραίνομαι ripristina il piano della realtà, facendo sembrare ridicola la metaforizzazione εἶδες γὰρ αὐτήν. In tale schema, Sileno è il κωμωδῶν e Odisseo il κωμωδοῦμενος. Gli studiosi però obietano (e.g. USSHER 1978,

¹ Le traduzioni, qua e là modificate, sono di PADUANO 2005, 67-9.

² Così spiegano PALEY 1860, 571; WECKLEIN 1874, 402; AMMENDOLA 1952, 31; SEIDENSTICKER 2020, 129-31, ecc.; la sinestesia εἰς ὄψιν è la più comune: «seeing [is] the keenest of the senses» (GARVIE 2009, 193). Si veda anche oltre, n. 4.

65) che nel dramma satiresco l'eroe resta eroe, e non può assolutamente trasformarsi nel βωμολόχος.

Della sinestesia 'vedere un odore' si danno almeno tre casi paragonabili al nostro. Li raccoglie Geoffrey Arnott a p. 642 del grande commento ad Alessi³. Si tratta di Aristoph. *Av.* 1715-6 ὀσμὴ δ' ἀνωνόματος εἰς βάθος κύκλου | χωρεῖ – καλὸν θέαμα – θυμιαμάτων δ' | αὖραι διαψαίρουσι πλεκτάνην καπνοῦ; di Theocr. 1.149 θᾶσαι, φίλος, ὥς καλὸν ὄσδει; e appunto di Alessi fr. 224.3-4 ἅπαντες ὀρχοῦντ' εὐθύς, ἂν οἶνου μόνον | ὀσμὴν ἴδωσι⁴. Purtroppo nessuno dei tre è realmente calzante. Il καλὸν θέαμα di Aristofane è un *aside* sintattico. Il θεᾶσθαι di Teocrito è seguito da dichiarativa-interrogativa e quindi ha il valore di αἰσθάνεσθαι. Nel passo di Alessi, infine, ὀσμὴν funziona come un'indicazione di minima quantità, grosso modo come καπνός, σκιά ο γοῦ⁵. E comunque, con o senza sinestesia, il problema è che il verso non fa ridere⁶. E anche gli interventi congetturali fin qui proposti – μορφὴν di Reiske, αὐτόν di Paley, φυὴν di Willink e χροιάν di Kovacs⁷ – rendono forse (dico forse) il testo più logico, ma per nulla più divertente.

³ ARNOTT 1996. Il frammento commentato è il 224 K.-A., vv. 3-4 (si veda subito oltre).

⁴ Sul passo di Alessi attirò per primo l'attenzione KASSEL 1991 [1973], 202-3. Da Arnott attinge Virginia Mastellari nella sua edizione *KomFrag* di Cratino il Giovane, fr. 1.1-2 K.-A. ἐνθυμεί δὲ τῆς γῆς ὥς γλυκὺ | ὄζει: «come osserva Arnott, tale immagine viene resa in greco principalmente da verbi afferenti a un'altra percezione sensoriale, nella maggior parte verbi di 'vedere', come accade nel caso di Eur. *Cycl.* 153 ἰδοῦ [...] καλὴν ὀσμὴν, detto del vino di Marone» (MASTELLARI 2020, 64). In realtà ὀσμὴν è retto da εἶδες e non, come la Mastellari sembra credere, da ἰδοῦ, che ha valore verbale solo se scritto col circonflesso. Non è chiaro inoltre che cosa precisamente la studiosa intenda con «tale immagine», né rispetto a cosa l'«altra percezione» sia «altra» (rispetto a ἐνθυμεῖσθαι? Rispetto al senso dell'odorato?).

⁵ Si pensi a casi come Men. *Sam.* 655; 304.1 Sandbach; Iul. *Ad Athen.* 4, ecc., in cui il rapporto fra γοῦ e ἰάκοις si perde completamente.

⁶ E su ciò tutti concordano: JACKSON 1941, 51; KOVACS 1994, 147-8; O'SULLIVAN-COLLARD 2013, 152; HUNTER-LAEMMLE 2020, 130, ecc.; «scherzo insipido» (DE FALCO 1936, 55); «gioco frigido» (AMMENDOLA 1952, 31).

⁷ L'idea che sta alla base di quest'ultima proposta (KOVACS 1994, 147-8), che cioè Sileno non vedrebbe il colore del vino perché Odisseo glielo nasconde, genera una situazione artificiosa (e di cui si continua a non vedere la comicità). Ingegnosamente Hermann pensava a γεῦσιν ὥς καλὴν ἔχεις sulla base di *Anecd. Bekk.* 87.31, da dove risulta che c'è un passo del *Ciclope* in cui γεύεσθαι è detto dell'ὄσφραϊνεσθαι. Il passo è indubbiamente il nostro, però la glossa sembra derivare da un'interpretazione forzata. JACKSON 1941, 51, ritiene che la menzione *esplicita* dell'ὀσμὴ precluda ogni esito comico e suggerisce αὐτός, ma il riso continua a latitare.

Io credo che si possa tentare ἔπιες γὰρ αὐτήν: «l'hai forse bevuto [sc. l'odore]?». Odisseo versa e porge, Sileno prende ma invece di bere annusa, elogiando la divina ὄσμή. Con la sua domanda, fra il rude e il bonario, Odisseo lo sfiderebbe a sbrigarsi, a non cincischiare, a immedesimarsi di più nel ruolo di intenditore. Ecco la versione dei vv. 154-5 sfilettata e con didascalie: «per giudicare il vino bisogna berlo, e tu che fai, giudichi dall'odore? Che bevitore sei? Hai forse bevuto l'odore invece del vino? [sc.: ma che odore e odore, che è forse l'odore che ti bevi?]». «No no no, naturalmente no: (finora) lo sto annusando e basta». «E allora che aspetti a bere davvero? Assaggia! E poi sì che potrai elogiare a ragion veduta». Il mio ἔπιες non sarà l'Olivares delle congetture, ma se non altro conferisce al passo la morfologia, almeno quella, di una battuta di spirito⁸.

381-3

XO. πῶς, ὦ ταλαίπωρ, ἦτε πάσχοντες τάδε;

ΟΔ. ἐπεὶ πετράϊαν τήνδ' ἐσήλθομεν †χθόνα†,
ἀνέκαυσε μὲν πῦρ πρῶτον κτλ.

CORO Infelice, dicci come è accaduto.

ODISSEO Quando fummo entrati nella caverna,
per prima cosa accese il fuoco..., ecc.

Con il v. 382 comincia il raccapricciante racconto del banchetto del Ciclope. Ma il tràdito χθόνα non è accettabile⁹. Fra le proposte di restauro la più plausibile è στέγην di Musgrave, che è anche l'unica che Diggle ritiene di dover menzionare in apparato (1984, 17). Non danno affidamento né μονήν, ancora di Musgrave, né γνάθον di Wieseler. Lo Ussher propone e mette a testo δόμον (p. 20), dimenticando che πετράϊαν τήνδ' richiede un femminile.

⁸ NAUCK 1880, XXI, tentava εἴλκες per εἶδες, ma ciò non implica che battesse la nostra stessa via, cosa anzi esclusa dalla contestuale correzione di αὐτήν in αὐτόν.

⁹ «Meaningless», dice USSHER 1978, 112; «macht kein Sinn», fa eco SEIDENSTICKER 2020, 385. Secondo AMMENDOLA 1952, 67, χθόνα va bene perché non si riferisce solo all'antro, bensì anche alla «roccia Etnea». Per DE FALCO 1966, 120, χθόνα vuol proprio dire grotta: «l'indicazione della grotta è resa chiara sia dall'attributo πετράϊαν sia dal locativo τήνδε» (e cfr. DE FALCO 1936, 98). Sono mere forzature.

Mi domando se non si possa proporre Στύγα: cfr. Hes. *Th.* 775 ss. δεινὴ Στύξ [...], νόσφιν δὲ θεῶν κλυτὰ δώματα ναίει | μακρῇσιν πέτρῃσι κατηρεφέ'; Aristoph. *Ran.* 470 τοῖα Στυγός σε μελανοκάρδιος πέτρα (Eur. fr. 386c Kn. = 383 N.²). Tutte le correzioni fin qui proposte, στέγην, γνάθον, eccetera, fanno leva su un'ipotesi di sostituzione, che si immagina favorita dal frequente ricorrere di τήνδε + (τήν) + χθόνα, con χθόνα in clausola (v. 219; *Bacch.* 1043; *El.* 111; *Hipp.* 36). Nel caso di Στύγα > χθόνα l'identità di desinenza e l'assonanza renderebbero più forte questa ipotesi, alla quale in effetti è difficile sfuggire. Aggiungo che Στύγα mi sembra anche più adeguato di στέγην all'orrore del racconto — anche se, naturalmente, non è detto che un poeta debba scegliere sempre le opzioni più suggestive.

396-404

ὥς δ' ἦν ἔτοιμα πάντα τῷ θεοοστυγεῖ
 Αἰδου μαγεῖρω, φῶτε συμμάρψας δύο
 ἔσφαζ' ἑταίρων τῶν ἐμῶν, ῥυθμῶ θ' ἐνὶ
 τὸν μὲν λέβητος ἐς κύτος χαλκήλατον
 <—>

τὸν δ' αὖ, τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός,
 παίων πρὸς ὅξυν στόνυχχα πετραίου λίθου
 ἐγκέφαλον ἐξέρρανε· καὶ †καθαρπάσας
 λάβρω μαχαίρᾳ σάρκας ἐξώπτα πυρί,
 τὰ δ' ἐς λέβητ' ἐφήκεν ἔψεσθαι μέλη.

400

Quando l'empio cuoco infernale
 ebbe preparato tutto, afferrò due dei miei uomini,
 [e in una sola volta] sgozzò
 il primo e ne fece colare il sangue nel calderone.
 <—>

L'altro lo afferrò per il calcagno
 e lo sbatté contro una roccia tagliente,
 facendogli schizzare fuori il cervello. Poi tagliò
 le carni con un coltello affilato, ne mise ad arrostitire
 una parte al fuoco e il resto lo mise a bollire nel pentolone¹⁰.

400

¹⁰ A mia volta taglio e metto insieme alcuni pezzi della traduzione di PADUANO 2005, 87-9, che accetta ῥυθμῶ τινι al v. 398 («con un movimento regolare») e segue l'ordine dei versi stabilito da Seaford (si veda oltre).

Il Diggle dedica a questo passo tutto un paragrafo delle sue *Notes*, poi riprodotte nei *Marginalia Euripidea* del 1994. Per prima cosa respinge il trádito ὅθμῳ τινι (v. 398) in favore di ὅθμῳ θ' ἐνί di Wilamowitz (1875, 226). Anche il Wieseler, nel 1879, ebbe indipendentemente la stessa idea di Wilamowitz, salvo cambiarla quasi subito¹¹. Ci si può chiedere in un caso come questo se sia opportuno menzionare entrambi i proponitori (e quindi scrivere «ὅθμῳ θ' ἐνί Wilamowitz, Wieseler») oppure solo il primo¹². Come divinatore il Wieseler fu raramente toccato dalle grazie, ma questo non è un buon motivo per non riconoscergli un merito quando lo ha¹³. In ogni caso neanche il Wilamowitz fu il vero *heures*, in quanto l'idea di ricavare da τινί un ἐνί che facesse da contrappeso a δύο¹⁴ era già venuta a Gottfried Faehse: «forte γ' ἐνί pro τινί, ut respondeat superiores voci δύο [sic] uno ictu» (1813, 346). Un editore rigoroso dovrebbe scrivere «θ' ἐνί Wilamowitz (ἐνί iam Faehse)», o meglio «(iam Faehse, Jacobs)», perché, come Wilamowitz da Faehse, così Faehse era stato preceduto da Jacobs (1796, 16), che buttava là οὐχ ἐνὶ ὅθμῳ. Questo οὐχ ἐνὶ ὅθμῳ, con il suo dattilo in quinta, non è neppure da prendere in considerazione¹⁵, però

¹¹ Nella copia di sua proprietà, che trovo a Firenze presso l'Istituto Papirologico che ne porta il nome, Girolamo Vitelli non mancò di segnalare con una nota a margine la corretta primogenitura del Wilamowitz («occupavit Wil.»). Anche SCHMIDT 1886, 324, optò per il numerale, non si capisce se *post* o *propter* Wilamowitz.

¹² Così DIGGLE 1984, 17; BIEHL 1986, 159; HUNTER-LAEMMLE 2020, 70.

¹³ Fra tante storiche ingenerosità e insensibilità degli apparati critici si può ricordare (ma è un esempio fra tanti) il caso di Steph. Byz. 707.12 Meineke = Soph. fr. 300 R. La tradizione ha l'impossibile ἐν Ἰππῶνι, che il Casaubon nelle *Animadversiones* correggeva, ma *dubitanter*, in ἐν Ἰππόνῳ (CASAUBON 1600, 306.42 ss.). Il Meursius, che scriveva nel 1619 e quindi conosceva le *Animadversiones*, scrisse anche lui ἐν Ἰππόνῳ, stavolta senza porsi dubbi. Tecnicamente la congettura è sua, ma un «dubitanter» in più o in meno non basta a giustificare una nota di apparato come quella di RADT 1999, 269 «Meursius praeunte Casaubono».

¹⁴ I tragici amano le antitesi numeriche (cfr. e.g. GARVIE 1986, 283, su Aesch. *Cho.* 866-8), ed Euripide più di tutti (cfr. e.g. WILAMOWITZ 1875, 226; Barrett 1964, 410): *HF* 328 εἷς vs. διπλᾶ; *Andr.* 178; *Hel.* 731-2 δύοῖν vs. ἕνα, ecc. Per il *Ciclope* cfr. 199 ἔν' ἄνδρα vs. μυρίον ὄχλον (e 164-5 μίαν vs. πάντων).

¹⁵ Lo Jacobs si sarà ispirato, immagino, a *Suppl.* 94 οὐχ ἕνα ὅθμῳ, dove però l'*alpha* è regolarmente misurato lungo. A me l'idea che uno studioso del calibro di Friedrich Jacobs abbia riscritto un finale di trimetro in modo così goffo sembra da escludere. Forse immaginava la stessa clausola di *Suppl.* 94 ma non contò bene le sillabe del verso, cioè fece del suo οὐχ l'ultimo *longum* del secondo *metron*.

costituisce un ulteriore precedente di ἐνί. E chissà che riavvolgendo il nastro non si possano trovare degli ἐνί ancora più antichi.

Diggle include la proposta di Faehse fra i «Cyclopean horrors» che hanno circolato su questo verso. Ma la proposta di Faehse differisce da quella di Wilamowitz solo per il γ'. Non mi spiego tanta severità, se non ipotizzando che Diggle abbia attribuito a Faehse un suo refuso, cioè il ῥυθμῶ γ' ἐνί psilotico, presente nelle *Notes* del 1971 e non corretto nella versione, pur riveduta, del 1994¹⁶.

Se si accetta ῥυθμῶ θ' ἐνί¹⁷, come Diggle crede e io con lui, bisogna però anche postulare una lacuna dopo il v. 399, in cui inserire un verbo come ad esempio ἔρριψε, che descriverebbe il martirio del primo *hetairos*. Sulla necessità di un verbo in più, Diggle non ha dubbi: παίων è adatto al secondo *hetairos* (τὸν δ'), ma non al primo (τὸν μέν), di cui non verrebbero indicate parti anatomiche.

Richard Seaford, in un articolo del 1976 e poi nel commento del 1984, 110-1, ha tentato il seguente riassetto dei vv. 395-400:

ὥς δ' ἦν ἔτοιμα πάντα τῷ θεοστυγεῖ	396
Αἰδου μαγείρῳ, φῶτε συμμαρψας δύο	397
τὸν μὲν λέβητος ἐς κύτος χαλκήλατον,	399
σφαγεῖον Αἰτναῖόν γε, πελέκεων γνάθοις	395
ἔσφαζ' ἑταίρων τῶν ἐμῶν, ῥυθμῶ τινί,	398
τὸν δ' αὖ κτλ.	400

In tal modo si recupera una continuità fra il sangue versato (ἔσφαζ') e il recipiente. Ma il problema di ῥυθμῶ τινί resta, e un altro se ne aggiunge: la troppo grande distanza fra φῶτε δύο ed ἑταίρων τῶν ἐμῶν. A mio parere l'unica inversione da fare è quella fra i due *incipit* dei vv. 400 e 401. Leggerei dunque:

¹⁶ Il Diggle scrive sistematicamente ῥυθμῶ τινί, con un accento di troppo, sia nelle *Notes* del 1971 (pp. 46-7) sia nella ristampa *correctior* del 1994 (pp. 40-1).

¹⁷ LAEMMLE 2013, 288-9, conserva sia ῥυθμῶ τινί al v. 398 sia ῥυθμοῖσί viv al v. 447, cercando in quest'ultimo un contrappasso (il mostro uccide con ῥυθμός e allo stesso modo dovrà morire). Anche SEAFORD 1984, 119, era stato tentato di mettere in rapporto 398 con 447 (accettando ῥυθμῶ τινί di Dobree). Ma la magistrale correzione δοῦμοῖσί viv di Tyrwhitt al v. 447 sconsiglia di battere questa strada.

ὥς δ' ἦν ἔτοιμα πάντα τῷ θεοστυγεῖ
 Αἰδου μαγεῖρω, φῶτε συμμάρψας δύο
 ἔσφαζ' ἑταίρων τῶν ἐμῶν, ῥυθμῷ θ' ἐνὶ
 τὸν μὲν λέβητος ἐς κύτος χαλκήλατον
 παίων τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός,
 τὸν δ' αὖ πρὸς ὄξυν στόνυχᾳ πετραίου λίθου
 ἐγκέφαλον ἐξέρρανε κτλ.

400

Questa inversione (τὸν δ' calamitato da τὸν μὲν e παίων che ne prende il posto) consente di accettare ῥυθμῷ θ' ἐνὶ senza lacune né traslocazioni. Parafrasi: con una mossa sola, in una sola unità di tempo, Polifemo straziò i due *hetairoi* e ne fece uscire il cervello, sbattendo il primo sul fondo del lebetes dopo averlo afferrato per un piede, il secondo contro lo spigolo di una roccia appuntita.

Il Wieseler, quando non era ancora pentito di ῥυθμῷ θ' ἐνὶ, riferiva παίων sia a ἐς κύτος sia a πρὸς στόνυχᾳ. Il Diggle apoditticamente obiettava che ἐς κύτος «non ammette questa interpretazione» (1971, 47-8). A me pare invece che la ammetta: cfr. Eur. *Bacch.* 704 θύρσον δέ τις λαβοῦσ' ἔπαισεν ἐς πέτρᾳν, e soprattutto Herod. 9.107 καὶ μιν ἐπιθέοντα φρασθεῖς Ξειναγόρης ὁ Πρηξίλειω ἀνὴρ Ἀλικαρνησσεύς, ὁπισθε ἑσπεῶς αὐτοῦ [Ἀρταῦντεω], ἀρπάζει μέσον καὶ ἐξάρας παίει ἐς τὴν γῆν, con παίειν εἰς + ἀρπάζειν.

Il Diggle si domandava anche: «if the second victim was seized by the heel, by what part of the anatomy was the first victim seized?» (1971, 48). L'inversione di τὸν δ' αὖ e di παίων rende possibile una risposta: in entrambi casi le vittime vengono afferrate per i piedi, rotate in aria e fatte atterrare sulla testa (è da lì che esce l'ἐγκέφαλος). La meccanica dell'azione è la stessa, solo la conclusione cambia. Certo, il mostro avrebbe potuto mandare a sbattere il primo *hetairos* contro l'οὔα del calderone anziché contro il κύτος, ma in tal caso le due σφαγαὶ si sarebbero assomigliate troppo. Si noti la ricerca di un bilanciamento fra la prima σφαγή, più analitica, e la seconda, più raccapricciante (πρὸς ὄξυν στόνυχᾳ). La debolezza, ma credo lieve, di questa ricostruzione, è che σφάζειν verrebbe ad assu-

mere il significato generico (comunque ben attestato) di uccidere in modo cruento piuttosto che quello specifico di uccidere tagliando la gola.

Anche καθαράσας del v. 402 è problematico. Chi difende il trádito è costretto a rifarsi a valori dedotti, non effettivamente riscontrabili. F. W. Schmidt per esempio intende καθαράσαι μαχαίρα come «das rohe Herunterfetzen der Fleischteile des Körpers». Il Biehl si attiene più al dizionario, ma per farlo deve abbondare in brachilogie: «καὶ καθαράσας σάρκας (ἄς) λάβρω μαχαίρα (ἐκ τοῦ σώματος ἐξέταμεν)»¹⁸. Il Paley suggeriva διαρπάσας ο διαρταμῶν, il Murray καθαρομόςας. Fra questi il restauro migliore, almeno per il senso, sarebbe διαρταμῶν: cfr. Aesch. *Prom.* 1022-3 λάβρως | διαρταμήσει σώματος μέγα ῥάκος. La distanza dalla lezione attestata non è piccola, benché si possa ipotizzare in καθαράσας uno strascico del v. 400¹⁹.

Suggerirei di mutare καθαράσας in κατασχάσας, da σχάζειν (ο σχᾶν), che insieme ai suoi composti ἀπο- e κατα-esprime sia l'idea generica del distendere, del rilasciare (e.g. Eur. *Phoen.* 454 σχάσον δὲ δεινὸν ὄμμα καὶ θυμοῦ πνοάς), sia quella specifica e medico-chirurgica dell'incidere aprendo la carne a scopo di drenaggio. La prima attestazione in questo senso è precoce: si trova nel fr. 46 K.-A. di Cratete, ἀλλὰ σικύαν ποτιβαλῶ τοι καὶ τὸ λῆς ἀποσχάσω, trasmesso da Polluce (4.183)²⁰. Che

¹⁸ Rispettivamente SCHMIDT 1886, 324; BIEHL 1986, 159.

¹⁹ HERWERDEN 1878, 55; DIGGLE 1969, 34 = DIGGLE 1994, 8.

²⁰ Il frammento è stato recentemente edito e commentato da Serena Perrone alle pp. 203-6 del Cratete *KomFrag* (PERRONE 2019). Sia l'edizione che il commento vanno presi con cautela. La Perrone ipotizza trattarsi di un tetrametro trocaico, ma presenta uno schema sbagliato, in cui le tre sillabe di σικύαν vengono contate per due (va può eccezionalmente contare per uno, ma non qui: dunque la vera misurazione è ~~~). Qualche cautela richiede anche l'apparato: «καὶ τὸ λῆς Meineke: κἀνατλῆς A: κάταλις FS: κᾶν τὸ λῆς "si id volueris" Salmasio: καὶ κα λῆς Kaibel ap. Bethe», nel quale sono riprodotti gli stessi dati dell'edizione Kassel-Austin, ma con imprecisioni: un κᾶν τὸ che diventa κᾶν τὸ; un «Salm.» sciolto in «Salmasio» (e non «Salmasius», come latino richiede) e un cambio di proprietà di «si id volueris», che la Perrone attribuisce al Salmasius ma che stando a MEINEKE 1839, 249, e a KOCK 1880, 142, risulta appartenere al Kühn. Evidentemente l'editrice ha modificato l'attribuzione di κᾶν τὸ λῆς secondo quanto scrivono Kassel e Austin, ma nel far sparire il Kühn si è dimenticata di far sparire anche il «si id volueris», che così passa di mano.

qui sia usato lessico tecnico si deduce sia dalla *Sprachfärbung* dorizzante (lo *ιατρὸς ἀλαζών* della commedia parla solitamente in dorico) sia dalla combinazione delle *σικύαι* e dello *σχάσαι*, largamente attestata nella letteratura medica.

In Platone Comico troviamo un'occorrenza di *ἀποσχάζειν* (fr. 135) e una di *σχάζειν* (fr. 31 καὶ τὰς ὀφρῦς σχάσασθε καὶ τὰς ὀμφακάς)²¹. Un'altra occorrenza (stavolta di *σχᾶν*) è in un famoso passo di Aristofane: *Nub.* 408-9 νῆ Δί' ἐγὼ γοῦν ἀτεχνῶς ἔπαθον τουτί ποτε Διασίοισιν, | ὀπτῶν γαστέρα τοῖς συγγένεσιν κᾶτ' οὐκ ἔσχων ἀμελήσας. Anche Archestrato descrive un'operazione simile: ἄν δ' ἡ πυρρὸς ἰδεῖν καὶ μὴ λίην μέγας, ὀπτᾶν | ὀρθῇ κεντήσαντα δέμας νεοθηγι μαχαίρῃ (162.4-5). Il verbo usato qui non è *σχάζειν* ma *κεντεῖν*, però si parla di *μάχαιρα*, come nel passo euripideo che ci interessa²².

566-75

KY. λάβ', ὦ ξέν', αὐτὸς οἰνοχόος τέ μοι γενοῦ.

OD. γινώσκεται γοῦν ἄμπελος τήμῃ χειρί.

KY. φέρ' ἐγχεόν νυν. OD. ἐγχείω, σίγα μόνον.

KY. χαλεπὸν τόδ' εἶπας, ὅστις ἄν πίνη πολύν.

OD. ἰδοῦ, λαβὼν ἔκπιθι καὶ μηδὲν λίπης· 570
συνεκθανεῖν δὲ σπῶντα χρὴ τῷ πώματι.

KY. παπαῖ, σοφόν γε τὸ ξύλον τῆς ἀμπέλου.

OD. κἄν μὲν σπάσης γε δαιτὶ πρὸς πολλῇ πολύν, 575
τέγξας ἄδιψον νηδύν, εἰς ὕπνον βαλεῖ,
ἦν δ' ἐλλίπης τι, ξηρανεῖ σ' ὁ Βάκχιος.

CICLOPE Prendi, straniero; fammi tu da coppiere.

ODISSEO In effetti, sono esperto di viti.

CICLOPE Su, versa. ODISSEO Subito: basta che stai zitto.

CICLOPE Una cosa difficile per chi beve molto.

ODISSEO Prendi, bevi, e non lasciarne una goccia. 570
Bevitore e bevanda devono venir meno insieme.

²¹ Commento e loci in PIRROTTA 2009, 109-10.

²² Cfr. Hippocr. *De affect. inter.* 6.4.16-7 L. σχάσαντα μαχαίρῳ τὸ ὕδωρ ἐξαγαγεῖν; 7.22.26-8 L. ἦν δὲ τὸ οἶδημα καθεστήκη ἐν τῇ ὄσχη καὶ τοῖσι μηροῖσι καὶ τῇσι κνήμῃσι, κατασχᾶν χρὴ ὀξύτατ' ὀσχεῖσιν πολλὰ πυκινά.

CICLOPE Gran cosa, la coltivazione della vite!

ODISSEO Se lo verserai in abbondanza su un pasto abbondante,
bagnando il ventre asciutto, ti farà dormire.

Se ne lasci un po', Bacco ti farà seccare.

575

Promosso a coppiere, Odisseo versa il vino al Ciclope e intanto dispensa perle di saggezza. Ce ne sono tre in rapida successione, al v. 570 e al v. 571, e poi ai vv. 573-5. La prima è chiara, la seconda e la terza molto meno. Qui ci soffermeremo sulla seconda. Bisogna premettere che Odisseo, che ha già trovato il modo di sopraffare il Ciclope, gioca con lui al gatto e al topo, usando espressioni ambigue, fatte apposta per essere intese dagli spettatori in un modo e dal Ciclope in un altro. Sfortunatamente si tratta di un punto in cui i grandi esegeti sette-ottocenteschi non hanno dato la linea²³. Quanto ai *neoteroi*, girano intorno alle difficoltà senza affrontarle. La prima di queste difficoltà è al v. 567, dove non si intende né perché il vino sia detto ἡ ἄμπελος né perché la conoscenza che Odisseo ne ha sia definita una conoscenza «di mano»²⁴. Una seconda difficoltà è al v. 571: che cosa significa «morire insieme alla bevanda»? In genere si pensa a un modo di dire simposiale, un *drinking word* che noi non capiamo, ma che doveva essere comune ai tempi di Euripide, e su cui Odisseo imposterebbe il doppio senso «quando il vino sarà finito, sarai finito anche tu»²⁵. Polifemo verrà accecato e non ucciso, ma θανεῖν va bene lo stesso: quando un passo presenta due letture, non possiamo aspettarci un allineamento perfetto di veicolo e tenore. Il problema dell'interpretazione di Arnott e di Ussher è semmai che in essa il «finire» è inteso come il finire del vino nell'otre, mentre è evidente, dal v. 570 e dal contesto, che il vino

²³ Si pensi, per dire, alla reticenza di Paley (in genere un modello di probità) sul v. 572: «σοφὸν τὸ ξύλον. "Ah! A clever tree was that, which bore the grape". «Aye!», replies Ulysses, "and if you only drink plenty of it after a plentiful meal, moistening your stomach when not thirsty (i.e. not waiting until you are so), it will throw you into slumber"». Su σοφὸν τὸ ξύλον solo una parafrasi, e neanche fedele.

²⁴ La proposta φρενί per χερσί, di Herwerden (scambio di concetti complementari, e.g. Aesch. *Pers.* 900 σφετέραις φρεσί vs. σφετέραις χερσί), è una palla calciata in tribuna.

²⁵ Così ARNOTT 1972, 28; USSHER 1978, 147.

che finisce è quello della coppa appena riempita, a cui seguiranno, o potranno seguire, molte altre coppe. Il Paley pensava a un *vacuum* fra 570 e 571. Il Madvig non era convinto di θανεῖν e lo correggeva in δραμεῖν.

L'oscurità del v. 571 si estende per forza anche al v. 572, che ne è la continuazione. Che significa infatti τὸ ξύλον τῆς ἀμπέλου? Hunter-Laemmle ipotizzano una traslocazione del v. 572 dopo il 575. Arnott suggerisce di identificare ξύλον con il fusto della vite, rifacendosi ad Aristoph. *Ran.* 736. Ussher e Seidensticker fanno di τὸ ξύλον τῆς ἀμπέλου l'equivalente di ἡ ἄμπελος, e di ἡ ἄμπελος l'equivalente di ὁ οἶνος²⁶ — e qui mi pare che si esageri.

Un rimedio plausibile potrebbe essere la correzione di ξύλον in ζυγόν: «è cosa saggia assoggettarsi allo ζυγόν del vino» (vite = vino). Il verso sarebbe una glossa, un rilancio del «morire insieme». Il συν-, che aggiungendosi a ἐκθανεῖν lo trasforma in un *hapax*, sarebbe il *pivot* della battuta: Odisseo dice συν-εκθανεῖν in senso temporale, il Ciclope lo intende in senso comitativo. Battuta scipita? Senza dubbio. Ma io credo che in «è cosa saggia assoggettarsi allo ζυγόν del vino» sia contenuta un'altra e più incisiva lettura. Ricordiamoci intanto che ciò che io traduco «vino» è in realtà la vite, τῆς ἀμπέλου, e consideriamo il seguente estratto dai *Geoponica* di Cassiano Basso (29.6: cfr. Lelli 2010, 228), risalente a Passamo:

ὁ δὲ ἀμπελουργὸς περιερχέσθω συνεχῶς τὸν ἀμπελῶνα, τὰς χάρακας ὀρθῶν, καὶ τὸν ζυγὸν ἰσάζων [ζυγὸς δὲ καλεῖται ἡ τῆς ἀμπέλου πρὸς τὴν χάρακα συζυγία], εἰδὼς ὅτι ὥσπερ ἡμεῖς ἐφ' ἐν μέρος ἐπικλιθέντες τοῦ σώματος κάμνομεν, οὕτω καὶ ἄμπελοι ἐπικλιθεῖσαι καὶ μὴ ὀρθαὶ ἐστηκυῖαι βλάπτονται.

La συζυγία vite-palo fa da base al proverbio ἡ χάραξ τὴν ἄμπελον, attestato in un noto passo delle *Vespe* di Aristofane (vv. 1284-91):

²⁶ Rispettivamente HUNTER-LAEMMLE 2020, 221; ARNOTT 1972, 28; USSHER 1978, 147-8; SEIDENSTICKER 2020, 268.

εἰσὶ τινες οἳ μ' ἔλεγον ὡς καταδιλλάγην,
 ἡνίκά Κλέων μ' ὑπετάραττεν ἐπικείμενος 1285
 καί με κακίσας ἔκνισε, καὶ θ', ὅτ' ἀπεδειρόμην,
 οἱ ἔκτος ἐγέλων μέγα κεκραγότα θεώμενοι,
 οὐδὲν ἄρ' ἐμοῦ μέλον, ὅσον δὲ μόνον εἰδέναι
 σκωμμάτιον εἴ ποτέ τι θλιβόμενος ἐκβαλῶ.
 ταῦτα κατιδὼν ὑπὸ τι μικρὸν ἐπιθήκισα· 1290
 εἶτα νῦν ἐξηπάτησεν ἡ χάραξ τὴν ἄμπελον.

Aristofane racconta che in un primo tempo ha fatto credere a Cleone di essersi riconciliato con lui, poi lo ha scaricato come fa il palo con la vite, così da smentire i maligni che già gridavano all'*appeasement*²⁷. Secondo scoliasti e lessicografi, ἡ χάραξ τὴν ἄμπελον era detto di coloro che ingannano gli altri dopo essersi impegnati ad aiutarli.

Non è dunque da escludere che il v. 572 sia un'autoprofezia di Polifemo costruita su questo modo di dire. Il fatto che il Polifemo di Euripide, a differenza di quello omerico, non conosca il vino e la vite e quindi neanche i proverbi sulla vite, darebbe all'involontarietà un tocco di artistica – ancorché forse a sua volta involontaria – raffinatezza. Certo è che in un'opera come il *Ciclope*, che mette il vino al centro dei pensieri di tutti, accostare il *dolos* di Odisseo al proverbio palo-vite doveva essere una tentazione. Alla domanda se un riferimento al proverbio non possa essere supportato anche dal trādito τὸ ξύλον, la risposta in assoluto è sì: ciò che nelle intenzioni di Polifemo è un genitivo di specificazione (il legno della vite, e non di qualcos'altro) fa presto a diventare, nel doppio senso a cui il pubblico era ovviamente preparato, un genitivo di possesso. Ma considerando il contesto la risposta è no: solo con τὸ ζυγόν – o con qualcosa di meglio che altri forse troveranno – il v. 572 diventa compatibile con il 571.

590-5
 ἄγε δὴ, Διονύσου παῖδες, εὐγενῇ τέκνα, 590
 ἔνδον μὲν ἀνήρ· τῷ δ' ὕπνω παρειμένος
 τάχ' ἐξ ἀναιδοῦς φάρυγος ὠθήσει κρέα.

²⁷ Sui *Realien* del passo (molto discussi) si veda TOTARO 1999, 179 ss.; sul proverbio, LELLI 2000; nonché LELLI 2021, 1523-4, 1641 n. 610; VESPA 2021, 187 ss., 189 n. 155.

δαλός δ' ἔσωθεν αὐλίων ἴωθειτ καπνὸν
 παρευτρέπισται, κούδεν ἄλλο πλὴν πυροῦν
 Κύκλωπος ὄψιν· ἀλλ' ὅπως ἀνὴρ ἔση. 595

Su, nobili giovani, figli di Bacco: 590
 il nostro uomo è là dentro, e ben presto, vinto dal sonno,
 vomiterà carne dall'orrenda gola.
 Il tizzone nella caverna fa fumo.
 Non resta altro che accecare
 il Ciclope: mostratevi uomini! 595

Al v. 594 la lezione di L è *παρευτρέπισται δ' οὐδέν*, da correggere senza dubbio in *παρευτρέπισται κούδεν*, con Kirchhoff. Ma anche *ῶθει καπνόν* del v. 593 è guasto. Gli apparati registrano *πέμπει καπνόν* (Paley), *νωθει καπνῶ* (Shackle), *ῶθων καπνόν* (Král), *ὄζει καπνοῦ* (Wieseler con la sua solita *amousia*), *τύφει καπνόν* (Schenkl), *καπνούμενος* (Murray e.g.), *πνέων καπνόν* oppure *καπνόν πνέων* (Diggle), *κεκαυμένος* (Napolitano).

L'azione del far emettere fumo al δαλός e l'azione di conficcarlo nell'occhio del Ciclope vengono una di séguito all'altra, senza nulla in mezzo. Perciò l'unica soluzione plausibile è *κεκαυμένος* di Napolitano²⁸, in quanto è appunto l'unica, mi pare, che non presupponga per forza una fumigazione già in atto²⁹. Non escluderei *δαλός δ' ἔσωθεν αὐλίων ὡς εἰς καπνόν* | *παρευτρέπισται*, «è lì pronto per (fare) fumo», cioè per essere 'temprato' sulla fiamma.

WALTER LAPINI
 Università di Genova (C)
 walter.lapini@unige.it

²⁸ Vocabolo e concetto ricorrono spesso nel *Ciclope*, per ovvie ragioni: cfr. 457 *κεκαυμένον* e 393 *ἐγκεκαυμένους*; 633 *καυτόν*; 612-3 *ἤδη δαλός ἡνθρακωμένος* | *κρύπτεται ἐς σποδιάν*.

²⁹ Anche dietro il *καπνούμενος* di Murray ci sarà evidentemente questa intenzione. Ma *καπνούμενος* significa «ridotto in fumo», come osserva DIGGLE 1969, 34.

ENGLISH TITLE

Notes on Euripides' *Cyclops* (ll. 154, 382, 400-1, 402, 572, 593)

ABSTRACT

Critical notes on Euripides' *Cyclops*: l. 145: read ἔπιες γὰρ αὐτήν instead of εἶδες γὰρ αὐτήν; l. 382: read Στύγα instead of χθόνα; ll. 400-1: read παίων τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός, | τὸν δ' αὖ πρὸς ὀξὺν στόνυχα πετραίου λίθου instead of τὸν δ' αὖ τένοντος ἀρπάσας ἄκρου ποδός | παίων πρὸς ὀξὺν στόνυχα πετραίου λίθου; l. 402: read κατασχάσας instead of καθαρχάσας; l. 572: read τὸ ζυγὸν τῆς ἀμπέλου instead of τὸ ξύλον τῆς ἀμπέλου; l. 593: read ὡς εἰς καπνὸν instead of ὠθεῖ καπνόν.

KEYWORDS

Euripides' *Cyclops* — Cyclops — Textual criticism

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMMENDOLA G. (ed.), *Euripide. Il Ciclope*, Firenze 1952.
- ARNOTT W.G., *Parody and Ambiguity in Euripides' Cyclops*, in R. HANSLIK et al. (edd.), *Antidosis. Festschrift für Walther Kraus*, Wien-Köln-Graz 1972, 21-30.
- ARNOTT W.G. (ed.), *Alexis: The Fragments*, Cambridge 1996.
- BARRETT W.S. (ed.), *Euripides. Hippolytos*, Oxford 1964.
- CASAUBON I., *Animadversiones in Athenaei Deipnosophistas*, Lugduni 1600.
- DE FALCO V. (ed.), *Euripide. Il Ciclope*, Napoli 1936.
- DE FALCO V. (ed.), *Euripide. Ciclope*, Napoli 1966.
- DIGGLE J., *Marginalia Euripidea*, «Proceedings of the Cambridge Classical Society» 15, 1969, 30-59 = DIGGLE 1994, 5-33.
- DIGGLE J., *Notes on the Cyclops of Euripides*, «CQ» 21, 1971, 42-50 = DIGGLE 1994, 33-43.
- DIGGLE J. (ed.), *Euripidis fabulae*, t. I, Oxonii 1984.
- DIGGLE J., *Euripidea. Collected Essays*, Oxford 1994.
- GARVIE A.F. (ed.), *Aeschylus. Choepori*, Oxford 1986.
- GARVIE A.F. (ed.), *Aeschylus. Persae*, Oxford 2009.
- HERWERDEN H., *Novae lectiones Euripideae*, «Revue de Philologie» 2, 1878, 19-57.

- HUNTER R., LAEMMLE R. (edd.), *Euripides. Cyclops*, Cambridge 2020.
- JACKSON J., *Marginalia scaenica I*, «CQ» 35, 1941, 29-51.
- JACOBS F., *Animadversiones in Euripidis tragoedias*, Goth-Amsterdam 1796.
- KASSEL R., *Zur euripideischen Kyklops*, «Maia» 25, 1973, 99-106 [= KASSEL R., *Kleine Schriften*, hrsg. von H.-G. NESSELRATH, Berlin-New York 1991, 191-8].
- KOVACS D., *Euripidea*, Leiden-Boston 1994.
- LAEMMLE R., *Poetik des Satyrspiel*, Heidelberg 2013.
- LELLI E., *Catone e la vigna 'maritata' (Agr. 7/[IX], 1)*, «Maia» 52, 2000, 469-71.
- LELLI E. (ed.), *L'agricoltura antica. I Geoponica di Cassiano Basso*, Soveria Mannelli 2010.
- LELLI E. (ed.), *Proverbi, sentenze e massime di saggezza in Grecia e a Roma*, Milano 2021.
- MADVIG I.N., *Adversaria critica ad scriptores Graecos et Latinos*, vol. I, Hauniae 1871.
- MASTELLARI V. (ed.), *Calliade-Mnesimaco*, Göttingen 2020 ("Fragmenta Comica", 165).
- NAUCK A. (ed.), *Euripidis tragoediae*, vol. II, Lipsiae 1880 [1854].
- O'SULLIVAN P., COLLARD C. (edd.), *Euripides. Cyclops, and major fragments of Greek satyric drama*, Oxford 2013.
- PADUANO G. (ed.), *Euripide. Il Ciclope*, Milano 2005.
- PAGANELLI L. (ed.), *Euripide. Il Ciclope*, Bologna 1981.
- PALEY F.A. (ed.), *Euripides*, vol. III, London 1860.
- PERRONE S. (ed.), *Cratete*, Göttingen 2019 ("Fragmenta Comica", 2).
- PIRROTTA S. (ed.), *Plato Comicus. Die fragmentarischen Komödien*, Berlin 2009.
- RADT S. (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, vol. IV: *Sophocles*, Göttingen 1999.
- SEAFORD R.A.S., *Euripides' Cyclops 393-402*, «CQ» 26, 1976, 315-6.
- SEAFORD R.A.S. (ed.), *Euripides. Cyclops*, Oxford 1984.
- SEIDENSTICKER B. (ed.), *Euripides. Kyklops*, Berlin-Boston 2020.
- TOTARO P., *Le seconde parabasi di Aristofane*, Stuttgart-Weimar 1999.
- USSHER R.G. (ed.), *Euripides. Cyclops*, Roma 1978.

VESPA M., *Geloion mimema. Studi sulla rappresentazione culturale della scimmia nei testi greci e greco-romani*, Turnhout 2021.

WECKLEIN N., *Studien zu Euripides, mit einem Anhang zu Aeschylus, Sophokles und den Bruchstücken der griechischen Tragiker*, Leipzig 1874.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. VON, *Analecta Euripidea*, Berolini 1875.

MICHELE DI BELLO

Anfiarao e i Satiri-indovini. Gli enigmi del perduto *Anfiarao* di Sofocle*

1. *Quanti (e quali) Anfiarao di Sofocle?*

L'esistenza di un dramma satiresco sofocleo intitolato *Anfiarao*¹ è sicuramente documentata dai testimoni dei frammenti 114, 115, 120 e 121 R.² che ripetono, con leggere variazioni, la dicitura Σοφοκλῆς ἐν Ἀμφιαράῳ σατυρικῶ. I frammenti 113, 116, 117 e 119 R. sono invece citati come provenienti semplicemente dall'*Anfiarao* sofocleo, senza alcuna specificazione di genere letterario (Σοφοκλῆς [ἐν] Ἀμφιαράῳ)³. Almeno per il fr. 113 R., comunque, contenente un colorito termine zoologico riconducibile alla dizione del dramma satiresco (cfr. *infra*, § 3), si può ritenere pressoché certo che la mancata specificazione di genere si debba alla dispensabilità dell'etichetta satiresca, fenomeno spesso riscontrabile nelle citazioni antiche da σάτυροι attici⁴.

* Desidero ringraziare la Prof.ssa Laura Carrara per i preziosi pareri fornitimi durante la prima stesura di questo lavoro e la sua successiva rielaborazione. Ringrazio anche Francesco Morosi, Vivian Navarro Martínez e Giovanni Vaglini per i loro utili suggerimenti. I frammenti di Sofocle sono citati secondo l'edizione di S. Radt (1999²). Le traduzioni sono di chi scrive.

¹ Sono noti altri drammi attici dedicati a questo indovino mitologico: l'*Anfiarao* di Carcino il Giovane (*TrGF* I 70 fr. 1c Sn.) e di Cleofonte (*TrGF* I 77 T 1), ambedue tragici; in commedia è noto l'*Anfiarao* di Aristofane (frr. 17-40 K.-A., su questo dramma si veda *infra*, § 4), di Platone il Comico (fr. 14 K.-A.), di Apollodoro di Caristo (fr. 1 K.-A.) e di Filippide (fr. 4 K.-A.).

² Fonti: *Epimer. Hom.* K 334 Cramer (fr. 114 R.); *schol. T ad Pl. Smp.* 222B, p. 67 Greene (fr. 115 R.); *schol. ad Ar. Ran.* 481 Chantray (fr. 120 R.); *Ath.* 10, 454f. (2, 488, 17-18 Kaibel = 3a, 240, 28-9 Olson: fr. 121 R.).

³ Il fr. 113 R. è trasmesso dagli scolii alle *Vespe* di Aristofane (cfr. *schol. VTAld ad Ar. Ve.* 1510); il fr. 116 R. dal lessico di Esichio (Hsch. α 648 Latte-Cunningham) e così anche il fr. 117 R. (Hsch. α 2867 Latte-Cunningham); il fr. 119 R. è trasmesso da *Erot. gloss. Hippocr.* p. 84 Nachmanson.

⁴ Cfr. CARRARA 2021, 253. Sulla nomenclatura del dramma satiresco nelle fonti antiche si veda ora approfonditamente CARRARA 2024, 19-250.

Il frammento 118 R. è infine detto provenire dall'«altro *Anfiarao*» di Sofocle (cfr. *schol.* Laur. 86, 7 *ad* Ael. NA 3, 10 ed. Meliadò ≈ [Zonar.] *Lex.* 1742 Tittmann ὁ δὲ Σοφοκλῆς ἐν τῷ ἑτέρῳ Ἀμφιαράῳ: le due testimonianze dipendono con ogni probabilità da una fonte erudita comune)⁵. Una simile dicitura, se conservata (si veda *infra*), parrebbe implicare l'esistenza e la circolazione di due distinti drammi sofoclei intitolati *Anfiarao*, uno sicuramente satiresco e l'altro di genere incerto: una possibilità considerata con qualche dubbio già da Radt, nella cui edizione dei frammenti sofoclei così figura il titolo del/i dramma/i⁶: «(Ἀμφιάρεως et?) Ἀμφιάρεως σατυρικός».

Non tutti hanno comunque accettato la genuinità dell'informazione contenuta nei testimoni del fr. 118: per eliminare il problema alla radice, infatti, alcuni hanno pensato di correggere ἐν τῷ ἑτέρῳ Ἀμφιαράῳ in ἐν (τῷ) σατυρικῷ Ἀμφιαράῳ⁷. Questo intervento testuale, in sé abbastanza pesante, potrebbe al limite essere accettato immaginando un processo di corruzione dell'originario aggettivo σατυρικῷ (forse attraverso una sua forma compendiata, come spesso accade in tradizione per gli aggettivi greci terminanti in -ικός) in σατύρῳ e di qui in ἑτέρῳ⁸. Ma resterebbe difficile, dal punto di vista paleografico, spiegare la corruzione del gruppo σα- in ἐ-.

Ad ogni modo quanto trádito (ἐν τῷ ἑτέρῳ Ἀμφιαράῳ) non ha reale necessità di essere corretto, in considerazione della sua piena plausibilità linguistica e semantica: il ricorso all'aggettivo ἕτερος è infatti ben attestato nelle citazioni antiche per disambiguare due drammi omonimi ma di soggetto diverso (così, ad esempio, la *hypothesis* all'*Edipo a Colono* attribuita a Sallustio fa riferimento all'*Edipo re* come all'«altro *Edipo*», ἐν τῷ ἑτέρῳ

⁵ La fonte comune è identificata in Diogeniano, grammatico di età imperiale (cfr. MELIADÒ 2017, xii e 75). Per le variazioni di dettato fra le due fonti, che tuttavia concordano sul dettaglio fondamentale (ἐν τῷ ἑτέρῳ Ἀμφιαράῳ), si veda RADT 1999², 153.

⁶ Cfr. RADT 1999², 151.

⁷ Cfr. AHRENS 1856, 365 e WAGNER 1852, 223.

⁸ Pondera una simile genesi dell'errore già WAGNER 1852, 223 («e compendio male intellecto vocis σατυρικῷ originem duxisse videtur»).

Οἰδίποδι)⁹; oppure per alludere a un dramma di cui la fonte conosca (almeno) due redazioni, non necessariamente due drammi distinti per soggetto: questo, ad esempio, potrebbe essere il caso della «altra *Pace*» (ἐν τῇ ἑτέρῳ Εἰρήνῃ) di Aristofane, che già Eratostene di Cirene nel III sec. a.C. non sapeva se considerare un rimaneggiamento della ‘prima’ *Pace* del 421 a.C. oppure un dramma completamente nuovo e diverso¹⁰. Peraltro, correggere il testo delle due fonti implicherebbe l’ipotesi di un errore nella loro fonte comune: il che renderebbe la proposta di correzione ancora più macchinosa. In considerazione della probabile attendibilità dell’informazione contenuta nelle due fonti, dunque, bisogna considerare seriamente la possibilità dell’esistenza di due *Anfiarao* sofoclei.

La questione del rapporto fra i due putativi *Anfiarao* di Sofocle (se cioè il secondo consistette in una mera revisione del primo oppure si trattò di due opere del tutto diverse per soggetto) è complicata dalla certezza che una delle due opere fosse di genere satiresco¹¹. A partire da tale certezza, infatti, potrebbero aprirsi i seguenti scenari:

- a) l’esistenza di un *Anfiarao* tragico e di un *Anfiarao* satiresco dallo stesso soggetto;
- b) l’esistenza di un *Anfiarao* tragico e di un *Anfiarao* satiresco di soggetto diverso;
- c) l’esistenza di due *Anfiarao* satireschi dallo stesso soggetto, di cui il secondo fu semplicemente una revisione (di stile, lingua, drammaturgia) del primo;
- d) l’esistenza di due *Anfiarao* satireschi di diverso soggetto.

⁹ Sulla *hypothesis* all’*Edipo re* di Sallustio (metà/tardo IV sec. d.C.) si veda FINGLASS 2018, 165-6.

¹⁰ Cfr. Arist. fr. 622, 7 Rose. Sulla doppia redazione della *Pace* aristofanea si veda OLSON 1998, xlviii-li e IMPERIO 2023, 10-4. Per alcuni casi di evidenze su doppie redazioni di drammi antichi si veda BUTRICA 2001 e in generale la monografia di CAROLI 2020.

¹¹ Radt accenna almeno alla possibilità che dei due *Anfiarao* l’uno fosse un dramma satiresco, l’altro una tragedia (cfr. RADT 1999², 151); dello stesso avviso anche KRUMMECH-PECHSTEIN-SEIDENSTICKER (d’ora in avanti KPS) 1999, 236.

Tutti e quattro i casi prospettati hanno paralleli da possibili a concreti nella pratica teatrale ateniese di V secolo a.C.; poiché, però, i frammenti della/e opera/e in questione sono piuttosto avari di informazioni sulla/e trama/e (si veda *infra*, § 4), nessuno di questi può essere escluso o favorito in maniera decisiva; dall'analisi di ciascuno dei casi si ricaverà dunque non più che un'indicazione di probabilità che punta in favore di uno dei quattro scenari.

Il caso a) è esemplificato dagli *Edoni* (tragedia, fr. 57-67 R.) e dal *Licurgo* satiresco (fr. 124-6 R.) di Eschilo, appartenenti alla medesima tetralogia¹²: in ambedue i drammi era apparentemente rappresentata la crudeltà di Licurgo nei confronti di Dioniso (negli *Edoni*) e dei Satiri (nel *Licurgo*), con finale funesto nella tragedia (la morte violenta del sovrano) ma probabilmente non nel dramma satiresco.

Per il caso b) si possono citare i due *Glauco* di Eschilo: l'uno (il *Glauco di Potnie*, fr. 36-42a R.) una tragedia sulla morte di Glauco figlio di Sisifo¹³, l'altro (il *Glauco marino*, fr. **25-34 R.) un dramma satiresco incentrato sulla trasformazione del pescatore Glauco (figlio di Poseidone) in dio marino¹⁴.

Il caso c) è esemplificato dalle diverse tragedie attiche che furono riprodotte dai loro autori con qualche modifica, talora a seguito di un insuccesso sulle scene: tale è, ad esempio, il caso dei due *Ippolito* di Euripide (il *Velato* e il *Portatore di corona*)¹⁵ e anche, con ogni probabilità, delle due versioni delle *Lemnie* dello stesso Sofocle (fr. 384-9 R.)¹⁶. Il fatto che non si conoscano casi di διασκευαί («revisioni») satiresche (*Anfiarao* sarebbe eventualmente un *unicum*; sull'*Autolico* euripideo persistono dubbi, si

¹² Sulla *Licurgia* si veda RADT 1985, 234. Sugli *Edoni* si veda SOMMERSTEIN 2008, 60-7 e WRIGHT 2019, 28-9. Sul *Licurgo* satiresco si veda SOMMERSTEIN 2008, 126-7.

¹³ Sul *Glauco di Potnie* (472 a.C.), incentrato sulla morte di Glauco che veniva sbrannato dalle proprie cavalle, si veda SOMMERSTEIN 2008, 32-9, TOTARO 2011 e WRIGHT 2019, 25-6.

¹⁴ Sul *Glauco marino*, che nessuna delle fonti designa come 'satiresco' ma sulla cui natura satiresca c'è ormai consenso generale nella critica, si vedano WINNINGTON-GRAM 1959, DEICHGRÄBER 1974, VOELKE 2001, 295-7 e 2021, 93, SOMMERSTEIN 2008, 24-31.

¹⁵ Si veda BARRETT 1964, 13-5.

¹⁶ Sulla doppia redazione delle *Lemnie* si vedano PEARSON 1917, II, 53; LLOYD-JONES 2003², 204; RADT 1999², 336; GIUDICE RIZZO 2002, 54; CAROLI 2020, 57 e DI BELLO 2024.

veda *infra*) non è un elemento sufficiente a ritenere questa circostanza implausibile.

Analogamente, la coesistenza nella produzione dello stesso autore di due tragedie omonime ma dal soggetto completamente diverso (il caso d) è ben documentata nel teatro tragico: è questo, ad esempio, il caso delle due *Ifigenia* (*fra i Tauri* l'una e *in Aulide* l'altra) e delle due *Melanippe* di Euripide (la *Melanippe saggia*, fr. 480-8 Kn.; e la *Melanippe prigioniera*, fr. *489-96 Kn.)¹⁷ e dei due *Edipo* (*re* l'uno e *a Colono* l'altro) e *Atamante* di Sofocle (fr. 1-10 R.), probabilmente concernenti due diversi momenti del mito di Atamante¹⁸. Per quanto riguarda il dramma satiresco, non è possibile escludere l'ipotesi che i due *Autolico* di Euripide (fr. 282-4 Kn.), entrambi satireschi, avessero per oggetto ciascuno una diversa avventura del nonno di Odisseo¹⁹; considerazione analoga vale per i due *Sisifo* di Eschilo (noti l'uno come *Drapetes* e l'altro come *Petroklistes*, fr. 225-34 R.), possibilmente entrambi satireschi e incentrati su un diverso episodio del mito di Sisifo²⁰.

Nel caso di *Anfiarao*, l'ipotesi che tra le quattro pare più improbabile è la d), sebbene non la si possa completamente escludere: l'esistenza di due drammi satireschi sofoclei così intitolati e aventi soggetto tra loro diverso. La ricerca di un soggetto adatto ad una resa satiresca del mito di Anfiarao, infatti, è già ardua a sufficienza considerando l'esistenza di un solo dramma satiresco su questo personaggio (si veda *infra*, § 4): immaginare addirittura due distinti segmenti del mito anfiareo promossi a soggetto di due drammi satireschi è ancor più difficile, di modo che l'ipotesi d) risulta leggermente meno sicura delle altre.

Le altre tre ipotesi non si lasciano escludere altrettanto facilmente. La prima e la seconda prevedono l'esistenza di un *Anfiarao* tragico sofocleo di argomento analogo (a) oppure diverso (b) dall'*Anfiarao* satiresco. Entrambe sono possibili, tanto più che il mito di Anfiarao e del figlio Alcmeone pare essere stato

¹⁷ Sulle due *Melanippe* euripidee si veda Cropp in COLLARD, CROPP, LEE 1995, 240-80.

¹⁸ Sui due *Atamante* di Sofocle si veda WRIGHT 2019, 71-2.

¹⁹ Si vedano COLLARD, CROPP 2008, 278-81.

²⁰ Cfr. SOMMERSTEIN 2008, 232-5.

molto gradito da Sofocle che lo drammatizzò in diverse opere tutte presumibilmente tragiche: *Erifile* (fr. 201a-h R.), *Epigoni* (fr. **185-90 R.), *Alcmeone* (fr. 108-10 R.)²¹. Peraltro, un episodio cui si è pensato, fra i vari possibili, come soggetto dell'*Anfiarao* satiresco – il fallito nascondimento di Anfiarao per evitare la recluta militare nella campagna dei Sette contro Tebe (*infra*, § 4) – sarebbe stato molto indicato (anche e, forse, maggiormente) come soggetto di una tragedia, alla luce dei paralleli dell'*Odysseus mainomenos* (fr. 462-*7 R.) e degli *Sciri* di Sofocle (fr. *553-61 R.) e degli *Sciri* di Euripide (fr. 681a-6 Kn.): tutte tragedie in cui si drammatizzava la partenza più o meno coatta (come quella di Anfiarao) rispettivamente di Odisseo, Neottolemo e Achille per la guerra di Troia²². Le evidenze a proposito dei drammi sofoclei sul mito di Anfiarao e Alcmeone, tuttavia, sono decisamente troppo esigue per poter stabilire se in un eventuale *Anfiarao* tragico vi fosse posto per quanto di questa saga non fosse stato già drammatizzato negli altri tre (o due, se *Erifile* e *Epigoni* erano due titoli per un solo dramma, come pure è stato proposto e qualcuno crede)²³.

Pur in mancanza di dati certi per escludere le ipotesi a), b) e d), l'ipotesi più economica di tutte appare dunque la (c): l'esistenza di due redazioni sofoclee dell'*Anfiarao* satiresco, verosimilmente incentrate sullo stesso soggetto (per alcune ipotesi su

²¹ Su questi drammi si veda WRIGHT 2019, 78-9; si è anche pensato all'ipotesi di una tetralogia sofoclea tutta incentrata sulla famiglia di Anfiarao (una sorta di 'Alcmeonide' tragica), con *Erifile*, *Epigoni*, *Alcmeone* e *Anfiarao* come dramma satiresco (cfr. LLOYD-JONES 2003², 73). L'effettiva compatibilità tematica di questi titoli (apparentemente focalizzati su episodi mitologici ordinabili in sequenza, come nell'*Oresteia*) e l'eventualità dell'esistenza di tetralogie 'legate' sofoclee (come la tribolata *Telefea*, cfr. SIENKEWICZ 1976, CSAPO, WILSON 2020 e CARRARA 2024, 459-76) non consente di escludere totalmente tale ipotesi; essa però è generalmente accantonata sulla base della notizia (anche questa, però, tribolata, perché basata su una congettura testuale) della *Suda* secondo cui Sofocle smise di comporre tetralogie legate alla maniera eschilea (si veda Sud. σ 815 Adler = Soph. T 2 r. 6 R.²).

²² Sull'*Odysseus mainomenos* sofocleo si vedano LLOYD-JONES 2003², 240-1 e WRIGHT 2019, 107-8; sugli *Sciri* di Sofocle si vedano LLOYD-JONES 2003², 276-7, WRIGHT 2019, 116-7 e MOLES 2020. Sugli *Sciri* di Euripide si vedano COLLARD, CROPP 2008, 159-61 e WRIGHT 2019, 199.

²³ Si vedano i dettagli in RADT 1999², 183 e cfr. Sommerstein in SOMMERSTEIN, TALBOY 2012, 34-8.

questo soggetto si veda *infra*, § 4) e forse differenti tra di loro per alcuni tratti stilistici e/o drammaturgici a noi sfuggenti. Tale ipotesi è anche (e soprattutto) favorita dal fatto che i frammenti superstiti – tutti di tradizione indiretta – non sono incompatibili con la ricostruzione di un'unica trama drammatica.

2. *I Satiri-indovini: il fr. 113 R. (e una sua possibile parodia comica)*

Come ogni dramma satiresco, anche l'*Anfiarao* aveva immancabilmente il suo Coro di Satiri²⁴. La difficoltà di immaginare un legame tra i rustici Satiri e il nobile indovino Anfiarao è ridimensionata dal fr. 113 R., che fornisce almeno qualche indicazione sul possibile ruolo dei figli di Sileno in questo dramma, oltre a consentire alcune riflessioni sull'auto-referenzialità del Coro nel dramma di V secolo a.C. Il frammento, un trimetro giambico, è trasmesso dagli scolii a un passo delle *Vespe* di Aristofane (cfr. *schol. VTAlld ad Ar. Ve.* 1510):

ὁ πινοτήρης τοῦδε μάντεως χοροῦ

Il granchietto di questo Coro-indovino

πινοτήρ *VT*, πινοτήρης *Ald*: πινοτήρης Dindorf | χοροῦ *VTAlld*:
χορός Bergk, Meineke; κόρος Wagner

L'apparente oscurità del lacerto ha portato a una serie di correzioni che ne hanno modificato il senso, invece arguibile a partire dalla *paradosi* (si veda *infra*). Particolarmente degno di menzione è l'emendamento del genitivo trasmesso χοροῦ nel nominativo χορός proposto da Bergk²⁵ e poi accolto da Meineke²⁶, basato sulla volontà di identificare τοῦδε μάντεως con Anfiarao

²⁴ La necessità di un Coro satiresco per comporre un *στάσιον* è oggi unanimemente riconosciuta; nella storia degli studi sul dramma satiresco, ad ogni modo, non è stato sempre così: si veda la discussione del problema (e i suoi protagonisti) in DECHARME 1899.

²⁵ Cfr. BERGK 1851, 249.

²⁶ Cfr. Meineke *apud* NAUCK 1856, 123.

e di interpretare μάντις come sostantivo dipendente da χορός («Il Coro [è] il πινότηρης di questo indovino», sc. Anfiarao)²⁷. L'interpretazione fornita da Pearson – che accettò la congettura – per spiegare tale testo era basata su alcune testimonianze antiche sul πινότηρης, un piccolo crostaceo ritenuto in grado di avvertire i molluschi bivalve, con cui poteva vivere in simbiosi, di un pericolo imminente²⁸: il Coro di Satiri sarebbe qui detto πινότηρης di Anfiarao in quanto deputato alla sorveglianza del suo nascondiglio, nell'ipotesi secondo cui l'*Anfiarao* avesse per soggetto l'episodio del nascondimento di Anfiarao per evitare di andare in guerra.

Esiste però una possibilità per conservare la paradossi e al contempo spiegare il verso in tutti i suoi punti (sul possibile senso e referente di πινότηρης si veda *infra*), comportando un'ipotesi di trama (e funzione del Coro) differente rispetto a quella presupposta dall'emendamento di Bergk e dall'interpretazione di Pearson. Dal punto di vista linguistico, infatti, il tradito χοροῦ si può mantenere e si può intendere come sintatticamente legato al genitivo τοῦδε μάντεως (che nulla impone di riferire all'indovino Anfiarao), utilizzato in questo caso in senso appositivo, quasi aggettivale: «Il πινότηρης di questo Coro-indovino», con allusione ad un Coro composto da indovini (o sedicenti tali, si veda *infra*). Quest'uso di μάντις, benché privo di paralleli teatrali, è possibile e supportato da alcuni casi pindarici di utilizzo appositivo-aggettivale (e non sostantivale) del termine: μάντις κόρα («fanciulla indovina», detto di Cassandra in *P.* 11, 33)²⁹, μάντις ἀνὴρ («uomo indovino», riferito ad Eracle in *I.* 6, 52)³⁰ e μάντιες ἄνδρες («uomini indovini», cioè i profeti, in *O.* 8, 2)³¹. Per altri

²⁷ Altrettanto – se non più – difficile da accogliere è la congettura di Wagner, che pensò di emendare χοροῦ in κόρος («fanciullo»), ipotizzando che nel frammento si ridesse del figlio di Anfiarao, Alcmeone (cfr. WAGNER 1852, 509).

²⁸ Cfr. PEARSON 1917, I, 73. Tra le fonti che parlano di questo particolare comportamento del πινότηρης sono da annoverare Ateneo (3, 38, 8-12 Kaibel = 111, 89e Olson) e Cicerone (*Nat. Deor.* 2, 123 e *Fin.* 3, 63).

²⁹ Cfr. Angeli Bernardini in GENTILI *et al.* 1995, 657-8.

³⁰ Cfr. PRIVITERA 1982: 210. L'esempio non sfugge a KPS 1999, 238 n. 12.

³¹ Cfr. Giannini in GENTILI *et al.* 2013, 504.

esempi della formula ‘nome di professione + ἀνήρ’ si veda anche *LSJ s.v. ἀνήρ* VI.1 (con alcune occorrenze drammatiche, come *Soph. Ant.* 690 ἀνὴρ δημότης, «uomo cittadino»)³².

Si potrebbe dunque considerare μάντεως anche nel fr. 113 R. come una sorta di apposizione del genitivo χοροῦ, qui connotato (forse in maniera auto-referenziale, si veda *infra*) dal suo particolare ruolo mantico³³. In favore del mantenimento del tràdito χοροῦ va anche l’attestazione nel teatro di Sofocle di comparabili clausole trimetriche con doppio genitivo (l’uno di un aggettivo, in questi casi dimostrativo, e l’altro di un sostantivo ad esso riferito), come qui: fr. 86 R. (παῦσαι καταρκεῖ τ ο ὕ δ ε κεκλησθαι π α τ ρ ό ς, dagli *Aleadi*) e fr. 728 R. (τοιοῦτος ὢν ἄρξειε τ ο ὕ δ ε τοῦ κ ρ έ ω ς, dal *Crise*).

La paradosi del fr. 113, se inalterata, fornisce immediatamente un ruolo e una precisa funzione ai Satiri (diversa rispetto a quella immaginata da Pearson a partire dal testo corretto) in un dramma nel quale, altrimenti, le ragioni della loro presenza sarebbero ardue da immaginare. Il frammento suggerirebbe infatti che nell’*Anfiarao* i Satiri fossero coinvolti nelle vesti di μάντεις, indovini, in armonia con lo statuto del protagonista eponimo³⁴: non nel senso che i Satiri diventassero improvvisamente esperti nell’arte mantica come Anfiarao (essendo loro, secondo Hes. fr. 123, 2 M.-W., un γένος οὐτιδανῶν καὶ ἀμηχανοεργῶν, «razza di buoni a nulla e incapaci»), ma che in questo dramma satiresco essi si auto-rappresentassero come indovini e si cimentassero, forse in modo fallimentare, nelle attività oracolari.

Questo non sarebbe l’unico caso in cui il Coro dei figli di Sileno si provava nella divinazione o in attività consimili, come la soluzione di enigmi: è infatti probabile che già nella satiresca *Sfinge* di Eschilo (467 a.C., fr. 235-7 R.) i Satiri tentassero di trovare una soluzione all’enigma della Sfinge, probabilmente

³² Cfr. GRIFFITH 1999, 242.

³³ Mantengono χοροῦ sia RADT 1999², 152 sia KPS 1999, 238.

³⁴ L’ipotesi risale a WELCKER 1826, 318. Più di recente, accettano l’ipotesi di un Coro di Satiri-indovini per l’*Anfiarao* satiresco CARRARA 2014, 396 e ANTONOPOULOS 2021, 434.

però fallendo e venendo salvati dal brillante Edipo³⁵. Più tardi, anche nell'*Agen* di Pitone (*TrGF* I 91 [Python] fr. 1 Sn.), dramma satiresco di età ellenistica forse ambientato presso uno degli inospitali accessi all'oltretomba (cfr. fr. 1, 1-2 Sn.), i Satiri-coreuti vestivano con ogni probabilità i panni dei magi orientali e si davano alla negromanzia, cercando di evocare l'anima della defunta Pitionike, l'amante del tesoriere di Alessandro Magno, Arpalo³⁶.

Pur trattandosi di un genere letterario diverso, infine, offre alcuni esempi di Cori mantici anche la tragedia di V secolo: è molto probabile che fosse composto da indovini il Coro dei perduti *Manteis* dello stesso Sofocle (frr. *389-*400 R.)³⁷, mentre uno stuolo di negromanti devoti a Hermes (in particolare evocatori di anime, come i Satiri dell'*Agen* e forse quelli dell'*Anfiarao*, cfr. *infra*) componeva, molto probabilmente, il Coro degli *Psychagogois* di Eschilo (frr. 273-8 R.)³⁸.

Tale particolare 'coloritura' mantica del Coro nell'*Anfiarao* si troverebbe inoltre in accordo con la millanteria dei Satiri, che si dicono versatili e abili in praticamente tutte le attività possibili e immaginabili. Nel frammento **1130 R. (da un incerto dramma satiresco probabilmente di Sofocle), in particolare, i Satiri si vantano di eccellere in un gran numero di specialità, fra cui anche la mantica (cfr. fr. **1130, 12-3 R.):

[...] ἔνεστι δὲ
μαντεῖα παντάγνωτα κοῦκ ἐψευσμένα

[...] e ci sono [sc. in noi/da noi]
oracoli del tutto inediti e non menzogneri [...]³⁹.

³⁵ Sulla *Sfinge* satiresca si vedano KPS 1999, 190-5 e SOMMERSTEIN 2008, 238-9.

³⁶ Cfr. SNELL 1964, 106-7, KPS 1999, 599 e PRETAGOSTINI 2003.

³⁷ Sui *Manteis* sofoclei si veda LLOYD-JONES 2003², 206-7; sulla composizione del Coro di questa tragedia si veda in particolare CARRARA 2014, 98-103.

³⁸ Sugli *Psychagogois* eschilei (e il loro soggetto odissiaco) si vedano SOMMERSTEIN 2008, 268-9 e WRIGHT 2019, 62-3.

³⁹ Sul frammento e i suoi problemi di attribuzione (si è pensato a un *Eneo* satiresco di Sofocle) si vedano O' SULLIVAN, COLLARD 2013, 378.

Nel suo complesso, l'elencazione contenuta nel frammento **1130 R. delle più disparate attività di cui i Satiri si dicono esperti (dalla lotta al pugilato, dall'ippica alla corsa, dal canto alla medicina, e così via) risulta in qualche modo metaletteraria, nel senso che essa trova rispondenza nell'effettiva molteplicità di ruoli in cui i Satiri-coreuti, di volta in volta, vengono coinvolti dai drammaturghi antichi nel dramma satiresco⁴⁰: araldi nei *Kerykes* di Eschilo (frr. 108-10 R.), studenti negli anonimi *Mathetai* (TrGF II fr. 5g Kn.-Sn.), fabbri colpitori con il martello nella *Pandora* di Sofocle (frr. *482-6 R.), mietitori nei *Theristai* di Euripide (cfr. Aristoph. Byz. *argum. DFP Eur. Med.* p. 90, 40 Diggle) e molti altri ruoli⁴¹.

Metateatrale è però anche lo stesso fr. 113 R. dell'*Anfiarao*: qui, tramite l'uso del deittico (τοῦδε, «di questo [sc. Coro] qui»), tipico in teatro per attirare l'attenzione sulla *persona loquens* o su un altro elemento presente, si trova impiegato il termine χορός per definire il Coro in scena (questo è vero sia che a pronunciare questo verso sia il Coro di Satiri, che si riferirebbe a sé stesso auto-connotandosi come 'indovino', sia il vecchio Sileno, o un altro personaggio dell'opera). L'attribuzione di questo frammento al Coro è in particolare una possibilità da non trascurare, considerati i vari paralleli in cui il Coro fa riferimento a sé stesso e alla propria identità e *performance*.

Il teatro attico offre alcuni altri casi, comparabili al frammento dall'*Anfiarao*, in cui il Coro fa riferimento a sé stesso impiegando il termine χορός. Uno è offerto dalle *Fenicie* di Euripide: nella parodo, al v. 236, il Coro, composto da un gruppo di fanciulle fenicie che passano per Tebe nel loro viaggio verso Delfi,

⁴⁰ Un commento al frammento si trova in ANTONOPOULOS 2021, 435 («The general character of this boastful self-presentation [...], makes it quite likely that some [at least] of them were favourite activities of the Satyrs, often ascribed to them in the various plays, and familiar to the audience»).

⁴¹ Cfr. ANTONOPOULOS 2021, 434. Sui *Kerykes* di Eschilo si veda SOMMERSTEIN 2008, 118-9; sulla *Pandora* (anche nota come *Colpitori con il martello*) di Sofocle si veda LLOYD-JONES 2003², 250-1; sui *Theristai* di Euripide, il dramma satiresco andato in scena con la *Medea* (431 a.C.) di cui non sopravvive neanche un frammento, si vedano KAN-NICHT 2004, 425 e KARAMANOU 2006, 153-4.

si augura di poter diventare «un Coro privo di paura» (χορὸς ... ἄφοβος)⁴². Anche il frammento trimetrico euripideo *940 Kn. (da un dramma non identificato) contiene un aperto riferimento al Coro. La sua *persona loquens* era probabilmente il Coro stesso oppure il Corifeo (*sic* Fritzsche)⁴³ che tentava di incoraggiare qualcuno a confidarsi con lui in quanto οἰκεῖος («vicino», se non proprio «parente», cfr. *LSJ* s.v. οἰκεῖος): «Cosa c'è? Parlerai infatti a un Coro di (persone) vicine» (τί δ' ἔστι; πρὸς χορὸν γὰρ οἰκεῖων ἐρεῖς)⁴⁴. Il contenuto possibilmente auto-referenziale del fr. 113 R., in cui forse il Coro si auto-connotava come 'indovino', fa dunque di questa testimonianza satiresca frammentaria un altro dei non molti, notevoli momenti del dramma attico in cui il Coro riflette su sé stesso (la propria identità, la propria funzione) in termini espliciti, cioè menzionandosi con il proprio termine 'tecnico'.

Resta da chiarire il possibile referente e significato di πινοτήρης, un termine del lessico zoologico che le fonti antiche riferiscono a una specie molto piccola di granchio⁴⁵. Se si accoglie l'ipotesi che il tràdito χοροῦ nel fr. 113 R. sia da conservare, è inevitabile respingere l'articolata spiegazione di Pearson, che riteneva possibile riferire πινοτήρης a tutto il Coro dei Satiri designato metaforicamente come «guardiano dell'indovino», sulla base del particolare ruolo di avvertimento associato a questo crostaceo da parte della tradizione antica: una spiegazione ingegnosa che, però, nessuno dei frammenti o delle testimonianze sul dramma riesce a confermare né a suggerire come probabile.

Parzialmente condivisibile risulta invece la proposta di Ellendt, secondo il quale nell'*Anfiarao* satiresco a un certo punto veniva introdotto in scena un gruppo di indovini, il più basso dei quali ve-

⁴² Si veda MASTRONARDE 1994, 221-3.

⁴³ Cfr. Fritzsche *apud* KANNICHT 2004, 935 («in ipso Eur. loquebatur chori coryphaeus»).

⁴⁴ Già Kannicht, per via del riferimento esplicito al Coro, chiamava in causa nell'apparato del fr. 940 Kn. il fr. 113 R. dall'*Anfiarao*, paragonabile per la possibile auto-referenzialità del Coro, cfr. KANNICHT 2004, 935-6.

⁴⁵ Cfr. ad esempio Ath. 3, 38, 11 Kaibel (= 111, 89e Olson) ὁ δὲ πινοτήρης καρκίνος μικρός, «e il *pinoteres* [è] un piccolo granchio» e ELLENDT 1872², 628 (in *Lexicon Sophocleum* s.v. πινοτήρης).

niva definito in maniera ridicola «granchietto»⁴⁶. Rispetto alla congettura di Ellendt si può forse fare un passo in avanti: se, come si è visto, il verso può essere attribuito al Coro dei Satiri, che vestivano i panni di indovini, si può allora immaginare che l'appellativo di «granchietto» fosse affibbiato non a un generico indovino coinvolto in scena, ma proprio ad uno dei figli di Sileno (forse non Sileno stesso, dei Satiri il più anziano, benché non necessariamente il più corpulento, cfr. Eur. *Cyc.* 101 τὸν γεραίτατον), ridicolizzato e descritto dal Coro come il più basso e/o il più piccolo dei fratelli.

Tale è l'uso e il senso di πινοτήρης in Aristoph. *Ve.* 1510 (proprio dagli scolii a questo verso proviene il fr. 113 R., cfr. *supra*), un passo collocato quasi alla fine della commedia in cui vengono presentati in scena, uno dopo l'altro, i tre figli del poeta tragico Carcino (qui deriso per la sua fama di danzatore), sfidati in una gara di danza dal vecchio Filocleone. All'ingresso nell'orchestra del terzo figlio di Carcino, Filocleone chiede al servo Santia di spiegargli di chi si tratti; il Servo risponde (cfr. Aristoph. *Ve.* 1510-1)⁴⁷:

ὁ πινοτήρης οὗτός ἐστι τοῦ γένους,
ὁ μικρότατος, ὃς τὴν τραγωδίαν ποιεῖ.

Questo è il granchietto della famiglia,
il più piccolo, che compone la tragedia.

La somiglianza tra il v. 1510 delle *Vespe* (ὁ πινοτήρης οὗτός ἐστι τοῦ γένους) e il fr. 113 R. (ὁ πινοτήρης τοῦδε μάντεως χοροῦ) è tale – dalla scelta assai inusuale del sostantivo πινοτήρης (in poesia attestato soltanto in questi due passi) al deittico scenico (οὗτος e τοῦδε), dal genitivo partitivo in clausola fino all'identificazione individuale di un personaggio analogamente definito πινοτήρης all'interno di un gruppo più grande (rispettivamente, γένος e χορός) – che si direbbe con Ellendt di intravedere nel

⁴⁶ Cfr. ELLENDT 1872², 427 (in *Lexicon Sophocleum* s.v. μάντις): «In satyrico enim *Amphiarao* apertum est plures productos esse augures et coniectores, de quorum uno, corpore, ut videtur, brevissimo ridicula illa dicta sunt, quae ad Carcini filios festive transtulit Comicus *Vesp.* 1501».

⁴⁷ Per un commento a questi versi si vedano BILES-OLSON 2015, 509 e RECCHIA 2022.

finale delle *Vespe* persino la possibilità di una parodia comica del verso satiresco dell'*Anfiarao*⁴⁸: la colorita descrizione sofoclea del più minuto dei Satiri potrebbe infatti essere stata ripresa parodicamente da Aristofane per ridicolizzare il più piccolo dei figli di Carcino, in un contesto in cui l'allusione al granchio risultava tanto più sensata in considerazione del significato del nome stesso del poeta deriso (Καρκίνος, appunto, «granchio»). Le implicazioni di una simile parodia non sarebbero di poco conto: di fronte a un pubblico in grado di riconoscere la citazione dall'*Anfiarao*, infatti, una simile descrizione del più piccolo dei Carciniti (qui presentati in veste di ballerini come, tradizionalmente, i Satiri) avrebbe fatto automaticamente di Carcino una controfigura di Sileno, arricchendo notevolmente la rappresentazione caricaturale di questo poeta tragico e della sua prole offerta da Aristofane nella sezione finale delle sue *Vespe*.

3. Gli altri frammenti

Come il fr. 113 R. e il suo granchio, anche il fr. 115 R. dell'*Anfiarao*, consistente in una *paroimia*, utilizza un immaginario appartenente alla sfera piscatoria. Il testo, trasmesso da uno scolio al *Simposio* di Platone (cfr. *schol. ad Pl. Smp.* 222B ed. Greene) e in origine probabilmente distribuito su più di un trimetro giambico, è molto danneggiato (ἐτ' αὖ[] ὥσπερ ἀλιεύς πληγείς [φρ]ενῶν διδάσκαλον, «ancora ... come un pescatore colpito ... (la sorte?) [è] maestro di senno»)⁴⁹, ma il senso, spiegato dallo stesso scolio, è chiaro: ἐὰν μὴ πάθῃς, οὐ μὴ μάθῃς, «qualora tu non soffra, non potrai imparare».

⁴⁸ Alla possibile ripresa aristofanea del verso dell'*Anfiarao* accenna fugacemente Ellendt (per il riferimento si veda *supra*, n. 46), tuttavia senza approfondire lo spunto e le sue implicazioni. Parodie di drammi satireschi in commedia non sono impossibili: un caso è quello della *Sfinge* satiresca di Eschilo, parodiata da Aristofane nelle *Rane* (cfr. SCHLESINGER 1936, 306), o della *Circe* satiresca dello stesso autore, parodiata nel *Pluto* di Aristofane (su questo si veda DI MARCO 2013, 219-30).

⁴⁹ Varie le proposte di emendamento, si vedano i dettagli in RADT 1999², 152; per un commento al testo si veda PEARSON 1917, I, 74

Parimenti danneggiato è il testo del fr. 114 R. (da Radt giudicato insanabile e messo interamente fra *cruces*), un trimetro giambico in cui a stento si riconosce il riferimento ad una «vacca dal manto scuro e dimorante nei campi» (†ένθ' οὔτε πέλλεις οἱ ἄγραυλος βότοστ, forse leggibile come ένθ' οὔτε πελλῆς οὔτ' ἄγραυλου βοός, «qui né [...] di una vacca dal manto scuro né dimorante nei campi»)⁵⁰, possibilmente in relazione (negativa, considerando la probabile incapacità dei Satiri anche nelle arti divinatorie) ad un animale da sacrificare per leggerne le viscere e trarne auspici, o al contenuto stesso di una previsione oracolare.

Gli altri frammenti superstiti dell'*Anfiarao* constano di singole parole: ἀγνίσαι (fr. 116 R., «sacrificare», forse ancora in riferimento ad un sacrificio o un'uccisione rituale a fini divinatori)⁵¹; ἀλεξαίθριον (fr. 117 R., glossato dalla sua fonte, Esichio, con θερμὸν σκέπασμα, «riparo caldo», forse un capo d'abbigliamento utilizzato per ripararsi dal freddo oppure una coperta)⁵²; τρασιά (fr. 118 R., normalmente indicante «il luogo deputato all'essiccazione dei fichi», come spiegano le sue fonti, ma in questa precisa occorrenza utilizzato da Sofocle come sinonimo di ἄλως, «aia»)⁵³; φρονεῖν (fr. 119 R., «capire» o «percepire»)⁵⁴; ὠρακιᾶσαι (fr. 120 R., «venir meno dalla paura», un verbo pienamente adatto all'*ethos* dei pavidati Satiri e di Sileno, spesso colti in atteggiamenti

⁵⁰ La fonte del frammento è Epim. Hom. K 334 in CRAMER 1835, 344. Anche in questo caso le proposte di emendamento per il verso sono state varie: si vedano i dettagli in RADT 1999², 152 e PEARSON 1917, I, 74. Si vedano inoltre KPS 1999, 239.

⁵¹ La fonte del frammento è Hsch. α 648 Latte-Cunningham (ἀγνίσαι· ἀποθῦσαι. [sc. Εὐριπίδου] Βουσίριδι [= fr. 314 Kn.] καὶ διαφθεῖραι. Σοφοκλῆς ἐν Ἀμφιαράῳ). Si vedano PEARSON 1917, I, 74 e KPS 1999, 239.

⁵² La fonte del frammento è Hsch. α 2867 Latte-Cunningham (ἀλεξαίθριον· θερμὸν σκέπασμα. Σοφοκλῆς Ἀμφιαράῳ). Si vedano PEARSON 1917, I, 75 e KPS 1999, 239.

⁵³ Le fonti del frammento sono Zonar. *Lex.* 1742 Tittmann e *schol. ad Ael. NA* 3, 10 (τρασαίαι ὁ τόπος, ένθα τὰ σῦκα ξηραίνεται. παρὰ τὸ τερσαίνειν, τὸ ξηραίνειν. ὁ δὲ Σοφοκλῆς ἐν τῷ ἐτέρῳ Ἀμφιαράῳ ἐπὶ τῆς ἄλῳ τέθεικε τὴν λέξιν). Per le minime differenze di dettato fra le due fonti si veda RADT 1999², 153. Si vedano inoltre PEARSON 1917, I, 153 e KPS 1999, 239.

⁵⁴ La fonte del frammento è Erot. κ 22 = *gloss. Hippocr.* p. 84 Nachmanson (κατεφρόνε· κατενόει. φρονεῖν γὰρ ἔλεγον οἱ παλαιοὶ τὸ νοεῖν, ὡς καὶ Εὐριπίδης ἐν Ἀντιόπῃ [= fr. 201, 5 Kn.] φάσκει· φρονῶ δ' ὁ πάσχω, καὶ τὸδ' οὐ μικρὸν κακόν'. μέμνηται καὶ Σοφοκλῆς ἐν Ἀλεάδαις [ἀχαιάδι codd. : corr. Schleusner, unde fr. *91 R.] καὶ ἐν Ἀμφιαράῳ). Si vedano PEARSON 1917, I, 75 e KPS 1999, 239.

di spavento, come al suono della neo-inventata lira negli *Ichneutai* di Sofocle, cfr. fr. 314, 142-4 R., ma anche all'idea di aiutare Odisseo nell'accecare il Ciclope, cfr. Eur. *Cyc.* 635-41)⁵⁵.

Il fr. 121 R. è invece una testimonianza di contenuto, l'unica a noi pervenuta sull'*Anfiarao* sofocleo. Proviene da un passo dei *Deipnosophisti* di Ateneo ricco di riferimenti drammatici (10, 454f = 2, 488, 17-18 Kaibel = 3a, 240, 28-9 Olson) in cui, dopo alcuni esempi tratti da Euripide (fr. 382 Kn., dal *Teseo*), Agatone (fr. 4 Sn., dal *Telefo*) e Teodette (fr. 6 Sn., da *fabula incerta*), si ricorda come «Sofocle fece qualcosa di molto simile a questo [sc. Teodette, che rappresentò un rustico analfabeta che ricorreva ai gesti per esprimere il nome di Teseo] nell'*Anfiarao* satiresco, rappresentando uno che danzava le lettere» (cioè esprimeva le lettere dell'alfabeto mediante passi di danza)⁵⁶.

La rusticità dei Satiri e il loro fortissimo legame con la danza rendono virtualmente certo che il personaggio in questione fosse un Satiro del Coro (forse il minuto e agile *πινότηρης* di fr. 113 R.?), Sileno, oppure il Coro nel suo insieme, colto nell'atto di significare un nome o un'altra parola descrivendone le lettere attraverso passi di danza⁵⁷. È di questo avviso anche Pozzoli (in

⁵⁵ Il frammento è citato da *schol. EAld ad Ar. Ra.* 481 Chantry *ώρακιᾶσαι δὲ λέγεται τὸ ὑπὸ φόβου ὠχρίᾶσαι ἀπὸ τοῦ τὴν ὥραν αἰκίζειν. τοῦτο δὲ Σοφοκλῆς εἶπεν ἐν Ἀμφιαράῳ σατυρικῷ. τὸ ὠχρίᾶσαι θλιβομένης τῆς καρδίας. τοῦτο δὲ πολλοῖς γίνεται.* Non tutti gli editori sono comunque d'accordo sull'estensione della citazione: secondo Pearson il *citatum* dall'*Anfiarao* satiresco si limita alla sola voce *ώρακιᾶσαι* (cfr. PEARSON 1917, I, 75); secondo RADT (1999², 154, seguito da KPS 1999, 239), invece, la citazione dall'*Anfiarao* consiste nelle parole *ώρακιᾶσαι θλιβομένης τῆς καρδίας*. Si vedano i dettagli nell'apparato di RADT 1999², 154.

⁵⁶ Cfr. Ath. 10, 454f (2, 488, 17-18 Kaibel = 3a, 240, 28-9 Olson) καὶ Σοφοκλῆς δὲ τούτῳ παραπλήσιον ἐποίησεν ἐν Ἀμφιαράῳ σατυρικῷ τὰ γράμματα παράγων ὀρχούμενον. Si vedano PEARSON 1917, I, 76 e KPS 1999, 240 (e n. 23). Pare priva di riscontro l'ipotesi di Pozzoli secondo cui nell'*Anfiarao* di Sofocle «era illustrata la scoperta dell'alfabeto per merito dell'omonimo eroe» (cfr. Pozzoli in POZZOLI, ZANETTO 2004, 61), anche perché gli eroi della mitologia greca tradizionalmente associati all'invenzione e diffusione dell'alfabeto risultano essere Cadmo o, in alternativa, Palamede (limitatamente ad alcune lettere dell'alfabeto; cfr. *Sud.* π 44 Adler). Sul motivo della 'danza dell'alfabeto' (e i suoi possibili riferimenti a temi sociali e culturali quali l'analfabetismo e l'adozione di un particolare sistema alfabetico nell'Atene classica) si vedano LAWLER 1941, SLATER 2002, GAGNÉ 2013 e BOSCHI 2016. Sul passo di Ateneo si veda invece LÄMMLE 2013, 366-8.

⁵⁷ Di questo avviso SLATER 2002, 125-6.

POZZOLI, ZANETTO 2004, 45 n. 37), che identifica nei Satiri-coreuti gli attori coinvolti in questa particolare danza e immagina che le lettere dell'alfabeto venissero rappresentate mediante precise disposizioni dei componenti del Coro. Si potrebbe anche ipotizzare un qualche legame fra questa 'danza delle lettere' e l'attività oracolare forse svolta dai Satiri nell'*Anfiarao*: ad esempio immaginando che in questo bizzarro modo essi tentassero (o fingessero) di dare dei responsi (a Sileno?).

Potrebbe appartenere all'*Anfiarao* anche il fr. *509 R., un trimetro giambico dal testo ametrico in clausola e sicuramente corrotto (κυνὸς πελλῆς τε μηκάδος βοὸς ῥηνέων, forse da leggersi κυνὸς πελλῆς τε μηκάδος, βοὸς ῥινῶν, «di un cane e di una capra dal pelo scuro, delle pelli di un bue»)⁵⁸. La fonte del frammento, Erotiano (π 41 Nachmanson), sta qui commentando la voce πελλόν (cfr. LSJ s.v. πελλός) e presenta il frammento come proveniente dall'*Anfiarao* di Sofocle, opera citata immediatamente prima del verso (καὶ ἐν Ἀμφιαράῳ φησί· [fr. *509 R.])⁵⁹. Alcuni critici hanno però creduto che, essendo poco prima citati i *Poimenes* di Sofocle (frr. 497-521 R.)⁶⁰ e trovandosi l'aggettivo πελλός già nel fr. 114 R. dell'*Anfiarao* sofocleo (si veda *supra*), la citazione appartenga piuttosto ai *Poimenes* che all'*Anfiarao*; in questo caso Erotiano si sarebbe confuso tra i due versi, accomunati dalla presenza dello stesso aggettivo⁶¹. In realtà, nulla impedisce che l'aggettivo πελλός ricorresse più di una volta nell'*Anfiarao* e che Erotiano (fonte diversa da quella che trasmette il fr. 114 R., cfr. *supra*) avesse presente questo trimetro piuttosto che l'altro, oppure avesse deliberatamente scelto di citare questo trimetro rispetto all'altro. La menzione erotiana dei *Poimenes* potrebbe anche non essere stata seguita da alcuna citazione testuale da questo dramma; in alternativa, l'esempio con l'utilizzo di πελλός tratto

⁵⁸ Sulla situazione testuale del frammento si veda RADT 1999², 399.

⁵⁹ Cfr. Erot. π 41 Nachmanson πελλόν· ὑπόφαιον· ἀγνοοῦντες δὲ τινες γράφουσι πελιόν· ὥς καὶ Σοφοκλῆς ἐν Ποιμέσι καὶ ἐν Ἀμφιαράῳ φησί [fr. *509 R.].

⁶⁰ Sui *Poimenes* di Sofocle si vedano LLOYD-JONES 2003², 256-7, Sommerstein in SOMMERSTEIN, TALBOY 2011, 183-8 e WRIGHT 2019, 111-2.

⁶¹ Cfr. RADT 1999², 399.

dai *Poimenes* potrebbe essere andato perduto in tradizione⁶². Ad ogni modo, è la piena compatibilità contenutistica del fr. *509 R. (in cui qualcuno ha ravvisato un riferimento alla τριτύς, la triade di animali da sacrificare nei riti di evocazione delle anime dall'oltretomba)⁶³ con gli altri lacerti 'mantici' dell'*Anfiarao* (specialmente i fr. 114 e 116 R.) che spinge a non escludere del tutto l'ipotesi della provenienza della citazione da questo dramma satiresco, in cui i Satiri-indovini erano probabilmente impegnati in attività (negro)mantiche (si veda *infra*, § 4).

È stata proposta l'attribuzione all'*Anfiarao* anche del fr. *958 R.⁶⁴, trasmesso dalla *Geografia* di Strabone senza indicazione dell'opera sofoclea di provenienza (cfr. Strab. 9, 1, 22)⁶⁵. Questo distico contiene una descrizione trimetrico-giambica dello sprofondamento di Anfiarao nella voragine che lo inghiottì con le armi e il carro nei pressi di Tebe (ἐδέξατο ῥαγεῖσα Θηβαία κόνις / αὐτοῖσιν ὄπλοις καὶ τετρωρίστῳ δίφρῳ, «lo [sc. Anfiarao] accolse, spalancandosi, la terra tebana con le armi stesse e il carro a quattro cavalli»). L'attribuzione del frammento all'*Anfiarao*, ignoto il suo soggetto (si veda *infra*, § 4), non è però sostenuta da alcun elemento, né linguistico (non vi è nel frammento alcun termine che risulti esclusivo o più appropriato a un dramma satiresco), né metrico (i due versi non hanno neanche una soluzione), né tematico. Al contrario, l'enfasi tutta tragica sul momento della sparizione di Anfiarao (presumibilmente invece presente, da protagonista, nell'*Anfiarao*) durante la disastrosa ritirata argiva suggerirebbe di collocare il distico in una delle altre opere sofoclee non satiresche legate a questa saga mitologica (*Erifile*, *Epigoni*, *Alcmeone*, si veda *supra*, § 1)⁶⁶.

⁶² Si veda PEARSON 1917, II, 156.

⁶³ Cfr. LOBECK 1837, 344 n. 37.

⁶⁴ La proposta è di Meursius (1619, 42). Si vedano le altre proposte di attribuzione del frammento nell'apparato di RADT 1999², 596.

⁶⁵ Cfr. Strab. 9, 1, 22 ἐνταῦθα δὲ που καὶ τὸ Ἀμφιαράειόν ἐστι τετιμημένον ποτὲ μαντεῖον, ὅπου φυγόντα τὸν Ἀμφιάρεων, ὡς φησι Σοφοκλῆς (fr. *958 R.). Sulla citazione sofoclea in Strabone si veda BIANCHI 2020, 112.

⁶⁶ Tra le incerte (ma scarsamente probabili) attribuzioni all'*Anfiarao* è da menzionare anche il frammento **1133, 45 R., proveniente da un brano lirico probabilmente sofocleo apparentemente intonato da un Coro mantico: Sutton (1980, 38 n. 117), sviato

4. *Un satiresco 'difficile': quale soggetto per l'Anfiarao?*

Alla luce di questa nuova lettura del fr. 113 R. e della panoramica qui offerta sugli altri frammenti, la presenza di un Coro di Satiri-indovini e quella – logica e attesa, sulla base del titolo – del personaggio eponimo Anfiarao è tutto ciò che si può dire di conoscere con certezza sulla trama dell'*Anfiarao* satiresco di Sofocle. Tale abbinamento potrebbe già di per sé suscitare stupore, giacché il collegamento fra un eroe solenne come Anfiarao e una banda di giocosi Satiri è tutt'altro che immediato; né il ruolo mantico evidentemente rivestito dal Coro in questo dramma (si veda *supra*, § 2) è sufficiente a chiarirlo del tutto. Eppure, è noto come una delle strategie con cui il dramma satiresco suscitava ilarità negli spettatori fosse proprio il gioco di contrasti generato dall'accostamento fra gli eroi del mito (come Odisseo nel *Ciclope*) e i figli di Sileno: una combinazione di tonalità e di registri (anche linguistici e metrici) che originava inevitabilmente situazioni buffe⁶⁷.

Nel caso dell'*Anfiarao*, tuttavia, non è tanto la solennità dell'eroe protagonista ad aver suscitato perplessità nella critica, quanto la possibile materia drammatizzata. Il mito perfettamente tragico dell'indovino argivo Anfiarao, presago della propria morte in guerra e tuttavia obbligato ad andarvi incontro dalla moglie Erifile (che di fatto barattò la vita del marito con la collana di Armonia)⁶⁸, infatti, non lascia facilmente intravedere alcuna potenzialità di drammatizzazione satiresca: il dramma satiresco è infatti un genere letterario notoriamente repellente alla tematica della morte⁶⁹.

(anche) da un indizio linguistico non cogente (il dativo dorico ἄμιν al v. 10 del frammento, da lui ritenuto esclusivo del dramma satiresco), lo attribuiva all'*Anfiarao*, ma la somma delle evidenze suggerisce piuttosto la sua provenienza dai tragici *Manteis* (si veda la discussione sull'attribuzione del lacerto in CARRARA 2014, 393-400).

⁶⁷ Si veda ad esempio GRIFFITH 2015, 47-50 sulla differenziazione 'psicologica' fra personaggi eroici e Coro di Satiri nel dramma satiresco; cfr. inoltre HARRISON 2005, 237 sulla contrapposizione stilistica fra Odisseo e i Satiri nel *Ciclope*.

⁶⁸ Sul mito dell'indovino Anfiarao si veda GANTZ 1993, 506-10.

⁶⁹ Tra i molti, notano l'effettiva difficoltà di trovare un lato satiresco nel mito di Anfiarao PEARSON (1917, I, 72), BATES (1940, 175-6), LLOYD-JONES (2003², 46) e RADT (1999², 194), che esprime lo stupore di vedere abbinata al nome di Anfiarao l'insospettabile designazione di genere satiresco. La particolare oscurità del soggetto dell'*Anfiarao* è sottolineata anche da CAMPO (1940, 31), JOUANNA (2007, 618) e LUCAS DE DIOS (2008, 48).

A questo caso di ‘satiresco difficile’ è stato talvolta associato il *Salmoneo* dello stesso Sofocle (fr. 537-^{**}41a R.)⁷⁰, dramma satiresco il cui eroe eponimo, l’empio re dell’Elide, era associato ad un mito – anch’esso in apparenza perfettamente tragico – di *hybris* punita: Salmoneo, colpevole di essersi paragonato a Zeus pretendendo per sé il tributo degli onori divini, veniva infatti distrutto dalla folgore del dio⁷¹. Ma nel caso del *Salmoneo* (come in quello del *Licurgo* satiresco di Eschilo; si veda *supra*, § 1) la difficoltà è facilmente superata immaginando che il dramma giocasse su uno dei motivi più graditi dal dramma satiresco di V secolo a.C.: la schiavitù dei Satiri presi in ostaggio da un tipico orco da fiaba, solitamente un tiranno (come Salmoneo, che si prestava molto bene a rivestire un tale ruolo), punito – forse nel dramma satiresco non proprio con la morte – da un eroe positivo oppure da un dio che restituiva la libertà ai Satiri (o li riconduceva alla loro tradizionale servitù dionisiaca)⁷².

Niente di ciò può essere invece postulato per l’*Anfiarao*, il cui eroe eponimo nel mito (ma anche sulla stessa scena attica: si veda la caratterizzazione di Anfiarao nell’*Ipsipile* di Euripide [fr. 752-69 Kn.] in DI BELLO 2023) è quanto mai lontano dalle caratteristiche di un ‘tiranno’ del dramma satiresco (come Polifemo, Busiride, Sileo e molti altri)⁷³ e, verosimilmente, manteneva anche in quest’opera almeno parte delle caratteristiche positive (o comunque non ‘tiranniche’) che la tradizione epica gli aveva attribuito: a partire dal suo ruolo di μάντις, evidentemente sfruttato da Sofocle per ‘colorare’ il suo Coro satiresco (si veda *supra*, § 2).

⁷⁰ Cfr. CARRARA 2014, 107.

⁷¹ Sul mito di Salmoneo si veda GANTZ 1993, 171-3.

⁷² Sul *Salmoneo* satiresco di Sofocle si vedano LLOYD-JONES 2003², 270-3 e COWAN 2014. Sul *topos* satiresco dell’ ‘orco da fiaba’ puntualmente sconfitto si veda O’SULLIVAN, COLLARD 2013, 28-31 (in O’SULLIVAN 2021, 383 proprio Salmoneo è citato come esemplificazione di questo *stock-character*) e SUTTON 1980.

⁷³ Questi personaggi danno il nome a rispettivi drammi satireschi euripidei, tutti incentrati sul *topos* di un personaggio negativo che prende in ostaggio i Satiri ma viene sconfitto e obbligato a liberarli da un eroe positivo di passaggio: il *Ciclope*, il *Busiride* (fr. 312a-5 Kn.; sul dramma si vedano COLLARD, CROPP 2008, 318-9; sul mito si veda GANTZ 1993, 418), il *Sileo* (fr. 686-94 Kn.; sul dramma si vedano COLLARD, CROPP 2008, 169-71; sul mito si veda GANTZ 1993, 440-1).

Una soluzione all'*impasse* è stata tentata con una sorta di 'fuga dal mito', e conseguente ricerca di un soggetto appropriato per l'*Anfiarao* nella dimensione più fortemente storicizzata e politicizzata della commedia: fu questo il suggerimento di A. Olivieri, che ricostruì la trama dell'*Anfiarao* sofocleo immaginandone l'azione focalizzata non sulle vicende mitologiche dell'indovino argivo ma sulle malversazioni e le imposture commesse da Anfiarao, ormai dio venerato, e dai Satiri suoi collaboratori nel santuario di Oropo (fra Attica e Beozia)⁷⁴. La proposta prevedeva insomma un *Anfiarao* satiresco coerente con l'*Anfiarao* comico di Aristofane (frr. 17-40 K.-A.), in cui una coppia di anziani coniugi si recava al santuario di Oropo per beneficiare dei miracoli dell'ora dio Anfiarao⁷⁵.

Una prima e immediata obiezione a una tale ricostruzione è però che una simile configurazione della trama, perfettamente appropriata per la commedia *archaia*, è invece piuttosto inverosimile per un dramma satiresco di V sec. a.C., che aveva il suo *Sitz im Leben* nella mitologia⁷⁶. Se non fosse sufficiente questa prima considerazione generale, comunque, l'impossibilità di fuggire dal mito (o dall'epica) per la ricerca del soggetto dell'*Anfiarao* satiresco è imposta da una testimonianza poco citata a proposito di questo dramma perduto, che ne costituisce l'unica traccia epigrafica. Si tratta della nota iscrizione catalogica parzialmente conservata delle opere possedute dalla Biblioteca del Pireo (*TrGF* I, CAT B 1, databile al 100 a.C. ca.)⁷⁷. Qui un'opera dal titolo *Anfiarao* è citata due volte: una prima a l. 8 (Ἀμφιάραα/[ος, ove però non è possibile stabilire se si tratti

⁷⁴ Cfr. OLIVIERI 1934.

⁷⁵ Sull'*Anfiarao* di Aristofane si veda ORTH 2017, 94-104 (sul contenuto dell'opera); 105-214 (per un commento ai singoli frammenti). Per una lettura del frammento 29 K.-A., grazie al quale è possibile apprezzare parte dell'ironia che nella commedia colpiva la consultazione dell'oracolo anfiareo, chiamato a guarire tra le altre cose l'impotenza del postulante, si veda FARAONE 1992.

⁷⁶ Esprimono questo punto decisivo KPS 1999, 242, per i quali una tale trama per un dramma satiresco di V sec. a.C. è semplicemente «unwahrscheinlich».

⁷⁷ Su questa testimonianza (*IG* II/III² 2363 [= *TrGF* 1 CAT B1]) si vedano LUPPE 1987, EBERT 1987, AVEZZÙ 2013, 53-4, DARDANO 2021 e CARRARA 2024, 204. Il testo delle righe qui riprodotte segue l'edizione di SNELL, KANNICHT 1986², 57.

dell'opera di Sofocle, dell'omonimo *Anfiarao* di Carcino, di Cleofonte oppure di un altro autore, cfr. *supra*, n. 1), e una seconda a l. 22, dove è inteso sicuramente l'*Anfiarao* di Sofocle (cfr. *TrGF* I, CAT B 1, 19-22):

	]οι· Σοφοκλέ-	
ους.....()]	φρουνης ἐκ τ[	20
	ἐκ τοῦ Κύκλου	
	]ν Ἀμφιάραος	
	...; di Sofocle	
	...da...	
	dal Ciclo [sc. epico]	
	... <i>Anfiarao</i>	

Se l'identificazione dell'*Anfiarao* sofocleo qui citato con l'*Anfiarao* satiresco è corretta (*sic* Snell e Kannicht)⁷⁸, molto probabile e supportata dal fatto che l'*Anfiarao* satiresco è sicuramente documentato dalle fonti a fronte dell'esistenza solo congetturale di una tragedia sofoclea omonima (cfr. *supra*, § 1), se ne ricava la preziosa indicazione che Sofocle avrebbe tratto la materia per il suo dramma dal Ciclo epico (v. 21 ἐκ τοῦ Κύκλου, «dal Ciclo», dicitura standard per indicare la derivazione o provenienza ciclica di un'opera o di una notizia, cfr. ad esempio *schol. ad Hom. Od.* 4, 285b ἐκ τοῦ Κύκλου). Questa inferenza è resa più concreta dal fatto che tutti i titoli sofoclei citati subito dopo (come *Elettra*, *Eracle* [satiresco], *Misii*, vv. 23-4, e anche, più avanti, l'*Alessandro* e gli *Etiopi*, vv. 25-6) erano molto probabilmente (i perduti *Eracle*, *Misii*, *Alessandro*, *Etiopi*) e sono sicuramente (la conservata *Elettra*) drammi con soggetto tratto dal Ciclo epico⁷⁹.

⁷⁸ Cfr. SNELL, KANNICHT 1986², 57, in app.

⁷⁹ Sull'*Eracle* satiresco di Sofocle (fr. 225-7 R., da alcuni identificato con il dramma satiresco dal titolo *Epi Tainaro Satyroi*, cfr. RADT 1999², 231 e CARRARA 2024, 225-36) si veda LLOYD-JONES 2003², 98-9; sui *Misii* (fr. 409-18 R.), riguardanti un segmento della storia di Telefo, si vedano LLOYD-JONES 2003², 216-7 e WRIGHT 2019, 102-3; sull'*Alessandro* (fr. 91a-100a R.) e sugli *Etiopi* (fr. 28-33 R., dramma da alcuni identificato con il *Memnone*, cfr. RADT 1999², 127), entrambi focalizzati su episodi del Ciclo Troiano, si vedano, rispettivamente, LLOYD-JONES 2003², 40-1 e 22 e WRIGHT 2019, 77-8 e 75.

Nel caso di *Anfiarao*, dunque, il soggetto va necessariamente ricercato nel Ciclo Tebano (in particolare nella perduta *Tebaide* ciclica)⁸⁰, in cui gli episodi di rilievo legati al personaggio di Anfiarao – in cui cioè l'indovino rivestiva un ruolo tale da giustificare il titolo *Anfiarao* per un'opera drammatica – sono tre, in ordine cronologico:

- 1) l'arruolamento di Anfiarao nella spedizione armata da Adrasto per restituire il trono di Tebe all'esule Polinice (cfr. Hyg. *Fab.* 73);
- 2) la fondazione dei Giochi Nemei da parte di Anfiarao e degli altri condottieri argivi in seguito alla morte del piccolo Ofelte a Nemea nel Peloponneso (cfr. Apollod. 3, 6 Wagner);
- 3) la scomparsa di Anfiarao, inghiottito dalla terra a Tebe, e la sua successiva trasformazione in dio oracolare (cfr. Apollod. 3, 77 Wagner).

Tutti e tre gli episodi sono stati proposti come possibili soggetti dell'*Anfiarao* satiresco. Il primo mito – l'arruolamento forzato di Anfiarao per la guerra contro Tebe – offriva uno spunto effettivamente risibile (o declinabile in maniera tale)⁸¹ come il nascondimento dell'indovino, presago della sciagura che sarebbe toccata ai condottieri, e la sua riluttanza alla guerra. Si è pensato in particolare che in questo episodio i Satiri-indovini potessero essere complici di Anfiarao nel suo tentativo di celamento (come guardiani del suo nascondiglio, seguendo l'interpretazione del fr. 113 R. di Pearson; si veda *supra*, § 2), forse infine fallito a causa dalla goffaggine dei Satiri; in alternativa, i figli di Sileno potevano essere stati ingaggiati nella 'caccia all'indovino' dietro promessa di compenso da qualche personaggio antagonista di Anfiarao (come Adrasto, Polinice, oppure la moglie Erifile) che

⁸⁰ La *Tebaide* (frr. 1-10 PEG) era uno dei poemi che componevano il perduto Ciclo Tebano, insieme all'*Edipodia* (frr. 1-2 PEG), gli *Epigoni* (frr. 1-4 PEG) e l'*Alcmeonide* (frr. 1-7 PEG); si veda in proposito DAVIES 2014.

⁸¹ Pensa a questa eventualità con qualche sospetto GANTZ 1993, 508 («whether the betrayal [sc. di Erifile] could ever be said to have a humorous side I do not know»).

forse sfruttava le loro auto-attribuite facoltà oracolari nella ricerca dell'indovino nascosto⁸². In un modo o nell'altro, comunque, questo episodio mitologico comportava un finale non lieto per l'indovino protagonista, costretto suo malgrado a unirsi alla funesta spedizione. Tutti i finali ipotizzati dalla critica per questa trama (il matrimonio di Anfiarao con Erifile, la riappacificazione di Anfiarao con Adrasto)⁸³ non eliminano in nessun modo il destino di morte che aleggia su Anfiarao e sulla sua partecipazione alla guerra, motivo per cui l'ipotesi della tematizzazione di questo episodio come soggetto del dramma satiresco *Anfiarao* pare poco convincente.

Il secondo episodio, che vedeva Anfiarao nelle vesti di co-fondatore e partecipante ai primi Giochi Nemei in onore del piccolo Ofelte sciaguratamente morto, come drammatizzato nell'*Ipsipile* euripidea⁸⁴, presenta un maggior numero di elementi che ne farebbero un soggetto adatto ad una drammatizzazione satiresca⁸⁵: la sua ambientazione (una radura con una fonte, seppur custodita da un serpente mortifero: uno scenario rurale preferito dal dramma satiresco alle ambientazioni perlopiù urbane della tragedia)⁸⁶; la presenza del bambino Ofelte (pienamente adatta a un episodio di *paidotrophia* satiresca, come quello presente nei *Diktyoulkoi* eschilei, con Sileno che fa da balia al piccolo Perseo)⁸⁷;

⁸² Cfr. KPS 1999, 240-1 e CHRIST 2004, 44, che pondera entrambe le possibilità (i Satiri rappresentati come sentinelle di Anfiarao oppure come ἰχνευταί di Anfiarao).

⁸³ Gantz, in particolare, suggerisce come finale del dramma il matrimonio di Anfiarao con Erifile (che tuttavia nel mito precedeva l'arruolamento di Anfiarao per la guerra tebana, cfr. GANTZ 1993, 508).

⁸⁴ Sull'*Ipsipile* euripidea si vedano almeno van Looy in JOUAN, VAN LOOY 2002, 162-71, Cropp in COLLARD, CROPP, GIBERT 2004, 170-6 e COLLARD, CROPP 2008, 250-5.

⁸⁵ Cfr. PEARSON 1917, I, 72.

⁸⁶ Sull'ambientazione preferibilmente rustica o comunque extra-urbana (marittima, boschereccia, cfr. Vittr. *De Arch.* 5, 6, 9) del dramma satiresco greco (come il monte Cillene negli *Ichneutai* di Sofocle; una località non lontana dal mare, ai piedi dell'Etna, nel *Ciclope* di Euripide; la spiaggia dell'isola di Serifo nei *Diktyoulkoi* di Eschilo) si veda SLENDERS 2012, 163. Una fonte, in particolare, costituiva l'ambientazione dell'*Amico* di Sofocle (frr. 111-2 R. e cfr. LLOYD-JONES 2003², 44-5) e dell'*Amimone* di Eschilo (frr. 13-5 R. e cfr. SOMMERSTEIN 2008, 8-9).

⁸⁷ Sul motivo della *paidotrophia* satiresca (presente o assai probabilmente impiegato in numerosi drammi satireschi, come le *Trophoi* di Eschilo, il *Dionysiskos* e l'*Herakleiskos* di Sofocle, le *Zenos Gonai* di Timesiteo) si veda almeno CHARALABOPOULOS 2021.

il soggetto atletico, molto gradito dal dramma satiresco⁸⁸. Tuttavia sono almeno tre gli elementi che sfavoriscono questo segmento del mito anfiareo come soggetto del dramma satiresco di Sofocle: 1) il fatto che in questo episodio Ofelte trovasse la morte (una morte senza la quale i Sette non avrebbero potuto fondare i Giochi Nemei); 2) il fatto che tale morte fosse interpretata proprio da Anfiarao come ulteriore presagio dell'esito funesto della spedizione dei Sette contro Tebe (e della sua propria fine); 3) il fatto che il soggetto atletico avrebbe probabilmente richiesto un Coro di Satiri-atleti (o aspiranti tali), rendendo irrilevante l'associazione tra i Satiri e la mantica alla base del probabile Coro di Satiri-indovini dell'*Anfiarao*.

L'unico episodio mitologico relativo ad Anfiarao che potrebbe dimostrarsi complessivamente in linea con le apparenti preferenze tematiche del dramma satiresco, senza contrastare con alcuna delle evidenze a noi disponibili per l'*Anfiarao*, è dunque, per esclusione, il terzo: il 'ritorno' di Anfiarao dal mondo dei morti, cioè la sua trasformazione in dio e la sua risalita dalla terra che lo aveva inghiottito insieme al suo carro durante lo scontro contro Tebe⁸⁹. Questo episodio è, dei tre, l'unico che elimina il problema di fondo della drammatizzazione satiresca della leggenda di Anfiarao, collocandosi cronologicamente *dopo* l'evento tutto tragico – e da questo punto di vista problematico in un dramma satiresco – della fine dell'indovino (tematizzata più o meno indirettamente in *Erifile*, *Epigoni*, *Alcmeone*). Per di più, episodi di *anodoi*, cioè «risalite» dal regno dei morti (o dalla terra, o dal mare), oppure trasformazioni miracolose di mortali in creature sovrumane sono ben note come soggetti di drammi satireschi⁹⁰: si consideri ad esempio il

⁸⁸ Sul motivo atletico nel dramma satiresco, un altro dei temi prediletti da questo genere letterario (si considerino ad esempio i *Theoroi* o *Isthmianstai* di Eschilo oppure gli *Athla/Athloi* di Acheo) si vedano PRITCHARD 2012 e LÄMMLE 2013, 353.

⁸⁹ L'ipotesi è di SUTTON (1980, 152): «his [sc. di Sofocle] *Amphiaraos* may have been about the protagonist's apotheosis as oracle». Si nota la – lieve, parlando di possibilità – contraddizione tra questa e la diversa ipotesi ricostruttiva prospettata dallo stesso Sutton qualche pagina prima, dove l'*Anfiarao* è immaginato come incentrato sulla fondazione dei Giochi Nemei (cfr. SUTTON 1980, 148).

⁹⁰ Sul tema molto frequente dell'*anodos* nel dramma satiresco si veda ampiamente VOELKE 2021.

Sisyphos drapetes («Sisifo fuggitivo»), dramma satiresco eschileo in cui era drammatizzata la fuga di Sisifo dall'Ade⁹¹, oppure il *Glauco marino* dello stesso Eschilo, in cui i Satiri (forse coinvolti nella cornice marittima della metamorfosi di Glauco nelle vesti di pescatori, come nei *Diktyoulkoi*?) prendevano atto prima indirettamente (attraverso il racconto di un personaggio in dialogo con loro) e poi con i propri occhi della prodigiosa trasformazione di Glauco da pescatore mortale a dio marino⁹².

Similmente, nell'*Anfiarao* satiresco, i Satiri potevano trovarsi catapultati nel luogo in cui, secondo la tradizione, Anfiarao era stato inghiottito vivo dalla terra: una località extra-urbana nei pressi del fiume Ismeno in Beozia – pensabile come ambientazione di un dramma satiresco⁹³. Il loro ruolo di indovini potrebbe essere consistito nel loro tentativo di richiamare dall'aldilà l'anima di Anfiarao (come nel satiresco *Agen* di Pitone i Satiri richiamavano dall'Ade l'ombra di Pitonike, si veda *supra*, § 2), o comunque nella loro volontà di cimentarsi nelle arti mantiche, avendo eventualmente abbandonato la danza per la *manteia* (come già nei *Theoroi* di Eschilo essi abbandonano Dioniso e la danza per le attività atletiche)⁹⁴. A suggerire situazioni e azioni rituali, sacrificali e/o negromantiche, verosimilmente compiute dal Coro di Satiri-indovini, sono in particolare i fr. 114 R. (con il riferimento ad un bue, forse vittima sacrificale), *509 R. (con l'eventuale riferimento ad una triade di animali da sacrificare e da offrire agli dei dell'oltretomba), e 116 R. (ἀγνίσαι, «sacrificare»). In un simile scenario si potrebbe inoltre ipoteticamente contestualizzare il fr. 120 R., che fa riferimento ad un personaggio che viene meno dalla paura, intendendolo come una traccia della sgomenta reazione dei paurosi Satiri di fronte all'apparizione miracolosa di Anfiarao in forma di dio, così come timore (cfr. fr. 25, 7 R. δέϊμα), meraviglia

⁹¹ Per indicazioni bibliografiche sul *Sisyphos drapetes* si veda *supra*, n. 20.

⁹² Per bibliografia sul *Glauco marino* si veda *supra*, n. 14.

⁹³ Cfr. Apollod. 3, 77, 2 Wagner Ἀμφιαράω δὲ φεύγοντι παρὰ ποταμὸν Ἰσμηνὸν [...], Ζεὺς κεραυνὸν βαλὼν τὴν γῆν διέστησεν e *schol. ad Pl. Resp.* 590A13 *Gree-ne* Ἀμφιάραος δὲ φεύγων ἐποχούμενος ἄρματι παρὰ τὸν Ἰσμηνὸν κεραυνοῦται ποταμόν.

⁹⁴ Sui *Theoroi* o *Isthmiiastai* di Eschilo si veda almeno SOMMERSTEIN 2008, 82-3.

(cfr. fr. 25, 12 R. θαῦμα) e incredulità (fr. 25e, 4-5 R. ἴσθι σ[/ τούτ]ων δ' ἔτ' ἔστι π[ί]στις ὅμμ[άτων σαφής]⁹⁵) sono i sentimenti che suscita la comparabile metamorfosi di Glauco da mortale a dio nel *Glauco marino* di Eschilo. Un'ulteriore testimonianza sul tema dello sbalordimento dei Satiri di fronte a miracolose *anodoi* proviene infine da uno *stamnos* ateniese a figure rosse attribuito al pittore Eucaride e databile al 500-490 a.C. ca.: qui sono raffigurati tre Satiri attoniti di fronte ad una dea che emerge dalla terra⁹⁶.

MICHELE DI BELLO

Scuola Normale Superiore

michele.dibello@sns.it

ENGLISH TITLE

Amphiaraios and the Satyrs-Seers. The Riddles of Sophocles' Lost *Amphiaraios*

ABSTRACT

Sophocles' now lost *Amphiaraios* (fragm. 113-21 R.) is one of his most tantalizing and enigmatic satyr plays. It raises many different questions, some of which still remain unresolved or undiscussed in detail, such as the bizarre combination of the noble seer Amphiaraios and Silenus' playful sons in the same dramatic action, or the likely existence of two versions of this drama, implied by the mention of an 'other *Amphiaraios*' in two of the sources quoting lines from this play. Some of the surviving fragments offer further interesting exegetical possibilities and deserve closer analysis: for example, the fragment 113 R. is key evidence for the particular role of the Satyrs in this drama, and may contain a self-description of the Chorus. This paper offers an up-to-date overview of Sophocles' *Amphiaraios*, discussing all the available evidence and suggesting new exegetical proposals.

KEYWORDS

Amphiaraios — Satyr Drama — Sophocles — Fragments — Chorus

⁹⁵ Per questo frammento riproduco il testo di SOMMERSTEIN 2008, 28. Per la situazione testuale del frammento e altre proposte di integrazione si veda RADT 1985, 144.

⁹⁶ Si veda una discussione del reperto (Paris, Louvre CP 10754), ricollegabile alla dimensione teatrale, in KRUMEICH 2021, 601-3.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AHRENS E.A.I. (ed.), *Aeschyli et Sophoclis tragaediae et fragmenta. Graece et latine cum indicibus*, Parisiis 1856.
- ANTONOPOULOS A.P., *Silenos on the Strange Behaviour of the Satyrs: The Case of Sophocles' Ichneutai*, in ANTONOPOULOS, CHRISTOPOULOS, HARRISON 2021, 433-48.
- ANTONOPOULOS A.P., CHRISTOPOULOS M.M., HARRISON G.W.M. (edd.), *Reconstructing Satyr Drama*, Berlin-Boston 2021.
- AVEZZÙ G., *Considerazioni sui drammi satireschi di Sofocle*, in G. BASTIANINI, A. CASANOVA (edd.), *I Papiri di Eschilo e di Sofocle*, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 14-15 giugno 2012, Firenze 2013, 53-63.
- BARRETT W.S. (ed.), *Euripides. Hippolytos*, London 1964.
- BATES W.N., *Sophocles: Poet and Dramatist*, Philadelphia 1940.
- BERGK T., rec. a E. WUNDER (ed.), *Sophoclis Tragoediae*, I.1, Göttingen 1848, G. HERMANN (ed.), *Sophoclis Tragoediae*, voll. III e VII, Leipzig 1848, W. DINDORF (ed.), *Sophoclis tragoediae superstites et deperditarum fragmenta*, Oxford 1849, «Neue Jahrb. für Philol. und Pädag.» 61, 1851, 227-50.
- BIANCHI F.P., *Strabone e il teatro*, Baden-Baden 2020.
- BIERL A., *Pratinas and Euripides: Wild Origins, Choral Self-Reference and Performative Release of Dionysian Energy in Satyr Drama*, in ANTONOPOULOS, CHRISTOPOULOS, HARRISON 2021, 337-60.
- BILES Z.P., OLSON, S.D. (edd.), *Aristophanes: Wasps*, Oxford 2015.
- BOSCHI A., *La Commedia delle lettere e l'Edipo re: un confronto 'grammaticale' tra il re e l'indovino*, «SIFC» 109, 2016, 169-79.
- BUTRICA J., *The Lost "Thesmophoriazusae" of Aristophanes*, «Phoenix» 55.1/2, 2001, 44-76.
- CAMPO L., *I drammi satireschi della Grecia antica*, Milano 1940.
- CAROLI M., *Studi sulle seconde edizioni del dramma tragico*, Bari 2020.
- CARRARA L., *L'indovino Poliido: Eschilo, Le Cretesi, Sofocle, Manteis, Euripide, Poliido*, Roma 2014.
- CARRARA L., *Distinguishing Satyric from Tragic Fragments: Methodological Tools and Practical Results*, in ANTONOPOULOS, CHRISTOPOULOS, HARRISON 2021, 253-82.

- CARRARA L., *Il nome e il genere. Il dramma satiresco e il 'quarto dramma' nel teatro greco*, Venezia 2024.
- CHARALABOPOULOS N.G., *Baby-Boomer: Silenos Paidotrophos in Aeschylus' Diktyoulkoi*, in ANTONOPOULOS, CHRISTOPOULOS, HARRISON 2021, 395-408.
- CHRIST M., *Draft Evasion Onstage and Offstage in Classical Athens*, «CQ» 54, 2004, 33-57.
- CIPOLLA P.B., *Ancient Scholarship on Satyr Drama: The Background of Quotations in Athenaeus, Lexicographers, Grammarians, and Scholia*, in ANTONOPOULOS, CHRISTOPOULOS, HARRISON 2021, 229-52.
- COLLARD C., CROPP M.J. (edd.), *Euripides. Fragments*, Cambridge 2008.
- COLLARD C., CROPP M.J., GIBERT J. (edd.), *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, vol. II, Warminster 2004.
- COLLARD C., CROPP M.J., LEE K.H. (edd.), *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, vol. I, Warminster 1995.
- COWAN R., *The Smell of Sophokles' Salmoneus: Technology, Scatology, Metatheatre*, «Ramus» 43.1/2, 2014, 1-24.
- CRAMER J.A. (ed.), *Anecdota Graeca*, Oxonii 1835.
- CSAPO E., WILSON P., *A Social and Economic History of the Theatre to 300 BC*, Cambridge 2020.
- DARDANO V., *Elenco Di Libri Dal Porto Del Pireo*, «Axon» 5.1, 2021, 187-202.
- DAVIES M., *The Theban Epics*, Washington-Cambridge 2014.
- DECHARME P., *Le drame satyrique sans satyres*, «Revue des Études Grecques» 12.47, 1899, 290-99.
- DEICHGRÄBER K., *Die Persertetralogie des Aischylos: mit einem Anhang: Aischylos' Glaukos Pontios und Leon*, Mainz 1974.
- DE STEFANI A., *Scholia Codicis Laurentiani LXXXVI, 7 in Aeliani Hist. Animal.*, «SIFC» 7, 1899, 414.
- DI BELLO M., *Μάντις πολύτροπος: i ruoli di Anfiarao nell'Ipsipile di Euripide*, «Lexis» 41.2, 2023, 357-86.
- DI BELLO M., *Battaglie di Afrodite. Sulle perdute Lemnie di Sofocle*, «DeM» 15, 2024, 1-24.
- DI MARCO M., *Satyrika. Studi sul dramma satiresco*, Lecce 2013.
- DINDORF W. (ed.), *Poetarum scenicarum graecorum*, Lipsiae 1869.

- EBERT J., Ὀφρυνῆς: Ein neuer Sophokles-Titel in IG II/III² 2363 Kol. I Z. 20, «ZPE» 69, 1987, 74.
- ELLENDT F., *Lexicon Sophocleum* (curavit H. Genthe), Berolini 1872² (1841).
- FARAONE C.A., *Aristophanes, Amphiaraus, Fr. 29 (Kassel-Austin): Oracular Response or Erotic Incantation?*, «CQ» 42.2, 1992, 320-7.
- FINGLASS P.J. (ed.), *Sophocles. Oedipus the King*, Cambridge-New York 2018.
- GAGNÉ R., *Dancing Letters. The Alphabetic Tragedy of Kallias*, in ID., M. GOVERS HOPMAN (edd.), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, New York 2013, 297-316.
- GANTZ T., *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*, Baltimore-London 1993.
- GENTILI B., ANGELI BERNARDINI P., CINGANO E., GIANNINI P. (edd.), *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995.
- GENTILI B., CATENACCI C., GIANNINI P., LOMIENTO L. (edd.), *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano 2013.
- GIUDICE RIZZO I., *Inquieti «commerci» tra uomini e dei*, Roma 2002.
- GRIFFITH M. (ed.), *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.
- GRIFFITH M., *Greek Satyr Play: Five Studies*, Berkeley 2015.
- HARRISON G.W.M., *Satyr Drama: Tragedy at Play*, Swansea 2005.
- IMPERIO O. (ed.), *Aristophanes Eirene II - Lemniai fr. 305-391*, Göttingen 2023 («Fragmenta Comica», 10.6).
- JOUAN F., VAN LOOY H. (edd.), *Euripide. Fragments, Tome 8, 3e partie. (De Sthénébée a Chrysippos)*, Paris 2002.
- JOUANNA J., *Sophocle*, Paris 2007.
- KAIMIO M. et al., *Metatheatricality in the Greek Satyr-Play*, «Arctos» 35, 2001, 35-78.
- KANNICHT R. (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. V: *Euripides*, Göttingen 2004.
- KARAMANOU I. (ed.), *Euripides: Danae and Dictys*, Berlin-Boston 2006.
- KRUMEICH R., *Images of Satyrs and the Reception of Satyr Drama-Performances in Athenian and South Italian Vase-Painting*, in ANTONOPOULOS, CHRISTOPOULOS, HARRISON 2021, 587-636.
- KRUMEICH R., PECHSTEIN N., SEIDENSTICKER B., *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999. [KPS]

- LÄMMLE R., *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg 2013.
- LAWLER L.B., *The Dance of the Alphabet*, «CO» 18.7, 1941, 69-71.
- LLOYD-JONES H. (ed.), *Sophocles. Fragments*, Cambridge 2003² (1996).
- LOBECK C.A., *Paralipomena grammaticæ Græcæ*, Lipsiae 1837.
- LUCAS DE DIOS J.M. (ed.), *Sófocles: Fragmentos*, Madrid 2008.
- LUPPE W., *Die Sophokles-Titel im Bibliotheks-Katalog IG II/III² 2363*, «ZPE» 67, 1987, 1-4.
- MARTINA A. (ed.), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del convegno internazionale, Roma, 16-18 ottobre 2001, Roma 2003.
- MASTRONARDE D.J. (ed.), *Euripides. Phoenissae. Edited With Introduction and Commentary*, Cambridge-New York 1994.
- MELIADÒ C., *Scholia in Claudii Eliani Libros de Natura Animalium*, Berlin-Boston 2017.
- MEURSIUS J. (ed.), *Aeschylus, Sophocles, Euripides: Sive de tragoediis eorum libri III*, Lugduni Batavorum 1619.
- MOLES F., *Per una ricostruzione degli "Sciri" di Sofocle*, «Frammenti sulla Scena (online)» 1, 2020, 1-18.
- NAUCK A. (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Lipsiae 1856.
- OLIVIERI A., *Drammi satireschi. I. L'argomento (hypothesis) dello "Scirone" di Euripide. II. L'"Amfiarao" di Sofocle*, «RIGI» 18, 1934, 49-60.
- OLSON S.D. (ed.), *Aristophanes, Peace: Greek text with Introduction and Commentary*, Oxford-New York 1998.
- ORMAND K. (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden (MA)-Oxford 2013.
- ORTH C. (ed.), *Aristophanes: Aiolosikon – Babylonioi (fr. 1-100)*, Heidelberg 2017 ("Fragmenta Comica", 10.3).
- O'SULLIVAN P., *Satyrical Friendship in Euripides' Cyclops*, in ANTONOPOULOS, CHRISTOPOULOS, HARRISON 2021, 375-94.
- O'SULLIVAN P., COLLARD C., *Euripides. Cyclops and Major Fragments of Greek Satyrical Drama*, Oxford 2013.
- PEARSON A.C. (ed.), *The Fragments of Sophocles*, 3 voll., Cambridge 1917.
- POZZOLI O., ZANETTO G., *Drammi satireschi: Eschilo, Sofocle, Euripide*, Milano 2004.

- PRETAGOSTINI R., *La rappresentazione dell'Ἀγῆν e la nuova drammaturgia*, in MARTINA 2003, 161-75.
- PRIVITERA A. (ed.), *Pindaro. Le Istmiche*, Milano 1982.
- PRITCHARD D.M., *Athletics in Satyric Drama*, «G&R» 59.1, 2012, 1-16.
- RADT S. (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. III: Aeschylus, Göttingen 1985.
- RADT S. (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. IV: Sophocles. *Editio Correctior Et Addendis Aucta*, Göttingen 1999² (1977).
- RECCHIA M., *La danza di Filocleone e dei Carciniti nel finale delle Vespe (1474-1534)*, in C. CATENACCI, M. DI MARZIO (edd.), *Le Vespe di Aristofane. Giornate di studio in ricordo di Massimo Vetta*, Pisa 2022, 203-18.
- SCHLESINGER A.C., *Indications of Parody in Aristophanes*, «TAPhA» 67, 1936, 296-314.
- SIENKEWICZ T.J., *Sophocles' Telepheia*, «ZPE» 20, 1976, 109-12.
- SLATER N.W., *Dancing the Alphabet: Performative Literacy on the Attic Stage*, in I. WORTHINGTON, J.M. FOLEY (edd.), *Epea and Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece*, Leiden-Boston-Köln 2002, 117-29.
- SLENDERS W., *Sophocles' Ichneutae or How to Write a Satyr Play*, in ORMAND 2013, 155-68.
- SNELL B., KANNICHT R. (edd.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 1: *Didascaliae tragicae, catalogi tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum. Editio correctior et addendis aucta*, Göttingen 1986² (1981).
- SNELL B., *Scenes from Greek Drama*, Berkeley 1964.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aeschylus: Fragments*, Cambridge (MA) 2008.
- SOMMERSTEIN A.H., TALBOY T. (edd.), *Sophocles: Selected Fragmentary Plays*, vol. II, Oxford 2012.
- SUTTON D.F., *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan 1980.
- TOTARO P., *I frammenti del Fineo e del Glaucio di Potnie di Eschilo*, in M. TAUFER (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, Tübingen 2011, 219-32.
- VOELKE P., *Un théâtre de la marge: aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l'Athènes classique*, Bari 2001.
- VOELKE P., *Satyr Drama, Dithyramb, and Anodoi*, in ANTONOPOULOS, CHRISTOPOULOS, HARRISON 2021, 81-100.

- WAGNER F.W. (ed.), *Poetarum tragicorum graecorum fragmenta*, vol. I: *Aeschyli et Sophoclis Perditarum Fabularum Fragmenta*, Vratislaviae 1852.
- WELCKER F.G., *Nachtrag zu der Schrift über die Aeschyrische Trilogie, nebst einer Abhandlung über das Satyrspiel*, Frankfurt a.M. 1826.
- WEST M.L., *The Prometheus Trilogy*, «JHS» 99, 1979, 130-48.
- WINNINGTON-INGRAM R.P., *The Glaukos Pontios of Aeschylus*, «BICS» 6.1, 1959, 58-60.
- WRIGHT M., *The Lost Plays of Greek Tragedy*, vol. 2: *Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London-New York 2019.

MARIELLA DE SIMONE

Il canto 'alato' di Cinesia: contenuti ed espedienti della parodia ditirambica in Aristofane (*Av.* 1372-409)

La polemica contro poeti e musicisti contemporanei, sperimentatori di uno stile nuovo e virtuosistico, è motivo ricorrente in tutto il teatro aristofaneo, ma è spesso difficile da decifrare e interpretare. Non solo perché è arduo distinguere l'elemento caricaturale e iperbolico da quello maggiormente realistico (soprattutto se mancano testimonianze dirette che possano offrire una reale possibilità di confronto, come nel caso della produzione ditirambica), ma soprattutto perché l'ironica denuncia degli aspetti qualificanti il nuovo stile risulta spesso complessa e ambivalente, realizzata talvolta per mezzo di allusioni e giochi verbali talaltra con l'ausilio di autentiche parodie liriche. Il meccanismo parodico attivato da Aristofane può coinvolgere tanto la *lexis* (livello verbale) quanto la *opsis* e la *melopoeia* (livello visivo e scenico, livello musicale)¹, queste ultime essenziali alla comprensione del contenuto polemico ma impossibili per noi da recuperare pienamente.

Un episodio che utilizza in chiave polemica i diversi espedienti della rappresentazione comica (testo, melodia, elementi scenico-coreografici) è quello degli *Uccelli* relativo al compositore Cinesia (*Av.* 1372-409), tra i maggiori esponenti del 'nuovo' ditirambo. È lo stesso ditirambografo, scenicamente attivo come personaggio del dramma, a mettere in ridicolo le modalità del proprio comporre per mezzo di un canto che si fa caricatura, arricchito da elementi formali peculiari e parodici. Tuttavia, non si tratta di un'esecuzione melodica a sè stante – come il canto di Agatone nelle *Tesmoforiziase* o il *pastiche* di pezzi corali euripi-

¹ È Aristotele, in *Po.* 1450a 9-11, a menzionare *lexis*, *opsis* e *melopoeia* tra le parti costitutive della tragedia.

dei nelle *Rane*² – ma di una serie di interventi lirici integrati nel dialogo drammatico, che si alternano alle battute prosastiche e mordaci del vecchio Pisetero. Tanto complesso nella sua struttura quanto foriero di una molteplicità di significati, se analizzato in tutte le sue componenti (comprese quelle musicali e sceniche) l'episodio può suscitare riflessioni significative sui quei tratti performativi del 'nuovo' stile che Aristofane ha interesse a denunciare e deridere.

Personaggio eccentrico e poliedrico, che Plutarco non esita a definire un «pessimo poeta» (ἀργαλέος ποιητής, *De gl. Ath.* 348b), l'ateniese Cinesia doveva essere ben noto al pubblico dell'*archaia*³. Commediografi come Strattis (fr. 17-18 K.-A.)⁴ e Platone comico (fr. 200 K.-A.)⁵ ne attaccano ora l'immorale empietà ora l'estrema magrezza e la salute cagionevole. La sua attività politica, legata soprattutto a un decreto in onore di Dioniso I di Siracusa⁶, gli procurò, da parte di Lisia, l'infamante accusa di συκοφαντία (cfr. *Lys.* fr. 53 Th.)⁷. Alle innovazioni da lui apportate al ditirambo fa invece riferimento il comico Ferecrate, il quale, nel famoso frammento del *Chirone* (155, 8-12 K.-A.),

² Cfr. *Aristoph. Th.* 101-29 e *Ran.* 1309-28. Per un tentativo di recupero di alcuni aspetti della parodia musicale e scenica dei due passi aristofanei rinvio rispettivamente a DE SIMONE 2014, 254-60 e DE SIMONE 2008.

³ Come ricorda RESTANI 1983, 157, il ditirambografo è «l'unico ateniese di cui ci restino testimonianze»: le troviamo raccolte in IERANÒ 1997, con fonti e discussione; SUTTON 1989, 49-53. Un profilo del personaggio offrono invece BIANCHI 2022, che cataloga le testimonianze in base alle caratteristiche considerate e stigmatizzate (aspetto fisico, empietà, innovazioni artistiche), e FIORENTINI 2010; sempre utili PICKARD-CAMBRIDGE 1962, 43-5 e LAWLER 1950, 78-80.

⁴ La commedia cui appartengono i due frammenti – tramandati rispettivamente da *Ath.* XII 551d e *Harp.*, 177, 16 Dindorf – è significativamente intitolata Κινησίας, ed è assegnata al periodo tra la fine del V e gli inizi del IV secolo: cfr. FIORENTINI 2017. Un commento ai frammenti superstiti (in tutto nove, a cui alcuni, pur se con qualche riserva, aggiungono i fr. 41 Dindorf e 70 Meineke) è anche in MERIANI 1995, 21-45.

⁵ Sul frammento, tradito da Gal., *Ad Hipp. Aph.* VII 322, cfr. le osservazioni di LAWLER 1950, 80-1.

⁶ Cfr. *IG* 2², 18 = *Syll.* 3, 128.

⁷ Così afferma Ateneo, unica fonte del frammento lisiano: «Che Cinesia fosse malato, e per il resto abile, l'ha affermato anche l'oratore Lisia nel discorso intitolato *In difesa di Fania, per proposte illegali*, ove afferma che Cinesia, una volta abbandonato il proprio, si era messo a fare il mestiere di sicofante, e che si arricchiva grazie a questo» (*Ath.* XII 551d-e).

stigmatizza le sue audaci ἐξαρμόνιοι καμπαί («modulazioni esterne all'armonia»?), delle quali si sottolinea che sono ἐν ταῖς στροφαῖς⁸. Lo stesso Aristofane lo cita più volte, mettendone in ridicolo talvolta la proverbiale incontinenza (*Ran.* 366; *Ec.* 330) talaltra l'eccessiva magrezza (*Ran.* 1437-8; fr. 156 K.-A.), mentre in *Ran.* 153-4 annovera «quelli che hanno imparato la Pirrica di Cinesia» tra i 'dannati' dell'Oltretomba⁹.

Più ampia e complessa è la satira degli *Uccelli*, indirizzata, questa volta, allo stile poetico-musicale del ditirambografo. Per Aristofane, che già nella *Pace* presenta i διθυραμβοδιόσκαλοι come «raccolgitori di preludi svolazzanti per l'etere» (vv. 830-1)¹⁰, e che nelle *Rane*, per bocca di Euripide, assegna allo smilzo Cinesia l'improbabile impresa di "fare da ali" al possente Cleocrito (vv. 1437-8)¹¹, la città aerea di Nubicuculia rappresenta la cornice ideale per motteggiare l'arte 'eterea', vacua e inconsistente del ditirambografo.

Tra i visitatori che ascendono alla neonata *polis* per ottenere le piume, e con esse i preziosi benefici e privilegi garantiti dalla condizione alata, Cinesia sopraggiunge per secondo, preceduto dal Parricida e seguito dal Sicofante. Beffeggiato e deriso in patria, il poeta perviene alla città degli uccelli alla ricerca di ali che gli permettano di levarsi sospeso nell'aria, ove poter cogliere «nuovi

⁸ Sull'espressione, e sui suoi possibili significati in relazione al contesto del frammento ferecrateo, è tornato di recente NAPOLITANO 2023, 110-6, al quale rinvio per esegesi e bibliografia precedente.

⁹ Fa notare ANDRISANO 2021, 153 che le accuse rivolte a Cinesia nelle fonti a nostra disposizione si possono riferire essenzialmente «1. All'innovazione musicale e allo sperimentalismo del nuovo ditirambo; 2. Agli aspetti fisici e patologici (magrezza e sindrome diarroica); 3. all'ateismo e all'empietà» (quest'ultima da collegare probabilmente alla formazione sofistica del ditirambografo). La studiosa, inoltre, propone di collegare anche il v. 366 delle *Rane*, come la precedente allusione alla Pirrica dei vv. 153-4, alle coreografie mimetiche di Cinesia, che, «accompagnate da una musica più complessa, evidentemente ricche di nuove sequenze e quindi scomposte se paragonate a quelle delle danze tradizionali, sarebbero offensive e deturpanti nei confronti dei rituali della dea (*scil.* Ecate)» (p. 159), di cui l'empio poeta imbratta i tempietti di sterco.

¹⁰ «Svolazzanti per l'etere» traduce lo *hapax* ἐνδιατριανρονήχτος, allusivo – come suggeriva già DÜRING 1945, 184-5 – di una certa 'instabilità' armonica dovuta a frequenti modulazioni, ovvero, più genericamente, evocativo del carattere 'aereo' e inconsistente dei nuovi ditirambi.

¹¹ Cfr. il relativo commento di DEL CORNO 1985, 244.

preludi scossi dai venti» (vv. 1384-5) e attraversare i luoghi eterei in cui «è sospesa» la sua arte (v. 1387). Il suo eloquio è ricercato e altisonante: ogni termine è accuratamente selezionato, e l'impiego di versi lirici contribuisce ad aumentare il virtuosismo stilistico. Tra provocatorie interruzioni (di Pisetero) e parodiche dimostrazioni (di Cinesia), il lirismo del ditirambografo si protrae per quasi trenta versi, fino a quando Pisetero, munitosi di un fascio di piume, prende a battere lo sgradito visitatore. Il quale, costretto ad arrendersi, se ne torna da dove era venuto (ma non prima di aver minacciato ulteriori tentativi di «percorrere l'aria con un paio d'ali», v. 1409).

Questa, in estrema sintesi, la 'trama' dell'episodio, i cui contorni polemicamente risultano, almeno in termini generali, piuttosto chiari. L'esegeta che esamina la scena nel dettaglio, tuttavia, trova nella complessa struttura formale, nell'uso di espedienti comunicativi non più pienamente recuperabili e nel linguaggio altamente poetico del passo, carico di termini allusivi e metaforici, i maggiori ostacoli alla piena comprensione dell'intendimento derisorio di Aristofane. Un riesame dell'intera scena, quindi, dovrà tenere in debito conto tutte le scelte strutturali operate dal commediografo, comprese quelle (realizzate tramite la musica, gli elementi visivi, i movimenti orchestici) i cui codici simbolici, non più alla portata del moderno lettore, dovevano risultare fondamentali per una comunicazione immediata e performativa del messaggio polemico.

1. Il livello della lexis: l'eloquio altisonante di Cinesia

- KI. Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπόν πετρύγεσσι κούφαις·
πέτομαι δ' ὁδὸν ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλαν μελέων - 1374
- ΠΙ. Τοῦτ' ἡ πρᾶγμα φορτίου δεῖται πετρῶν.
- KI. ἀφόβῳ φρενὶ σώματι τε νέαν ἐφέπων. 1376-7
- 1376-7 φρενὶ σώματι τε : φρενὸς ὄμματι τε νέαν Hermann τε νέαν aBΣ^{REF}. γενεάν qΣ^{Lh3} τε <πτηνῶν> γενεάν Kock coll. schol. 1377a, p. 202 Holwerda

Dopo aver fatto il suo ingresso in scena, Cinesia esordisce con un'ode di Anacreonte¹². Il primo verso, secondo quanto afferma lo scolio, riproduce alla lettera il modello arcaico, mentre il secondo è una libera rielaborazione aristofanea¹³. La metafora del 'volo poetico', motivo ricorrente di tutti gli interventi del diti-rambografo, è ivi associata alla suggestiva immagine del canto come 'via' da percorrere, molto cara al linguaggio poetico degli antichi¹⁴. Tanto la citazione dotta (l'inizio del carme anacreonteo) quanto l'utilizzo di una metafora di ascendenza epico-lirica (la 'via' del canto) contribuiscono ad elevare il tono dell'*incipit*. Della sua struttura metrica, e del possibile riadattamento ritmico-musicale rispetto al modello di partenza, si dirà più avanti (par. 2).

Bruscamente interrotto da una battuta di Pisetero, i cui trimetri prosastici e derisori contrastano e spezzano i versi lirici del diti-rambografo, il canto di Cinesia prosegue ai vv. 1376-7, senza soluzione di continuità. Ignorando del tutto il commento ironico dell'interlocutore, il poeta precisa che il fine ultimo del suo volo poetico è quello di «seguire il nuovo» (v. 1377). Se, come sembra, la lezione τε νέαν dei *codices vetustiores* è corretta, il termine νέος si configura quale autentica 'spia linguistica', atta a segnalare la scoperta intenzione polemica di Aristofane. Adoperato da Timoteo per contrapporre la propria ispirazione alla tradizionale μουσική dei suoi predecessori (cfr. fr. 791, 202-3 e 210-2 PMG), l'aggettivo, nella forma del comparativo νεώτερος, viene usato in Nu. 1370 (σὺ δ' ἄλλὰ τούτων / λέξων τι τῶν νεωτέρων, ἄπτ'

¹² Anacr. fr. 83 Gentili = PMG 378.

¹³ Questi, secondo lo *schol. Av.* 1372c, p. 201 Holwerda (opportunamente integrato sulla base della stessa monodia di Cinesia e della testimonianza di Efestione e accogliendo l'emendamento di Porson), i due versi originari del carme anacreonteo: Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὀλυμπόν περὺ γέσσι κούφαις / διὰ τὸν ἔρωτα οὐ γὰρ ἐμοὶ <παῖς ἐ>θέλει συνηβάν.

¹⁴ Se ne trovano esempi già a partire da Omero e dai lirici corali (cfr. Rocconi 1999, 99 nn. 30-1), ma furono soprattutto i comici a fare uso di metafore 'spaziali' – quali la rappresentazione dell'ἄρμονία come 'strada' da percorrere (Pherecr. fr. 26 K.-A.), o la nota immagine dei 'sentieri di formica' (Pherecr. fr. 155, 23 K.-A.; Th. 100) – per «arrivare ad esprimere l'idea del movimento che il suono compie in uno spazio astratto» (Rocconi 1999, 100).

ἐστὶ τὰ σοφὰ ταῦτα) per indicare in senso dispregiativo i seguaci della 'nuova' musica. La nuova 'via' che Cinesia intende seguire sarebbe quindi da identificare con lo stile innovativo dei compositori d'avanguardia, bersaglio ormai noto della critica reazionaria e conservatrice del commediografo¹⁵.

- KI. Ὅρνις γενέσθαι βούλομαι λιγύφθογγος ἀηδών.
 ΠΙ. Παῦσαι μελωδῶν, ἀλλ' ὅ τι λέγεις εἰπέ μοι.
 ΚΙ. Ὑπὸ σοῦ πτερωθεὶς βούλομαι μετάρσιος
 ἀναπτόμενος ἐκ τῶν νεφέλων καινὰς λαβεῖν
 ἀεροδονήτους καὶ νιφοβόλους ἀναβολάς. 1385
 ΠΙ. Ἐκ τῶν νεφελῶν γὰρ ἂν τις ἀναβολὰς λάβοι;
 ΚΙ. Κρέμαται μὲν οὖν ἐντεῦθεν ἡμῶν ἡ τέχνη.
 Τῶν διθυράμβων γὰρ τὰ λαμπρὰ γίγνεται
 ἀέρια καὶ σκοτεινὰ καὶ κυανναυγέα
 καὶ πτεροδόνητα· σὺ δὲ κλύων εἴσεις τάχα. 1390

In risposta a Pisetero, che gli chiede cosa ci faccia lì in giro col suo 'passo storto' (vd. *infra* par. 3), Cinesia ribadisce il suo desiderio di diventare un essere alato¹⁶, ovvero, con un'immagine attinta alla tradizione epico-lirica, un usignolo «dalla limpida voce» (λιγύφθογγος)¹⁷. Come già rilevato dagli studiosi, l'anomala combinazione di un *metron* giambico con un verso lirico appare sintomatica di una precisa intenzione canzonatoria¹⁸: dopo un fugace quanto vano tentativo di rispondere in trimetri alla

¹⁵ La variante γενεάν, traddita dai *codices recentiores* o triciniani (eccetto il codice B: cfr. l'apparato) deriverebbe, secondo DUNBAR 1995, 666, da errore paleografico (ΓΕΝΕΑΝ pro TENEAN), ovvero rappresenterebbe, rispetto alla *lectio difficilior* τε νέαν, una banalizzazione, atta a stabilire un più stretto legame semantico con la precedente immagine del 'volo verso l'Olimpo' (non a caso la parafrasi triciniana – πέτομαι γενεάν ὀρνίθων ἐφέπων – stabilisce un preciso rapporto logico-sintattico tra i vv. 1374 e 1376-7).

¹⁶ A parere di Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 290, l'aspirazione al volo, più volte manifestata da Cinesia, potrebbe celare un'allusione al noto ateismo del ditirambografo: «Gli spettatori, che certo non avevano dimenticato la problematica delle *Nuvole*, intuivano che un uomo amante delle nubi, dell'etere, dell'aria non poteva essere che un 'anassagoreo' dunque un ateo».

¹⁷ Col valore di «limpido», «chiaro», «armonioso» l'aggettivo λιγύς/λιγυρός è usato non di rado in relazione al 'canto' degli uccelli (cfr. ΚΑΙΜΙΟ 1977, 231-3). Nel contesto in esame, quindi, l'epiteto λιγύφθογγος evocherebbe anche sul piano vocale-melodico l'identificazione con un essere alato auspicata da Cinesia.

¹⁸ Cfr., ad esempio, DUNBAR 1995, 663; RUIJGH 1960, 321-2.

richiesta di Pisetero, Cinesia riprende bruscamente a 'cantare' i suoi versi. Chiaro l'intento parodico di Aristofane: nella rappresentazione comica da lui confezionata, il ditirambografo appare incapace di proferire parola se non per mezzo di metri lirici e di altisonanti citazioni poetiche. E il tono del suo eloquio si fa ancora più elevato allorquando Pisetero, bramoso di spiegazioni più esaustive, gli intima di «smetterla con i canti» (v. 1382): l'ossessiva iterazione di termini afferenti alla sfera celeste (πτερωθείς, μετάρσιος, ἀναπτόμενος, ἀεροδονήτους, vv. 1383-5; e ancora κρέματα, ἄερα, πτεροδόνητα, vv. 1386-90) senza dubbio riecheggia l'aspirazione al 'volo poetico' già espressa ai vv. 1372-3 e 1380-1, facendo riaffiorare la tematica di un'arte eterea e impalpabile¹⁹. Non solo: la reiterata *accumulatio* di epiteti composti potrebbe parodiare il linguaggio sovrabbondante e oscuro tipico del 'nuovo' ditirambo²⁰. Nello specifico l'immagine del poeta che vuol cogliere dalle nubi «nuovi preludi» (καὶνὰς ... ἀναβολάς) richiamata da vicino, come già detto, i «preludi svolazzanti per l'etere» di *Pax* 830-1.

Il termine ἀναβολή sembra riferirsi, fin dall'epoca arcaica, «all'inizio della *performance* vocale e/o strumentale»²¹. Rismantizzato quale vocabolo tecnico nell'ambito della critica alla 'nuova' musica, e associato al genere ditirambico, il sostantivo sarebbe usato per indicare un canto introduttivo in versi liberi da responsione²², eseguito probabilmente da un solista²³. Proprio

¹⁹ Sull'accumulazione di termini afferenti alla sfera 'celeste' pone l'accento anche ALINK 1983, 183.

²⁰ Così FORD 1992, che considera il canto di Cinesia negli *Uccelli* un esempio paradigmatico di parodia retorico-linguistica, capace di condensare in pochi versi le accuse di vacuità, pretenziosità, arditezza stilistica, oscurità, eccesso di novità, ricercatezza sterile ed edonistica. Tali espedienti retorici, certamente presenti, tuttavia non esauriscono il gioco parodico aristofaneo, costruito, tra l'altro, su quegli elementi 'performativi' che per gli spettatori ateniesi di V secolo risultavano di più immediato impatto.

²¹ COMOTTI 1989, 107.

²² Lo si ricava principalmente da Arist. *Rh.* 1409a, dove le ἀναβολαὶ dei ditirambi sono contrapposte alle antistrofi degli antichi poeti.

²³ Così sembra di doversi dedurre da ps.-Arist. *Probl.* 19, 15, dove l'esecuzione solistica dei 'nuovi' ditirambi (nei quali l'ἀναβολή astrofica ha preso il posto dell'antico canto strofico: cfr. n. seguente) è associata alle difficoltà tecniche dovute alle frequenti modulazioni e all'assenza di responsione.

i fautori del 'nuovo' indirizzo musicale hanno dato risalto alle potenzialità virtuosistiche delle ἀναβολαί (favorite dall'assenza di responsione strofica e dall'esecuzione solistica), ampliandone l'estensione a danno del canto antistrofico eseguito dal coro²⁴. L'associazione del termine con le arditezze dei ditirambografi pare assicurata, nel passo degli *Uccelli*, dalla presenza dell'aggettivo καινός, impiegato, al pari di νέος, in relazione alle innovazioni dei musicisti d'avanguardia²⁵. Più incerto il significato dei composti ἀεροδόνητος e νιφόβολος, ugualmente riferiti alle ἀναβολαί: il primo, *hapax* aristofaneo, potrebbe alludere al carattere 'instabile' (sul piano armonico) e/o 'agitato' (sul piano ritmico) dei preludi di Cinesia (il senso letterale è «scosso dal vento»), mentre il secondo, che alla lettera significa «cosparso di neve», ne indicherebbe la 'freddezza', ossia, forse, l'eccessiva formalità e artificiosità dello stile²⁶.

La critica alla dizione altisonante e artificiosa di Cinesia si incrocia di continuo con i riferimenti ad una certa 'vacuità' di significati. Nei versi successivi, infatti, ad un Pisetero sempre più sbalordito («dalle nuvole si colgono preludi, vuoi dire?», v. 1386), Cinesia ribadisce la natura aerea e inconsistente della poesia ditirambica, «fatta d'aria e d'ombra» (v. 1389) e perennemente «sospesa» in mezzo alle nubi (v. 1387). L'intento, forse, è quello di stigmatizzare il tentativo, operato dai 'nuovi' ditirambografi, di mascherare una sostanziale assenza di contenuti con l'uso di sapienti virtuosismi stilistici²⁷.

²⁴ Ancora Aristotele, nella *Retorica* (1409b), sembra darcene la conferma: nel riportare un passo di Democrito di Chio, che rimprovera a Melanippide l'uso di ἀναβολαί troppo lunghe, il filosofo precisa che queste ultime hanno 'sostituito' i canti antistrofici; sul passo cfr. ancora COMOTTI 1989, 113-4.

²⁵ Cfr. soprattutto Tim. fr. 796 PMG, con il relativo commento di HORDERN 2002, 252-3; *Th.* 1130, ove l'aggettivo qualifica le finezze compositive di Euripide. Sulla funzione di καινός quale termine-chiave della polemica contro lo stile 'modernizzante' di Cinesia cfr. ad es. ZIMMERMANN 1997, 90.

²⁶ Cfr. ZIMMERMANN 1997, 90, che individua in ψυχρός («freddo», «insipido», detto anche dello stile poetico e drammatico: *Th.* 170 e 848) il corrispettivo *terminus technicus* del metaforico e allusivo νιφόβολος. Sul valore critico-letterario del termine, con particolare riferimento alle occorrenze aristofanee, cfr. CHIRICO 1990, 109-12.

²⁷ Cfr. ad es. COMOTTI 1989, 112.

Un esempio di questi ultimi è offerto dall'eloquio stesso di Cinesia, che ai vv. 1389-90 si arricchisce di fantasiosi composti aggettivali. La parodia, così, investe sia il piano dello stile sia quello del significato, e il testo si fa 'oggetto' oltre che 'strumento' di polemica. Sul piano dello stile appare scoperta la funzionalità parodica di un'aggettivazione abbondante e lambiccata, atta forse a riprodurre la dizione ampollosa e magniloquente di Cinesia²⁸. Anche le ripetute antitesi (τὰ λαμπρὰ ... σκοτεινὰ ... κυανανυγέα, vv. 1388-9), complicate dalla presenza di un ossimoro 'interno' (il qualificativo κυανανυγής, «di splendore azzurro cupo», è termine in sé contraddittorio, e ricorda il κελαινοφάης di *Ran.* 1331 col quale Eschilo motteggia l'artificiosità dello stile euripideo)²⁹, potrebbero tradire l'imitazione parodica di una dizione turgida e artefatta. E tuttavia i lambiccati attributi, parodici di un linguaggio virtuosistico e ricercato, sono a loro volta qualificativi, sul piano del significato, di precise 'anomalie' dello stile ditirambico. Con paradossale ossimoro, infatti, il poeta definisce «oscuri» gli «splendori dei ditirambi» (vv. 1388-9), forse alludendo all'eloquio incomprensibile che li caratterizza³⁰, mentre gli altri aggettivi (vv. 1389-90) rafforzano l'immagine di un'arte 'inconsistente' e 'instabile'³¹.

A partire da v. 1393 ha inizio la vera e propria *performance* canora di Cinesia, introdotta da un invito, rivolto al recalcitrante interlocutore, ad ascoltare un'esemplificazione della sua eterea arte lirica (σὺ δὲ κλυὼν εἴσει τάχα., v. 1390):

	Εἶδωλα πετηνῶν	
	αἰθεροδρόμων	
	οἰωνῶν ταναοδείρων -	
ΠΙ.	Ὡόπ.	1395 ^a
ΚΙ.	τὸν ἀλάδρομον ἀλάμενος	
	ἄμ' ἀνέμων πνοαῖσι βαίην -	

²⁸ Lo sostiene, tra gli altri, FORD 1992, 319-21. Per un invito alla prudenza cfr. invece Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 291-2: «Non è possibile stabilire con certezza se Aristofane stia parodiando dei versi realmente composti da Cinesia, o se irrida più in generale lo stile gonfio e pretenzioso dei poeti ditirambici».

²⁹ Cfr. SOMMERSTEIN 1987, 290-1.

³⁰ In tal senso, già ZIMMERMANN 1997, 90.

³¹ Cfr., tra gli altri, ZIMMERMANN 1988, 199.

ΠΙ. Νῆ τὸν Δί' ἧ γῶ σου καταπαύσω τὰς πνοὰς.

ΚΙ. τοτὲ μὲν νοτίαν στείχων πρὸς ὁδόν,

τοτὲ δ' αὖ βορέα σῶμα πελάζων

ἀλίμενον αἰθέρος αὐλακα τέμνων.

1400

1395b τὸν: del. Dunbar: τάν dub. Sommerstein ἀλάδρομον
 Brunck: ἀλάδρομον (ἀλά- R; ἀλά- V¹) RV¹: ἀλαδρόμον (ἀ- V²)
 V²EAS^{Ald}: ἄλα δρόμον MUGS^{RV}: ἄλαδε δρόμον Hermann:
 ἀλίδρομον Blaydes: ἀναδρομάν dub. Sommerstein ἀλάμενος (α-
 R) RVMU: ἀλάμενος AGEQ

Considerato un autentico *exemplum* di ἀναβολή ditirambica – di quelle elaborate e artificiose cui Cinesia ha appena fatto cenno – il canto parodico è tutto incentrato su metafore ornitologiche³². L'inconsistenza e la vacuità dell'invocazione, che si sostanzia nella significativa menzione degli εἶδωλα, appare degna dell'arte evanescente e futile del ditirambografo³³. Sul piano retorico-linguistico l'intento parodico si manifesta tanto nella presenza di composti inusuali (αἰθεροδρόμον e ταναόδειρος, vv. 1394a-1394b) quanto nell'uso reiterato dell'allitterazione (ἀλαδρόμον ἀλάμενος ἄμ' ἀνέμων, vv. 1395b-6; ἀλίμενον αἰθέρος αὐλακα, v. 1400) e dell'anafora (τοτὲ ... τοτὲ δ' αὖ vv. 1398-9), ricercatezze formali che appaiono in contrasto con la vacuità dei significati. In questo senso il brano lirico si configurerebbe quale concreta esemplificazione di quell'arte elaborata nello stile e debole nei contenuti che lo stesso Cinesia ha appena descritto.

Le considerazioni sin qui svolte suggeriscono che il 'canto' di Cinesia – in tutto una ventina di versi, continuamente interrotti dalle battute irriverenti di Pisetero – si configuri, sul piano della *lexis*, quale autentico 'intreccio' di espedienti comico-parodici, ugualmente funzionali alla polemica poetico-musicale: la parodia vera e propria (vv. 1393-400) è preceduta da interventi lirici non estranei al dialogo drammatico, che consentono una forma di interazione con l'antagonista. Il ricorso a una struttura 'mista'

³² Come osserva Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 292, tali metafore rappresentano «un tentativo di ristabilire una connessione con la situazione esterna, mediante il coinvolgimento degli uccelli nell'argomento del canto».

³³ In tal senso, cfr. DUNBAR 1995, 670.

è ulteriormente complicato dalla compresenza di parodia (significante) e critica (significato): nel momento stesso in cui enuclea le caratteristiche della propria arte per mezzo di autentiche 'spie' linguistiche (come νέος, καινός, ἀναβολή), il ditirambografo ne offre un efficace esempio per mezzo del proprio canto. L'intento parodico si manifesta tanto nell'uso reiterato di artifici retorici quanto nella presenza di stilemi (composti altisonanti, citazioni dotte e termini poetici) funzionali alla polemica contro la dizione tronfia e affettata dei poeti ditirambici.

2. Il livello della melopoeia: *parodia e andamento ritmico*

Il livello verbale non era il solo coinvolto nella rappresentazione della parodia del 'nuovo' stile: la melodia, le maschere, i movimenti scenici dovevano contribuire non poco a rendere fruibili, sulla scena teatrale, contenuti e messaggi di non immediata comprensione. Che tali ulteriori 'livelli' della *performance* non siano ad oggi pienamente valutabili rappresenta per noi una lacuna difficile da sanare. Resta la possibilità di ricostruire, se non i diversi e stratificati linguaggi dello spettacolo comico, quantomeno parte dei loro significati simbolici. Tale possibilità è legata ad un approccio esegetico complesso, che non può trascurare alcun dettaglio utile (schemi metrico-ritmici, riferimenti metateatrali, reazioni 'verbali' ad interventi 'non verbali'), ma che soprattutto necessita di una visione globale, in grado di mettere insieme i diversi tasselli per identificare eventuali analogie e sovrapposizioni nel tentativo di restituire un sistema simbolico (in questo caso polemico) organico e coerente³⁴. L'applicazione di questo approccio ad un'esegesi complessiva del passo degli *Uccelli*, da condurre a partire dall'analisi verbale già effettuata, non può che

³⁴ L'approccio 'performativo' (o dei cosiddetti *performance studies*) utilizzato per l'analisi dei testi comici antichi ha trovato un'importante applicazione in REVERMANN 2006, dove il linguaggio 'non verbale' è considerato parte integrante dell'evento teatrale, e il suo tentativo di recupero un significativo strumento per aiutare a comprendere meglio tanto il messaggio comico quanto gli espedienti strutturali utilizzati per renderlo fruibile.

passare, anzitutto, attraverso una lettura 'semantica' delle strutture metrico-ritmiche, in grado di valorizzarne gli usi parodici in coerenza con il contenuto dei versi.

Il canto con cui Cinesia fa il suo ingresso in scena (vv. 1372-7) è un intervento lirico-monodico interrotto dalla battuta di Pisetero in trimetri giambici (v. 1375), un irriverente *a parte* che non ne compromette la sostanziale unità. L'interpretazione metrico-ritmica è controversa: l'intenzionalità parodica è stata ravvisata tanto nell'ardita soluzione del primo *longum* (vv. 1372-3)³⁵ quanto nell'ambigua e insolita configurazione metrica (caratterizzata dall'uso spregiudicato di soluzioni e sincopi) dei vv. 1374 e 1376, che per Parker non trovano paralleli e rappresentano «an insoluble problem»³⁶. Sia Prato³⁷ che Zanetto³⁸ optano per la scansione coriambica, mentre Dunbar riconosce sequenze tetrametriche in ritmo ionico³⁹. Una diversa e possibile soluzione è stata recentemente proposta da Di Virgilio, la quale fa notare la discrepanza tra la disposizione colometrica tramandata dalla quasi totalità dei manoscritti, che restituisce una sequenza di *cola* brevi per lo più della lunghezza di un dimetro, e la scelta operata dai moderni editori, che accorpano a due a due i versi della monodia ottenendo sequenze più lunghe⁴⁰. Questa scelta, il cui disaccordo

³⁵ «Resolution in choriambis is extremely rare, and not attested outside Attic poetry»: così PARKER 1997, 344, mentre WHITE 1912, 254, parla esplicitamente di «ambiguous resolution», dacché il primo *metron* è interpretabile anche come una forma di dipodia giambica col secondo elemento soluto. Incerto tra la scansione giambica e quella coriambica si era già dichiarato Efestione (*Poem.* 30, 6-9).

³⁶ PARKER 1997, 344.

³⁷ PRATO 1962, 199.

³⁸ Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 331.

³⁹ DUNBAR 1995, 661. RUIJGH 1960, che pure opta per la scansione coriambica, tuttavia afferma: «Il semble que Cinésias ait interprété le pied initial d'Anacréon comme ionique, et que dans son propre vers, il lui ait substitué une autre forme résolue de ionique» (p. 321). Non è d'accordo PARKER 1997, 344-5, che ritiene impraticabile tanto la soluzione coriambica quanto quella ionica, e che, di fatto, lascia irrisolta la questione.

⁴⁰ DI VIRGILIO 2019. Nella tradizione manoscritta le poche eccezioni rispetto alla disposizione per *cola* brevi sono per lo più da ricondurre a logiche di incolonnamento e a questioni di spazio. Fanno eccezione i codici triciniani, che «presentano una disposizione del testo in linea con l'interpretazione metrica anapestica data da Triclinio all'intera monodia e testimoniataci dallo sch. 1372a» (*ibid.*, p. 352). La stessa analisi viene ripresa in DI VIRGILIO 2021, 189-92.

con il dato della tradizione manoscritta non per tutti è da considerare rilevante⁴¹, poggia a sua volta sul commento di Efestione (*Ench.*, p. 30, 6-10 Consbruch), che nel presentare un esempio particolare di tetrametro coriambico catalettico riporta il fr. 83 G. di Anacreonte (= *PMG* 378) quale parte di un componimento in cui la prima dipodia di ogni verso era formata da tribraco + giambo. Come già si è detto, proprio questo frammento (nello specifico il primo verso) è citato *verbatim* da Cinesia come *incipit* del canto che stiamo esaminando (v. 1372). Seguendo il dettato di Efestione, la cui interpretazione tetrametrica trova conferma nello *schol. Av.* 1372c, contenente anche il secondo verso del frammento anacreonteo (ugualmente un tetrametro coriambico catalettico col primo *metron* soluto)⁴², gli editori moderni accorpano non solo il verso incipitario di Cinesia ripreso da Anacreonte ma anche quelli immediatamente successivi, ritenendo attendibile la lettura metrica di Efestione⁴³. Tuttavia l'ipotesi di Di Virgilio, che invece tiene conto della disposizione colometrica restituita dai codici, non metterebbe in discussione quanto afferma Efestione a proposito del frammento anacreonteo: il Cinesia personaggio degli *Uccelli* potrebbe aver 'riadattato' musicalmente il verso del poeta di Teo traghettandolo dall'originario ritmo coriambico al ritmo ionico del suo 'nuovo' canto. L'originaria sequenza coriambica di Anacreonte (correttamente interpretata da Efestione) verrebbe quindi 'spezzata' da Cinesia per ottenere un dimetro coriambico (1372^a) e un dimetro ionico *a minore* brachicataletto (reiziano: 1372^b), in linea con le successive sequenze che, conformemente alla sistemazione per *cola* brevi tradita dai codici, potrebbero ugualmente prevedere l'alternarsi di ionici *a minore* e coriambi:

⁴¹ In generale, l'idea che la colometria delle parti liriche restituita dalla tradizione manoscritta possa riflettere l'originaria 'partitura ritmica' dei testi aristofanei è messa in dubbio da più di uno studioso, anche sulla base degli studi sulla storia e la fortuna dei drammi di Aristofane nel periodo successivo alla sua morte (cfr. ad es. SOMMERSTEIN 2010, 404 ss.).

⁴² Cfr. *supra*, n. 13.

⁴³ Una disamina delle diverse interpretazioni metriche proposte dai moderni editori si trova in DI VIRGILIO 2019, 355-6.

1372 ^a	~~~~— —~~—	2cho hypercat
1372 ^b	~~—~— —	reiz ^b (2ion ^{mi} ~)
1373	~~—~~	ion ^{mi}
1374	—~~— —~~—	2cho
1375:	3ia	
1376	~~—~~	ion ^{mi}
1377	—~~~~ —~~—	2cho

Esempi simili di riadattamenti metrico-ritmici si possono trovare anche altrove⁴⁴; peraltro, nel caso in esame, la manomissione ritmica che Aristofane attuerebbe rispetto al modello anacreonteo andrebbe a coincidere con la manomissione semantica, dato che il 'volo' di cui parlava Anacreonte, che Cinesia riferisce metaforicamente alla propria ispirazione poetica, nei versi del poeta di Teo era collegato al tema amoroso.

Sulla base del confronto con alcuni *loci similes*, come il canto di Agatone nelle *Tesmofoiazuse*, mi sembra di poter rintracciare un ulteriore intento derisorio nell'uso sistematico di sequenze ioniche e orientalizzanti (vd. anche il v. 1381), che, se letto in chiave parodica, motiverebbe ancor meglio il riadattamento del verso anacreonteo e l'alternarsi di coriambi e ionici *a minore*. Dallo scarso materiale che abbiamo è difficile stabilire se l'utilizzo di ritmi ionici ed esotici fosse tipico di Cinesia, ma tanto le sequenze ionico-eoliche quanto il richiamo esplicito ai poeti lirici della tradizione orientale sono elementi che più volte vengono sfruttati in commedia quali tratti 'parodiabili' del nuovo stile (cfr. anche *Ran.* 1301-28)⁴⁵.

A ulteriore conferma di quanto appena ipotizzato appare utile evidenziare che anche nel successivo 'a solo' del ditirambografo (vv. 1393-400) non mancano esempi di sequenze orientalizzanti: nell'*incipit* (v. 1393), lo schema del reiziano — —~~— — è stato variamente interpretato: White⁴⁶ predilige l'interpretazione ionica (dimetro sincopato), mentre Ruijgh è in dubbio tra l'ipotesi

⁴⁴ DI VIRGILIO 2022 individua diversi esempi aristofanei di 'modalità metriche di citazione' da versi della poesia lirica che ne alterano parzialmente la struttura originaria (cfr. in particolare il par. 3, «Divisione di un *colon* originario in due *cola*», pp. 227-31).

⁴⁵ Sul passo, e sull'uso parodico delle sequenze eoliche euripidee quale richiamo alla tradizione lirica erotica di epoca arcaica, rinvio a DE SIMONE 2008.

⁴⁶ WHITE 1912, 255.

ionica e quella eolica⁴⁷. La configurazione metrica dei successivi vv. 1395b-6 è invece legata alle diverse soluzioni testuali adottate dagli editori. Prato⁴⁸ e Zanetto⁴⁹, che conservano il testo tradito, descrivono la sequenza come composta da docmio (~~~~~) e docmio più baccheo (~~-~-~-), mentre la diversa sistemazione colometrica proposta da White⁵⁰ e da Ruijgh⁵¹ (per i quali la forma elisa ἄμ' è la sillaba finale del v. 1395b, e non quella iniziale del v. 1396) consente di riconoscere nello schema del v. 1396 un dimetro ionico anaclastico o anacreonteo (~~-~-~-), il cui uso parodico è attestato anche nell'inno cletico eseguito da Agatone (*Th.* 104, 124), e che risulterebbe uniforme alle sequenze orientalizzanti del precedente intervento lirico di Cinesia. Diversamente Dunbar⁵², atetizzando l'incipitario τόν (v. 1395b) e scegliendo per il participio ἀλάμενος la forma con spirito aspro e α iniziale lunga (participio aoristo dorico di ἄλλομαι, «balzare») anziché quella con spirito dolce e α iniziale breve (participio presente dorico di ἀλάομαι, «vagare»), ottiene un tetrametro giambico con clausola itifallica, e con ardite soluzioni nel dimetro incipitario⁵³. Il finale della monodia è invece costituito da tre *cola* anapestici, con soluzioni e contrazioni tipiche degli anapesti lirici.

Al di là delle diverse interpretazioni la conformazione metrica della seconda monodia, con almeno tre passaggi modulanti da un ritmo all'altro, sembrerebbe comprovare, sul piano ritmico-musicale, il carattere instabile dei versi lirici di Cinesia, al quale – se è accettabile l'interpretazione proposta per i composti ἀεροδόνητος e πτεροδόνητος – lo stesso ditirambografo avrebbe appena fatto cenno. Ma c'è anche un altro dettaglio, finora

⁴⁷ RUIJGH 1960, 322.

⁴⁸ PRATO 1962, 199.

⁴⁹ Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 331.

⁵⁰ WHITE 1912, 255.

⁵¹ RUIJGH 1960, 322.

⁵² Cfr. DUNBAR 1995, 670.

⁵³ DUNBAR 1995, 664, peraltro, difende anche la correzione ἀλίδρομον proposta per primo da Blaydes (e accolta ad es. da MARZULLO 2003, 580). Se l'errore di dittografia è senz'altro plausibile, tuttavia sono in molti a non escludere che Aristofane abbia coniato di proposito un composto con ἀλα-, funzionale ad ottenere un ricercato gioco di assonanza col participio ἀλάμενος.

trascurato nei commenti al passo, che potrebbe tradurre ritmicamente il volo agitato e instabile di cui parla Cinesia: la presenza di una sequenza soluta (v. 1395b) da interpretare probabilmente come docmiaca, unita alle ardite soluzioni dei *longa* incipitari che già abbiamo analizzato, aumenta l'incidenza del numero di *brevia* nel canto parodico, anche in posizioni insolite⁵⁴. La multifunzionalità del docmio, che nella sua versione soluta può rendere semanticamente l'agitazione e la tensione espresse dai versi, è stata già messa in evidenza in contesti teatrali⁵⁵. Nel passo in esame tale funzionalità semantica potrebbe trovare conferma in due ulteriori elementi, che appare utile analizzare qui nel dettaglio. Il primo è un elemento indiretto, e nasce dal confronto, già proposto ma ancora non sfruttato appieno⁵⁶, tra il 'nuovo' canto di Cinesia e l'altro canto musicalmente innovativo degli *Uccelli*, un elaborato *a solo* con cui l'Upupa-Tereo, riproducendo un inno cletico, invoca e chiama a raccolta le diverse specie di volatili per informarli del progetto di Pisetero (vv. 227-62). Il virtuosismo fortemente mimetico dell'inno, la sua esasperata polimetrica, la struttura astrofica e l'accompagnamento sull'aulo eseguito da una provocante usignoletta-Procne (con la quale l'Upupa 'duetta' in un'esibizione che è insieme canora e strumentale) si lasciano facilmente interpretare come caratteristiche tipiche di quel 'nuovo' stile del quale proprio Cinesia è degno rappresentante⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. DUNBAR 1995, 663.

⁵⁵ FAEDDA 2020 cita ad esempio Aesch. *Eum.* 143-78, dove i docmi soluti manifestano l'agitazione e l'irata frustrazione delle Erinni che avevano perso le tracce di Oreste (pp. 119-20).

⁵⁶ Già ZIMMERMANN 2012 associava i due brani quali esempi tipici di utilizzo sistematico delle conquiste della 'nuova' musica, ma l'obiettivo dell'analisi era quello, generico, di evidenziare la costante presenza negli *Uccelli* di elementi musicali innovativi, anziché di sottolineare quelle coincidenze metriche e stilistiche che possono aiutare a decifrare le allusioni e i significati sottesi.

⁵⁷ Suggestiva e convincente l'ipotesi di BARKER 2004, 185-204, secondo il quale l'usignoletta-Procne, personaggio muto che accompagna con l'aulo il canto di Upupa e alla quale gli altri uccelli si rivolgono come ad un'etera provocante e volgare, rappresenterebbe sulla scena «an emblem of the musical avant-garde», incarnando «everything that is musically debased» (p. 204). Se questa lettura risultasse corretta, la sua stessa presenza sulla scena costituirebbe un ulteriore motivo di confronto e raccordo tra la prima e la seconda parte della commedia.

Le diverse sequenze metrico-ritmiche nelle quali si articola il canto corrispondono mimeticamente alle diverse categorie di uccelli: il frequente accumulo di *brevia* viene normalmente interpretato come evocativo del volo degli uccelli più rapidi e vivaci, come quello degli uccellini campestri che beccano e svolazzano leggeri, tradotto con agili trochei e/o docmi soluti (vv. 233, 234, 237), o il volo degli uccelli montani, richiamato dagli anapesti soluti (vv. 240-2), o il molle passo degli uccelli da giardino, evocato dagli ionici *a minore* (vv. 238-9)⁵⁸. Questa mimetica evocazione del volo agile e rapido appare peraltro rafforzata, per opposizione, dalla traduzione del passo lento e incerto del vecchio Pisetero attraverso il ritmo cadenzato delle sequenze anapestiche, formate da sole sillabe lunghe per un totale di 10 spondei che, nel riprodurre la tipica lentezza dei vecchi, dovevano contribuire non poco a presentare il personaggio come alternativo alla generazione più giovane e corrotta (vv. 255-7)⁵⁹.

Analogamente alle sequenze di *brevia* nella monodia dell'Upupa, quindi, anche le ardite soluzioni dei *longa* nel canto di Cinesia possono trovare giustificazione nella volontà di tradurre ritmicamente, oltre al suo sfuggente 'svolazzare' sulla scena, quel carattere aereo e agitato della sua arte ditirambica che appare confermato dalle numerose 'spie' linguistiche già analizzate in riferimento alla *lexis*.

3. Il livello della opsis: movimenti scenici e innovazioni orchestriche

Un secondo e più significativo elemento a sostegno di questa lettura è possibile ricavare dai due versi, forse i più problematici di tutta la scena, con i quali Pisetero reagisce alla prima esecuzione-

⁵⁸ Così ad es. DI VIRGILIO 2021, pp. 161-76; DUNBAR 1995, 210-3; Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 202-3. A rafforzare il naturale collegamento tra i due canti parodici è la ripresa, nell'intervento di Cinesia, di un verso già cantato da Upupa (v. 254 = 1394).

⁵⁹ La qualifica di vecchio è esplicita: cfr. v. 255, con Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 206 *ad loc.*, e 203.

ne lirica di Cinesia, riprendendone parodicamente le articolate perifrasi e le ripetute assonanze:

ΠΕ. ἀσπαζόμεσθα φιλύρινον Κινησίαν.	1378
τί δεῦρο πόδα σὺ κυλλὸν ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς;	1379

PISETERO Diamo il benvenuto al tiglioso Cinesia!
Perché fai girare qui in giro il tuo piede zoppo?

La difficoltà di intendere appieno l'allusiva reazione del vecchio ateniese è confermata dalla varietà delle interpretazioni proposte. Le divergenze degli esegeti, sia antichi che moderni, riguardano tanto il valore da attribuire all'aggettivo φιλύρινον (alla lettera «tiglioso», v. 1378)⁶⁰ quanto l'interpretazione del v. 1379, per il quale Sommerstein elenca ben cinque possibilità esegetiche⁶¹. Esempio paradigmatico del disaccordo tra gli antichi esegeti è lo scolio al v. 1379b, p. 203 Holwerda: la spiegazione dell'alessandrino Euforione, per il quale l'espressione πόδα κυλλόν (alla lettera «piede storto», cfr. *LSJ s.v.* κυλλός) alluderebbe all'andatura claudicante del ditirambografo, è messa in dubbio dallo stesso scoliasta che la riporta, il quale afferma τοῦτο δὲ οὐκ ἔστιν εὐρεῖν. Ed in effetti, pur trattandosi di *argumentum ex silentio*, non è da trascurare che di una tale deformità fisica non vi sia traccia in Lisia, che pure insiste sui difetti estetici di Cinesia, e che in commedia essa sia poco o per nulla sfruttata⁶².

Al di là della dubbia allusione al difetto fisico, i moderni esegeti sono portati ad associare la nozione del «piede storto» alle

⁶⁰ Gli antichi commentatori associavano l'epiteto ora alla gracilità e alla magrezza del ditirambografo (la corteccia del taglio è definita *tenuis* da Plinio, *NH* 16, 65), ora allo smunto pallore del suo volto malaticcio (il legno di taglio è di un colorito piuttosto giallognolo: *schol. Av.* 1378, p. 202 Holwerda). L'allusività metaforica dell'appellativo è invece sottolineata, tra i moderni, da LAWLER 1950, p. 86, che lo collega, piuttosto che all'aspetto esteriore di Cinesia, a una specifica figura di danza, associabile alla forma sinuosa del taglio. Sulla questione cfr. FIORENTINI 2010, 251-2; una rassegna sintetica delle diverse interpretazioni è anche in DUNBAR 1995, 667.

⁶¹ SOMMERSTEIN 1987, p. 290.

⁶² Lo fa notare LAWLER 1950, 82. Anche la testimonianza di Platone Comico, che paragona le gambe del ditirambografo a dei giunchi filiformi (fr. 200 K.-A.), potrebbe confermarne non tanto l'eventuale malformazione quanto piuttosto la proverbiale magrezza.

sbilenche evoluzioni sceniche del ditirambografo, che avrebbero 'reso visibile' l'audace aspirazione, da lui più volte manifestata, al metaforico 'volo poetico'⁶³. Non mancano, tuttavia, coloro che colgono nell'ironica domanda di Pisetero un implicito riferimento ad eventuali innovazioni (orchestiche o ritmiche) introdotte da Cinesia nei ditirambi. Quest'ultima ipotesi potrebbe trovare legittimità nella presenza della perifrasi ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς. Sono infatti numerose le testimonianze antiche nelle quali il ditirambo è denominato κύκλιος («coro ciclico»)⁶⁴, e κύκλια sono anche, negli *Uccelli*, i ditirambi composti dal Poeta in omaggio alla neonata città di Nubicuculia (v. 918). Lo stesso Cinesia viene qualificato da Pisetero quale κυκλιοδιδάσκαλος («maestro di cori ciclici», v. 1403)⁶⁵. Sembra quindi del tutto ragionevole individuare nell'espressione ἀνὰ κύκλον κυκλεῖς un'allusione ai cori ciclici del ditirambo, già suggerita, peraltro, dallo scolio antico. Tra gli studiosi, coloro che hanno provato a associare il πόδα κυλλόν ad un'innovazione che ha a che fare con i cori ditirambici si sono orientati verso due interpretazioni possibili:

- 1) πούς inteso come «piede» o «passo» di danza: la battuta di Pisetero alluderebbe ironicamente ad eventuali innovazioni orchestiche introdotte da Cinesia nel ditirambo, che avrebbero 'storpato' la tradizionale danza 'circolare' eseguita dal coro⁶⁶;
- 2) πούς inteso come «piede metrico»: la domanda ironica celebrerebbe un riferimento al primo piede di v. 1374 e di vv. 1376-7, che, come già si è detto, presenta un insolito *longum soluto*⁶⁷.

⁶³ Così LAWLER 1950, che parla esplicitamente di «extravagant 'flying' gestures» (p. 84), e che riferisce il verso «to the movements of Cinesias as he sings dithyrambic lines on this particular occasion» (p. 82). Cfr. anche DUNBAR 1995, 670 e SOMMERSTEIN 1987, 290.

⁶⁴ E aristofanee in particolare: cfr. *Nu.* 333; *Ran.* 366; fr. 156 e 647 K.-A.

⁶⁵ Sulla figura del κυκλιοδιδάσκαλος, con particolare riferimento a Cinesia, cfr. IERANÒ 2013.

⁶⁶ Cfr. soprattutto PISANI-CITELLI 1990, 428; BORTHWICK 1968, 67; LAWLER 1950, 80-5. Secondo l'ipotesi di ANDRISANO 2021 un'accusa simile, di aver introdotto nel ditirambo coreografie mimetiche e scomposte, sarebbe indirizzata a Cinesia anche in *Ran.* 366 (cfr. *supra*, n. 9).

⁶⁷ L'ipotesi è sostenuta principalmente da RUIJGH 1960, 318-22, ed è accolta da DUNBAR 1995, 670; SOMMERSTEIN 1987, 290; Zanetto in DEL CORNO-ZANETTO 1987, 291. Per un 'caso' analogo cfr. *Ra* 1323, con PARKER 1997 e ZIMMERMANN 1988 (*infra*, n. 71).

L'ipotesi dell'innovazione orchestica troverebbe conforto, secondo gli esegeti, nell'associazione operata da Aristofane (*Ran.* 153-4) tra il nome di Cinesia e un tipo di danza pirrica (ossia mimetica di azioni belliche) di cui, secondo fonti grammaticali, il ditirambo-grafo sarebbe stato inventore⁶⁸. Un'iscrizione risalente al III secolo a.C. (ED 234), nella quale si menziona un χοραγός κυκλίων τᾶ Πυρρίχᾳ, confermerebbe, tra l'altro, l'accostamento tra la pirrica e i cori ciclici o ditirambici⁶⁹. L'espressione πόδα κυλλόν, intesa in senso metaforico, evocherebbe un 'passo' della pirrica (o comunque un movimento agitato e contorto) che Cinesia avrebbe introdotto nella ὄρχησις ditirambica, andando così a 'storpiare' la tradizionale danza 'ciclica'⁷⁰. Chi al contrario opta per l'ipotesi metrica si appella, oltre che all'insolita soluzione del primo *longum* nei versi della prima monodia⁷¹, ad un passo di Eroda nel quale l'aggettivo κυλλός è riferito ai coliami di Ipponatte (*Herod.* 8, 78-9).

⁶⁸ In particolare Diom. *Art. Gram.* 3, *GrLat* I p. 475 K. afferma, riferendosi a Cinesia, che *mobilem decursionem pyrrichio pede commentus est, et idem eam pyrricham a Pyrrro repertam et inlustratam cognominavit*. Non è possibile stabilire se la tradizione ripresa da Diomede si sia formata o no a partire dal testo di Aristofane; rimane solo da registrare, insieme a CECCARELLI 1995, 294, che l'associazione tra Cinesia e la pirrica (e tra la pirrica e il ditirambo) non poneva difficoltà agli antichi grammatici.

⁶⁹ Il contributo di CECCARELLI 1995, significativamente intitolato *Le dithyrambe et la pyrrhique*, prende le mosse proprio dall'analisi del testo dell'iscrizione. Che l'associazione tra Cinesia e la pirrica passi (anche?) per l'introduzione di un movimento pirrico all'interno dei cori ciclici sembra confermato, del resto, da fonti lessicografiche e grammaticali: cfr. Suid. s.v. πυρρίχη (= *schol.* *Ar. Ran.* 153a, p. 27 Chantry).

⁷⁰ Sintetizzo così il ragionamento di LAWLER 1950, 82-7, ripreso da CECCARELLI 1995, pp. 295-6. Analogamente, BORTHWICK 1968, 67, parla di un «ironical greeting in *Av.* 1397 ... where the postures and gyrations which he has introduced to disrupt the circling of the cyclic (dithyrambic) chorus are alluded to». A una innovazione coreografica potrebbe alludere anche il frammento 155 K.-A. del *Chirone* ferecrateo, ove si afferma che «nella poesia ditirambica – *scil.* di Cinesia – come negli scudi, ciò che è a destra si vede a sinistra» (vv. 10-2), ossia, se si presta fede ad uno scolio euripideo (*Hec.* 647) che collega il movimento dei coreuti verso destra alla strofe e quello verso sinistra all'antistrofe, Cinesia avrebbe modificato i movimenti 'ciclici' del ditirambo per meglio adattarli al ritmo astrofico da lui introdotto (forse inserendo i movimenti orchestici della danza pirrica, mimetici delle azioni di attacco – verso destra – e di difesa – verso sinistra): cfr. PISANI-CITELLI 1990, 427-8; RESTANI 1983, 150-1; BORTHWICK 1968, 63-7.

⁷¹ D'altra parte anche in *Ran.* 1323 l'utilizzo del termine πούς in contesto parodico (Ὅρᾳς τὸν πόδα τοῦτον) è preceduto da una sequenza metrica particolarmente ardita, e nelle *Tesmofoiazuse* l'allusività metrico-ritmica del dativo ποδί (v. 120) è resa plausibile dal diverso trattamento prosodico dei due termini immediatamente successivi (παράρῳθμ' ἐρῳθμα, v. 121).

Solo in parte, tuttavia, le due soluzioni esegetiche sembrano essere alternative. Innovazioni ritmiche quali l'abbandono della struttura antistrofica dovevano essere accompagnate dagli opportuni adattamenti sul piano della ὄρχησις. Non è quindi irragionevole supporre che ad un'eventuale irregolarità ritmica, introdotta da Cinesia nel ditirambo, corrispondesse un movimento di danza altrettanto 'irregolare'. A tal proposito sembra opportuno richiamare una testimonianza di Diomede, già segnalata, peraltro, da alcuni esegeti⁷²: dopo aver definito il *pyrrichius* o *pariambus* o *hegemon Graece* un piede di due unità metriche (ossia *bibrevis*), il grammatico lo associa all'invenzione, da parte di Cinesia, di movimenti orchestici che prevedono «rapide incursioni»; lo stesso appellativo di 'Cinesia' (dal greco κίνησις) deriverebbe dal carattere movimentato del ritmo pirrichio, accompagnato a sua volta da coreografie particolarmente agitate. Se la teoria sull'origine dell'appellativo Κινησίαις può far sorgere qualche dubbio – potrebbe trattarsi di un'invenzione tarda favorita dall'affinità κίνησις/Κινησίαις⁷³ – resta però plausibile l'associazione, operata dal grammatico, tra una particolare sequenza metrico-ritmica e una ὄρχησις rapida e 'agitata'. L'invenzione di specifici movimenti di danza (o la loro introduzione nel ditirambo 'ciclico') sarebbe quindi da collegare ad un andamento ritmico particolarmente rapido e vivace, che prevede, eventualmente, le ardite soluzioni dei *longa* già analizzate nella prima monodia, di cui verrebbe così confermato l'utilizzo in chiave parodica. Se si ammette che la domanda retorica di Pisetero possa alludere a una qualche innovazione ditirambica di Cinesia questa potrebbe riguardare, quindi, sia il ritmo sia i movimenti orchestici dei coreuti. Inteso nel suo senso letterale («perché giri qui in giro il tuo passo storto?») il verso costituirebbe una 'reazione' comica, se non

⁷² Cfr. CECCARELLI 1995, 293-4; BORTHWICK 1968, 65.

⁷³ Un analogo gioco etimologico sembrerebbe riguardare il sostantivo σίκιννις: denotativo di una danza ugualmente vivace e agitata, caratteristica del dramma satiresco, il vocabolo è considerato l'anagramma di κίνησις in Ath. XIV 630b (con CECCARELLI 1995, 294 n. 24).

all'aspetto claudicante del poeta, perlomeno alla goffaggine di movimenti scenici da lui realmente eseguiti. Così, di fronte alle singolari evoluzioni di Cinesia, parodiche di una particolare ὄρχησις da lui introdotta nel ditirambo, Pisetero alluderebbe all'irregolarità di innovazioni ritmiche e di movimenti di danza che avrebbero 'storpiato' i tradizionali schemi del ditirambo arcaico.

L'ipotesi formulata nel paragrafo precedente, dell'associazione tra l'uso spregiudicato di *brevia* (anche in posizioni insolite) e l'introduzione nel ditirambo di movimenti vivaci e agitati, sembra quindi trovare sostegno, alla luce di quanto appena osservato, nella perfetta convergenza nell'intero episodio di Cinesia tra i richiami verbali (*lexis*), l'andamento metrico-ritmico (*melopoeia*) e i movimenti scenici (*opsis*), eventualmente parodici di specifiche innovazioni orchestiche. La reazione di Pisetero e il suo ambiguo riferimento al 'piede storto' troverebbero ragione nelle specifiche caratteristiche ritmiche (e 'autoptiche') della *performance* del ditirambografo (prima monodia). La metafora del 'rapido volo', a sua volta, tradurrebbe simbolicamente il carattere agitato e imprevedibile dello stile innovativo del κυκλιοδιδάσκαλος. Ne emerge un quadro composito ma fortemente organico, nel quale la coerenza tra i diversi 'linguaggi' performativi è tale da permettere di recuperare almeno in parte il complesso meccanismo parodico realizzato da Aristofane, che sfrutta appieno, in chiave derisoria, tutti i livelli e tutti gli espedienti della rappresentazione comica, funzionali alla comunicazione immediata e 'visibile' di un contenuto polemico di non immediata fruizione.

MARIELLA DE SIMONE

Università degli Studi di Salerno
marielladesimone8@gmail.com

ENGLISH TITLE

The 'Winged' Song of Cinesias: Contents and Devices of Aristophanes' Dithyrambic Parody (Av. 1372-409)

ABSTRACT

The paper examines the episode of Aristophanes' *Birds* about the dithyrambic poet Cinesias (Av. 1372-409), the second of the visitors who ascend to the newly founded *polis* of Nubicuculia in order to obtain the benefits of the winged condition. The scene is re-analyzed in detail involving the three levels of dramatic representation, namely the text (stylistic and semantic analysis), the melody (metric-rhythmic analysis), the scenic and visual elements (analysis of the performance references), so as to consider all the communicative devices used to realise the parodic mechanism. The aim is to recover, if not the variety and layering of the comic languages, at least part of their symbolic meanings. Through this global approach, the paper seeks to reconstruct the substance of the polemical and derisive message about Cinesias' 'new' poetic and musical style, identified through the overlaps and consistencies between all the levels considered in the analysis.

KEYWORDS

Aristophanes — Cinesias — New Dithyramb — Musical Parody — Verbal Level — Scenic Level — Rhythmic-melodic Level

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALINK M.J., *De Vogels van Aristophanes: een Structuuralanalyse en Interpretatie*, Amsterdam 1983.
- ANDRISANO A.M., *Una testimonianza comica a proposito delle coreografie di Cinesia (Ar. Ran. 366)*, in V. MASTELLARI (ed.), *Fragments in Context – Frammenti e dintorni*, Göttingen 2021 ("Studia Comica", 11), 145-62.
- BARKER A., *Transforming the Nightingale: Aspects of Athenian Musical Discourse in the Late Fifth Century*, in P. MURRAY, P. WILSON (edd.), *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*, Oxford-New York 2004, 185-204.
- BIANCHI F.P., *Verso una nuova edizione di Cinesia*, in GOSTOLI, ZIMMERMANN, BIANCHI 2022, 119-40.
- BORTHWICK E.K., *Notes on the Plutarch De musica and the Cheiron of Pherecrates*, «Hermes» 96, 1968, 60-73.
- CECCARELLI P., *Le dithyrambe et la pyrrique. A propos de la nouvelle liste de vainqueurs aux Dionysies de Cos (Segre, ED 234)*, «ZPE» 108, 1995, 287-305.
- COMOTTI G., *L'anabolé e il ditirambo*, «QUCC» 31, 1989, 107-17.
- DEL CORNO D. (ed.), *Aristofane. Le Rane*, Milano 1985.

- DEL CORNO D., ZANETTO G. (edd.), *Aristofane. Gli Uccelli*, intr. e trad. it. di D. D. C., commento di G. Z., Milano 1987.
- DE SIMONE M., *The 'Lesbian' Muse in Tragedy: Euripides Melopoiós in Aristoph.* Ra. 1301-28, «CQ» n.s. 58.2, 2008, pp. 479-90.
- DE SIMONE M., *Aristophanes' Phrynichos and the Orientalizing Musical Pattern*, in J.G. WESTENHOLZ, Y. MAUREY, E. SEROUSSI (edd.), *Music in Antiquity. The Near East and the Mediterranean*, Berlin-Boston 2014, 248-72.
- DI VIRGILIO L., *La colometria antica di Ar., Av., 1372-1377 e il ruolo dell'epiploce*, «RCCM» 61.2, 2019, 349-62.
- DI VIRGILIO L., *Le monodie di Aristofane. Metro musica drammaturgia*, Pisa-Roma 2021.
- DI VIRGILIO L., *Ipotesti comici: fedeltà e variazioni metrico-ritmiche nelle citazioni della poesia lirica in Aristofane*, in GOSTOLI, ZIMMERMANN, BIANCHI 2022, 219-44.
- DUNBAR N. (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.
- DÜRING I., *Studies in Musical Terminology in the 5th Century Literature*, «Eranos» 43, 1945, 176-97.
- FAEDDA A., *Polimorfismo e multifunzionalità del docmio fra teorie metriche e realizzazioni poetiche*, «Rhesis» 11.1, 2020, *Parole e percezione. Forme di manipolazione nel mondo antico*, 115-23.
- FIorentini L., *Cinesia, i comici, Eroiziano (PMG 776)*, «AOFL» 5.2, 2010, 250-5.
- FIorentini L. (ed.), *Strattide. Testimonianze e frammenti*, Bologna 2017.
- FORD A., *The Poetics of Dithyramb*, in KOWALZIG, WILSON 2013, 313-31.
- GOSTOLI A., ZIMMERMANN B., BIANCHI F.P. (edd.), *Nuove volute di versi. Poesia e musica nella commedia greca di V e IV sec. a.C.*, Göttingen 2022 («Studia Comica», 14).
- HORDERN J.H., *The Fragments of Timotheus of Miletus*, Oxford-New York 2002.
- IERANÒ G., *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma 1997.
- IERANÒ G., *'One who is Fought over by all the Tribes': The Dithyrambic Poet and the City of Athens*, in KOWALZIG, WILSON 2013, pp. 368-86.
- KAIMIO M., *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki 1977.
- KOWALZIG B., WILSON P. (edd.), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013.
- LAWLER L.B., *"Limewood" Cinesias and the Dithyrambic Dance*, «TAPhA» 81, 1950, 78-88.

- MARZULLO B. (ed.), *Aristofane. Le Commedie*, Roma 2003.
- MERIANI A., *Il Cinesia di Strattis (fr. 14-20 Kassel-Austin)*, in I. GALLO (ed.), *Seconda Miscellanea Filologica*, Napoli 1995, 21-45.
- NAPOLITANO M., *Note in margine a Pher. fr. 155 K.-A. (Chirone)*, in GOSTOLI, ZIMMERMANN, BIANCHI 2022, 103-18.
- PARKER L.P.E., *The Songs of Aristophanes*, Oxford 1997.
- PICKARD-CAMBRIDGE A., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford 1962².
- PISANI G., CITELLI L. (edd.), *Plutarco, Moralia II. L'educazione dei ragazzi*, Pordenone 1990.
- PRATO C. (ed.), *I canti di Aristofane: analisi, commento, scoli metrici*, Roma 1962.
- RESTANI D., *Il Chirone di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, «Rivista italiana di musicologia» 18, 1983, 139-92.
- ROCCONI E., *Terminologia dello 'spazio sonoro' negli Elementa Harmonica di Aristosseno di Taranto*, «QUCC» 90, 1999, 93-103.
- RUIJGH C.J., *Aristophane, Oiseaux 1372 sqq.*, «Mnemosyne» 13, 1960, 318-22.
- REVERMANN M., *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Aristophanes. Birds*, Warminster 1987.
- SOMMERSTEIN A.H., *The History of the Text of Aristophanes*, in G.W. DOBROV (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden-Boston 2010, 399-422.
- SUTTON D.F. (ed.), *Dithyrambographi Graeci*, Berlin 1989.
- WHITE J.W., *The Verse of Greek comedy*, London 1912.
- ZIMMERMANN B., *Critica ed imitazione. La nuova musica nelle commedie di Aristofane*, in B. GENTILI, R. PRETAGOSTINI (edd.), *La musica in Grecia*, Roma-Bari 1988, 199-204.
- ZIMMERMANN B., *Parodie dithyrambischer Dichtung in den Komödien des Aristophanes*, in P. THIERCY, M. MENU (edd.), *Aristophane: la langue, la scène, la cité*, Bari 1997, 87-93.
- ZIMMERMANN B., *La critica musicale negli Uccelli di Aristofane*, «AOFL» 7.2, 2012, 191-202.

ALESSANDRO GRILLI

Il potere di rendere felici: l'autonomia dell'eros in *Lisistrata* e *Donne al Parlamento*

Questo lavoro si basa su una premessa teorica tanto evidente, a mio giudizio, quanto poco valorizzata negli studi sulla commedia attica antica: sul piano drammaturgico, la commedia di Aristofane si può comprendere, nella sua struttura più elementare, come una trasformazione di assetti di potere che interessa il protagonista e la sua capacità di agire (o *agency*).

Anche per la commedia nuova possiamo parlare di una trasformazione: nella trama-tipo, forze centrifughe e refrattarie vengono integrate in un nuovo ordine, il quale si configura (in apparenza) come vittoria su un ordine superato. Nella formula freudiana di Charles Mauron (1964) – che, come è noto, intende per commedia solo quella ellenistico-romana e le sue propaggini moderne – la vicenda comica dramatizza la rivincita edipica dei figli contro i padri. A uno sguardo più attento non sfugge, tuttavia, che l'ordine 'nuovo' non è altro che l'ordine precedente aggiornato in un normale processo di avvicinamento generazionale. In un simpatico scambio dello *Pseudolo* plautino (vv. 436 ss.), il *senex* comprensivo Callifone rintuzza l'atteggiamento scandalizzato del padre severo Simone: come può prendersela con suo figlio se anche lui, da giovane, ne ha combinate di tutti i colori? Il punto è che la transizione da un soggetto obsolescente a un giovane che si avvia a diventare adulto è la migliore garanzia per la conservazione di uno stato d'ordine: il potere si trasferisce da un individuo a un altro, ma resta comunque appannaggio di un identico ruolo sociale, quello del soggetto 'full member' a capo di un sistema familiare. Come nella semiotica del racconto (GREIMAS 1966), al variare degli attori corrisponde la costante dei ruoli attanziali, e il giovane di oggi, teste il passo plautino, non è altro che il

vecchio arcigno di domani. Non è un caso che la massima fondamentale del gattopardismo, «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi», non sia enunciata dal principe di Salina ma dal suo giovane nipote Tancredi... Insomma: la metamorfosi progressiva verso un futuro 'nuovo', implicita in linea di principio in talune dinamiche sovversive della commedia nuova, non è altro che un'illusione, dove la successione lineare delle generazioni nasconde la staticità ciclica delle strutture sociali (GRILLI 2020-2021, 189-202).

Ben diversa la dinamica al centro della commedia di Aristofane: qui, caso più unico che raro nella tradizione comica occidentale, la trasformazione degli assetti di potere consiste nella riconquista dell'*agency* da parte di un *individuo*, che nel suo percorso riesce a porsi al di sopra di tutti i limiti con cui il soggetto si scontra in base al principio di realtà – fino a rovesciare la condanna all'obsolescenza in un recupero ucronico delle potenzialità non godute (GRILLI 2020-2021, in particolare 209-22). Nella sua formula drammaturgica di base, il personaggio che all'inizio soffre della mancanza di *agency*, cioè di potere, alla fine lo conquista (*Acarnesi*, *Pace*, *Uccelli*, *Lisistrata*, *Donne al Parlamento*, *Pluto*) o in qualche modo lo recupera (*Cavalieri*, *Vespe*).

Uno dei modi più interessanti di osservare il funzionamento di questa trasformazione è considerarla alla luce del concetto di 'eros'. Anche da una lettura superficiale dei testi, infatti, si evince che l'eros, in particolare nella sua accezione di eros sessuale, è un parametro fondamentale per capire il nucleo simbolico della drammaturgia di Aristofane.

Un accostamento inedito e forse azzardato, ma illuminante, permette di intuirlo. Si tratta di mettere a confronto il nucleo simbolico dell'azione aristofanea con il mito di Eros riportato nel *Simposio* di Platone (203b1 ss.). Nel discorso riferito da Socrate, Diotima spiega che Eros è figlio di Penia e di Poro. Tra gli aspetti ai nostri occhi più intriganti di questa genealogia c'è il concepimento di Eros dopo un banchetto, quando Penia approfitta di un momento di ebbrezza di Poro, l'Espediente. Eros ha dunque,

almeno in termini circostanziali, un legame con l'ebbrezza legata al banchetto (Pl. *Smp.* 203b2-c1):

ὅτε γὰρ ἐγένετο ἡ Ἀφροδίτη, ἡστικῶντο οἱ θεοὶ οἷ τε ἄλλοι καὶ ὁ τῆς Μῆτιδος υἱὸς Πόρος. ἐπειδὴ δὲ ἐδείπνησαν, προσαιτήσουσα οἶον δὴ εὐωχίας οὔσης ἀφίκετο ἡ Πενία, καὶ ἦν περὶ τὰς θύρας. ὁ οὖν Πόρος μεθυσθεὶς τοῦ νέκταρος – οἶνος γὰρ οὐπω ἦν – εἰς τὸν τοῦ Διὸς κῆπον εἰσελθὼν βεβαρημένος ἤυδεν. ἡ οὖν Πενία ἐπιβουλεύουσα διὰ τὴν αὐτῆς ἀπορίαν παιδίον ποιήσασθαι ἐκ τοῦ Πόρου, κατακλίνεται τε παρ' αὐτῷ καὶ ἐκύησε τὸν Ἑρῶτα.

Quando venne al mondo Afrodite gli dèi si radunarono a banchetto e fra gli altri vi era anche Poro, figlio di Metide. Dopo che ebbero banchettato, siccome c'era stato un grande pranzo, venne Penia a mendicare e se ne stava sulla porta. Poro, ebbro di nettare – il vino non c'era ancora – se ne andò nel giardino di Zeus, e appesantito dal cibo, si addormentò. Penia dunque, tramando per la sua indigenza di concepire un figlio da Poro, si stese accanto a lui e rimase incinta di Amore. (trad. di G. Giardini)

La commedia di Aristofane presenta significative convergenze con la genealogia riferita da Socrate, quasi ne fosse una fonte di ispirazione. Anche senza insistere sulla comune radice 'dionisiaca' del banchetto e dell'ebbrezza, la drammaturgia aristofanea rispecchia nelle sue articolazioni principali proprio la genealogia di questo demone:

1. desiderio che nasce da una mancanza (~ Penia).
2. espediente che persegue e garantisce l'appagamento (~ Poro).

La gravidanza del confronto è confermata dal fatto che la mancanza da cui prende avvio l'azione aristofanea è definita non di rado in termini erotici. Il viaggio di Dioniso all'inizio delle *Rane*, ad esempio, è dettato precisamente dal «desiderio» (πόθος, *Ran.* 52) di ricondurre dall'Ade il suo poeta preferito, e la natura di questo desiderio è al centro di una vera e propria *gag* che anima il dialogo tra Eracle e Dioniso nel prologo della commedia (vv. 52-4). L'esempio più evidente, peraltro, è all'inizio degli *Acarnesi* (vv. 28-35):

Ἐγὼ δ' αἰεὶ πρῶτιστος εἰς ἐκκλησίαν
 νοστῶν κάθημαι· καὶ τ' ἐπειδὴν ὦ μόνος,
 στένω, κέχνηα, σκορδινῶμαι, πέρδομαι,
 ἄ π ο ρ ὦ, γράφω, παρατίλλομαι, λογίζομαι,
 ἀποβλέπων εἰς τὸν ἄγρόν, εἰρήνης ἔ ρ ὦ ν,
 στυγῶν μὲν ἄστν, τὸν δ' ἑμὸν δῆμον π ο θ ὦ ν,

Io invece tutte le volte sono proprio il primo a sedermi in assemblea: e quando poi sono lì solo, mi lamento, sbadiglio, mi agito, sgancio qualche peto, n o n s o c h e f a r e, scrivo, mi strappo i peli, faccio i conti – e intanto guardo verso la campagna, i n n a m o r a t o della pace, pieno d'odio per la città e di d e s i d e r i o per il mio villaggio [...]. (Qui e altrove, se non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.)

Come si vede, la situazione emotiva di Diceopoli, non diversamente da quella di Dioniso nella commedia di vent'anni posteriore, è descritta in termini amorosi, come ἔρως e πόθος. Ma non basta: in questo passo la condizione desiderante è esplicitamente associata all'ἀπορία, alla mancanza di mezzi e di espedienti – che è precisamente, si ricorderà, la condizione da cui parte Pénia per unirsi a Poro ubriaco dopo il banchetto (il testo del *Symposio* insiste proprio su questo aspetto: διὰ τὴν αὐτῆς ἀπορίαν). Se dunque provassimo a istituire un'equivalenza tra la genealogia di Eros e la struttura drammaturgica aristofanea, vedremmo che il desiderio come mancanza (il πόθος in una condizione di ἀπορία) definisce il movente drammatico (e descrive la condizione del protagonista), mentre Poro l'Espediente, padre di Eros, corrisponde in modo piuttosto preciso all'idea comica: è la trovata d'ingegno dell'eroe (cioè l'azione ispirata da Poro) a permettere il superamento dei limiti in un percorso che si risolve nel godimento erotico, il quale esprime e certifica infine la vittoria del protagonista (MOROSI, PADUANO 2020-2021). E non è un caso che, dopo l'ἀπορεῖν iniziale, Diceopoli conosca un successo connotato come godimento ed esplicitamente segnato dal πόρος (*Ach.* 976):

Αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδέ γε π ο ρ ῖ ζ ε τ α ι.

A questo qui i beni gli piovono addosso da soli, tutti quanti!

L'italiano della mia traduzione (a senso) non permette di cogliere appieno le sfumature semantiche del termine che nel passo definisce il moto spontaneo dei beni verso l'eroe trionfante. Questa azione è espressa in greco dalla diatesi passiva del verbo πορίζω, 'fornire, procurare' – ovviamente un derivato desostantivale dello stesso termine πόρος. Si tratta di un campo semantico cruciale nell'assiologia comica, perché indica la capacità di gestione transitiva dei beni, soprattutto alimentari, che in commedia definiscono per sineddoche l'insieme dei valori positivi.

È significativo dunque che πορίζω compaia spesso in passi in cui si delinea una situazione di bisogno che affligge il protagonista o la sua parte, bisogno di cui il πορίζειν rappresenterebbe la soluzione più immediata. Un esempio eloquente: nella serrata argomentazione con cui Bdelicleone cerca di convincere suo padre della malafede dei capipopolo democratici, egli li accusa di non aver mai voluto, pur potendo, βίον πορίσαι τῷ δήμῳ («fornire mezzi al popolo», *Ve.* 706). Questa mancata elargizione, continua Bdelicleone, contrasta con il carattere iperbolico e mendace delle loro promesse (vv. 716-7):

καὶ σῖτον ὑφίστανται κατὰ πεντήκοντα μεδίμνους
π ο ρ ι ε ῖ ν. ἔδοσαν δ' οὐπώποτε σοι·

E ti promettono di fornirti grano a quintali, ma non te l'hanno mai dato.

Lo stesso tipo di dinamica si ritrova altrove, dai *Cavalieri* (v. 1019: σοὶ μισθὸν ποριεῖ, «ti procurerò il salario») al *Pluto* (v. 507: τοῖς ἀνθρώποις ἀγάθ' ἂν μείζω πορίσειεν, «potrebbe fornire agli uomini beni più grandi» – detto di Pluto che ha recuperato la vista). Anche nel discorso con cui Prassagora simula davanti alle compagne la perorazione assembleare con cui conta di far votare il cambio di costituzione, i meriti delle donne vengono esaltati focalizzandosi proprio sulla loro capacità oblativa e più precisamente nutritiva (*Ec.* 233-6):

ὥς τοὺς στρατιώτας πρῶτον οὔσαι μητέρες
σώζειν ἐπιθυμήσουσιν· εἶτα σιτία

τίς τῆς τεκούσης θάπτον ἐπιπέμψειεν ἄν;
 χρήματα πορίζειν εὐπορώτατον γυνή,

tanto per cominciare, desidereranno proteggere i soldati: sono le loro madri! Chi mai potrebbe spedirgli derrate più velocemente della mamma? La donna è abilissima a procurare ricchezze [...].

L'insistenza argomentativa di Prassagora sulla promessa di sussidio alimentare conferma, se mai ve ne fosse bisogno, la natura regressiva della fantasia comica, che presuppone un destinatario felice proteso verso uno stato di passività appagata, in cui qualcuno si darà da fare per nutrirlo senza che lui debba fare alcuno sforzo – un destinatario felice, cioè, di tornare con la fantasia nella condizione beata dell'infanzia (non si dimentichi, in proposito, l'importanza del tema dell'αὐτόματος βίος nella commedia, documentato da un ampio *excursus* nei *Sofisti a banchetto* di Ateneo, su cui si veda FARIOLI 2001).

In generale, insomma, nella visione del mondo della commedia il cibo non è un referente casuale, ma un parametro simbolico, un indicatore che orienta con chiarezza l'adesione del destinatario permettendogli di distinguere tra buoni e cattivi: fornire beni al protagonista o alla sua parte epitoma per definizione le figure positive, mentre non farlo o, peggio, esercitare l'ingegno a proprio vantaggio è inequivoca marca del *villain*. La sentenza di Euripide nelle *Rane* a proposito di Alcibiade esplicita la distinzione in modo trasparente (vv. 1427-30):

μισῶ πολίτην, ὅστις ὠφελεῖν πάτραν
 βραδὺς πέφανται, μέγала δὲ βλάπτειν ταχύς,
 καὶ π ὀ ρ ι μ ο ν αὐτῷ, τῇ πόλει δ' ἀμήχανον.

Detesto il cittadino lento a soccorrere la patria, ma rapido a danneggiarla, *ricco* di *espedienti* a suo vantaggio, ma privo di risorse per la città.

È chiaro quindi che il πόρος (con tutto il suo ricco campo semantico) si configura come un parametro funzionale alla definizione del ruolo eroico: a fronte di problemi definibili come

ἀπορία ο ἀμηχανία, l'eroe è colui che sa uscire dalla condizione di impotenza immaginando soluzioni creative (Eq. 758-9):

ποικίλος γὰρ ἀνὴρ
κακ τῶν ἀμηχάνων πόρους εὐμήχανος πορίζειν.

Proprio creativo, quest'uomo! Bravissimo a fornire soluzioni anche nelle strette senza uscita.

Questa capacità di immaginare, e di *osare* la realizzazione della propria trovata, è precisamente ciò che conferma la dignità eroica del personaggio, come appunto viene sottolineato in un passo della *Pace* (vv. 1028-31):

τί δ' οὐ σὺ φρονεῖς ὅποσα χρε-
ών ἐστὶν τόν γε σοφῇ δόκιμον
φρενὶ πορίμῳ τε τόλμῃ; 1028-9
1030

pensi proprio tutto quello che deve pensare uno che spicca per la mente acuta e il coraggio ricco di espedienti.

Questo spiega perché, una volta che l'eroe abbia dimostrato di essere πόριμος nel modo corretto, è naturale che egli venga remunerato tramite il godimento passivo di piaceri che ormai gli arridono, cioè gli «vengono forniti» (πορίζεται), *automaticamente*, senza più alcuno sforzo da parte sua. È appunto quanto succede nel passo degli *Acarnesi* da cui abbiamo preso le mosse (cfr. anche *Ach.* 971-2). Il campo semantico del πόρος, dunque, non si limita al mero concetto di 'espediente', ma presuppone una dinamica più articolata, in cui l'espediente è positivo quando muove da una condizione di ἀπορία, esprime creatività attiva, e contribuisce a realizzare uno stato di appagamento permanente.

Nella prospettiva di queste riflessioni, proprio questa natura 'dinamica' dell'eros è l'aspetto più importante, se vogliamo sviluppare ancora l'analogia che lo accosta ai modelli di organizzazione drammaturgica. Quando si parla di eros e di drammaturgia comica si deve capire infatti che si ha a che fare non con una

condizione statica, ma con un processo articolato in tre fasi, che è opportuno e anzi fondamentale distinguere:

1. il desiderio che nasce da una mancanza (~ Penia);
2. l'idea comica, cioè l'espedito che permette di soddisfarlo (~ Poro);
3. l'appagamento che certifica il successo dell'impresa (~ Eros).

Il pieno significato dell'eros aristofaneo si può cogliere solo in questo processo. Il desiderio, ad esempio, è veramente positivo solo quando funziona come *motivazione* per l'azione diretta, cioè quando appunto la *πενία* si risolve in *πόρος* (MOROSI, PADUANO 2020-2021). Altrimenti il desiderio si configura come una forma di debolezza, che espone il soggetto desiderante all'arbitrio altrui.

Questo spiega l'ambivalenza dell'eros come godimento sessuale in Aristofane: se il godimento è risultato dell'azione personale, allora è segno di trionfo, come mostrano i finali di *Acarnesi*, *Pace* e *Uccelli*. In quel caso il godimento erotico afferma il recupero dell'*agency* da parte del protagonista, e dunque ha una valenza simbolica esaltante. Per limitarci ad esempi tratti dalla commedia già citata, basti osservare che la vittoria di Diceopoli lo oppone a Lamaco come oppone il piacere del sesso al dolore della guerra (τῷ δὲ καθεύδειν | μετὰ παιδίσκης ὥραιότητος, | ἀνατριβομένων γε τὸ δεῖνα, «a lui invece gli tocca andare a letto con una bellissima ragazza... e farsi menare il coso»: vv. 1147-9). Alla fine dell'azione drammatica Diceopoli ha vinto la gara dei boccali, ma il premio della vittoria consiste soprattutto nelle due belle ragazze che egli si trova a palpeggiare in scena nel tripudio generale (vv. 1198 ss.).

Quando però l'appagamento sessuale è il risultato di un'iniziativa altrui, e dunque non è affermazione di potere, perché non implica il recupero della capacità di agire, allora l'eros si configura come una realtà più superficiale. Il piacere rappresentato elicitava comunque una risposta euforica, ma di scarso spessore simbolico. In tal caso, il desiderio erotico che non si correla

a un recupero di agentività espone addirittura al rischio della manipolazione. Qui l'eros ha una valenza simbolica creaturale, se non addirittura degradante (come mostra l'ilarità con cui si presume risponda il destinatario).

L'esempio più chiaro di questa accezione dell'eros è la sessualità dell'arciere scita alla fine delle *Tesmofoiazuse*. In quel caso il godimento sessuale, lungi dall'esprimere il suo recupero, coincide precisamente con la *perdita* di *agency*: l'arciere si allontana per consumare il rapporto sessuale che gli viene procurato dai suoi avversari, e proprio per questo perde il potere di controllare il prigioniero. Ecco il momento in cui Euripide, travestito da vecchia mezzana, presenta all'arciere la flautista-ballerina (*Th.* 1181-5):

EΥ. Φέρε θοϊμάτιον ἄνωθεν, ὦ τέκνον, τοδί-
καθιζομένη δ' ἐπὶ τοῖσι γόνασι τοῦ Σκύθου
τῷ πόδε προΐτεινον, ἵν' ὑπολύσω.

ΤΟ. Ναίκι, ναὶ
κάτησο, κάτησο, ναίκι, ναίκι, τυγάτριον.
Οἶμ' ὥς στέριπο τὸ τιττί, ὥσπερ γογγυλί.

EURIPIDE Su, tirati su la veste, figlia mia. Mettiti a sedere sulle ginocchia dello Scita e porgimi i piedi, così ti tolgo i calzari.

ARCIERE SCITA Zi, zi, mettiti seduta, racazzina, zi! Ach, che pelle tette, sembra rape!

Si osservi fino a che punto la scena dell'arciere scita risulti affine ad altre scene in cui i personaggi vincenti palpeggiano una ragazza in scena (cfr. ad es. *Ach.* 1198-9; sottolineo le affinità espressive):

ΔΙ. Ἀτταταῖ ἀτταταῖ,
τῶν τιτθίων, ὥς σκληρὰ καὶ κυδώνια.

DICEOPOLI Ohiohiohi, che tette! sode come cotogne.

Al di là delle analogie di dizione, è significativo soprattutto che queste scene occupino la stessa posizione nella sintassi drammaturgica, collocandosi verso la fine del dramma. Il godimento, insomma, sembra legato alla necessità di esprimere la realizza-

zione di un desiderio, come quello implicito nel progetto comico. Non a caso una situazione analoga si presenta anche nel finale di *Lisistrata*, su cui tornerò più avanti.

La somiglianza formale non deve indurre a sottovalutare l'enorme differenza drammaturgica e simbolica che oppone la scena degli *Acarnesi* e quella delle *Tesmofoiazuse*: Diceopoli ha conquistato le ragazze con la sua azione eroica, mentre l'arciere è caduto in un inganno che lo priva di potere: affidare la custodia del Parente a Euripide travestito equivale infatti a venir meno al suo compito di sorveglianza (*Th.* 1198-9):

TO. Ἀκολουθεῖ, τέκνον.
Σὺ δὲ τοῦτο τήρει τῇ γέροντο, γράδιον.

ARCIERE Fieni con me, pampina. E tu, nonna (*a Euripide travestito da vecchia mezzana*), fai la qvardia a qvesto fecchio.

Nel caso dell'arciere, insomma, è del tutto evidente la dissociazione tra godimento erotico e perdita di *agency*, mentre in Diceopoli il godimento erotico è precisamente il segnale del recupero di agentività.

L'ambivalenza simbolica dell'eros è chiara nell'uso ricattatorio che ne viene fatto in *Lisistrata*. Il progetto del ricatto sessuale su cui è basata la commedia mostra che l'aspetto saliente del desiderio non è il godimento in sé, ma il πόρος che è in grado di procurarlo. Il solo godimento senza πόρος è illusorio, o per lo meno non sostanziale.

Per definire le cose in modo più analitico, potremmo dire che la realizzazione del godimento erotico in Aristofane prevede due modalità distinte:

1. un appagamento pieno, in cui godimento e *agency* coincidono.
2. un appagamento mediato, in cui il godimento si basa sull'*agency* di un soggetto esterno.

Questa distinzione è molto importante, e i parametri di appagamento erotico e di *agency*, cioè, con parole più vicine al senso

comune, di piacere e potere, permettono di schematizzarla analiticamente nel modo seguente:

	Appagamento (piacere)	Agentività (potere)
Eros pieno	+	+
Eros mediato	+	-

Il contenuto di questa tabella, descritto in termini semiotici elementari, permette di capire una cosa molto interessante: *nell'eros di Aristofane il piacere non è il punto*. L'appagamento erotico è una semplice espressione simbolica, un semplice *significante*. Il *significato* di questo *significante* è invece il recupero di agentività, cioè la (ri)conquista del potere. In Aristofane, insomma (ma mi verrebbe quasi da dire in qualsiasi sistema patriarcale), l'appagamento sessuale non è che il *significante* di un *significato* che consiste nell'affermazione posizionale del soggetto come soggetto di potere. Anche in questa accezione di base la valenza dell'eros è tendenzialmente positiva, e rispecchia il ruolo della sessualità sul piano antropologico: come sappiamo, falloforie e riti della fecondità sono elementi culturali e religiosi strettamente connessi alle origini della commedia, e largamente attestati per tutto lo sviluppo della commedia attica antica (CORNFORD 1914; CSAPO 1997; BIERL 2001; CSAPO, MILLER 2007).

Ma nella drammaturgia di Aristofane la valenza simbolica di eros è più specifica e non si limita alla semplice euforia dell'appagamento corporeo o della fecondità naturale. Il pieno significato positivo dell'eros in Aristofane si attinge solo quando esso esprime il recupero di agentività. L'esempio più icastico di questa equivalenza è la beata fantasia falloforica di Diceopoli che, dopo aver visto trionfare il suo progetto di una pace separata con Sparta, intona un inno a Falete (il fallo), in cui immagina euforico di stuprare la schiavetta di un vicino (*Ach.* 271-5):

Πολλῶ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ Φαλῆς Φαλῆς,
κλέπτουσιν εὐρόνθ' ὠρικὴν ὑληφόρον,
τὴν Στρυμωδῶρου Θράτταν ἐκ τοῦ φελλέως,

μέσῃν λαβόντ', ἄραντα, κατα-
βαλόντα καταγιγαρτίσαι.

Falete, Falete, è molto più piacevole beccare la graziosa schiavetta tracia di Strimodoro, quella della pietraia, mentre ruba la legna, prenderla alla vita, staccarla da terra, buttarla giù e darle una snocciolata.

Come si intuisce, a un sostrato rituale indagabile con gli strumenti dell'antropologia si affianca una semantica direttamente connessa con i valori simbolici della commedia aristofanea. Anche in questo passo, infatti, l'appagamento sessuale non è solo riferimento a precise pratiche rituali svolte nell'ambito delle Dionisie agresti, ma è soprattutto, in termini drammaturgici, la concretizzazione esemplare di una trasformazione posizionale del soggetto: il sesso – tanto più un sesso che corrisponde a una relazione violenta e unilaterale – è il significante dell'*agency* rinnovata del protagonista. Questa connessione è evidentissima nel caso degli eroi vincenti di Aristofane, sia degli eroi prototipici (come Diceopoli, Trigeo e Pisetero), sia, in misura minore, degli eroi non etici egocentrici, come il Filocleone delle *Vespe* (la tassonomia delle figure eroiche è quella di GRILLI 2021, 125).

Il nesso tra eros e agentività è veramente problematico solo nel caso dell'eroe etico eterocentrico, cioè dalle due donne protagoniste dell'azione, rispettivamente in *Lisistrata* e *Donne al Parlamento*. Nel caso dell'eroe donna, il problema nasce dal fatto che il ruolo di genere è associato a una serie di comportamenti normotipici che presuppongono il *contrario* dell'appagamento erotico. Allora come oggi, in tutte le culture patriarcali la pienezza del ruolo normotipico maschile si realizza nell'affermazione di una forte capacità desiderante e in un esercizio attivo dell'eros: in quel sistema, l'uomo ideale è un soggetto che controlla il mondo e manifesta questa capacità di controllo realizzando e esibendo il proprio piacere – e soprattutto imponendolo ad altri, configurando così una relazione di complementarità obbligata con la donna-oggetto.

Nel caso del genere femminile, la pienezza del ruolo normotipico si realizza al contrario nell'astinenza o almeno nel controllo del desiderio e nella totale passività relazionale; la donna ideale

si comporta come un oggetto che viene controllato, e che pertanto non gestisce in autonomia il proprio godimento. Questo significa che il successo della donna non può mai implicare un accesso *proattivo* all'eros, perché la sua intraprendenza costituirebbe un'infrazione squalificante per il soggetto che la compie e comprometterebbe la pienezza stessa del successo.

Se dunque la regola culturale del sistema patriarcale è che l'uomo è un soggetto che possiede, e la donna un oggetto che viene posseduto, Aristofane si trova di fronte a un problema teorico e pratico di grande interesse e rilevanza: immaginando un mondo alla rovescia (ancora FARIOLI 2001) in cui le donne sono sopra e gli uomini sotto, come afferma l'oracolo recitato da Lisistrata (*Lys.* 772-3: τὰ δ' ὑπέρτερα νέρτερα θήσει | Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, «e Zeus altitonante metterà sotto quel che era sopra»), cosa succede quando la donna riveste il ruolo attivo di protagonista drammatica, cioè un ruolo cui compete strutturalmente un'agentività libera da costrizioni? Come è possibile rappresentare un'eroina comica, e la sua relazione con l'eros?

Aristofane ha varie opzioni: la prima è rappresentare la donna vincente come asessuata e non interessata all'eros. Sappiamo che non è questa la sua scelta: anche se non sussistono dubbi sulla sua capacità di autocontrollo, in realtà Lisistrata non nega la pulsione erotica che accomuna lei e le sue compagne. Non a caso, quando la donna esprime il suo scoramento per la difficoltà di trattenere le compagne sull'Acropoli, il suo discorso esordisce con una cruda affermazione del desiderio condiviso (*Lys.* 715):

Βινητιῶμεν, ἧ βράχιστον τοῦ λόγου.

Per farla breve: moriamo dalla voglia di scopare.

La seconda opzione su come costruire una protagonista eroica è rappresentarla come un soggetto attivo di desiderio, che allenta ogni freno per soddisfare le proprie esigenze erotiche. Sappiamo che anche questa non è la scelta praticata da Aristofane, anche se la donna eroticamente proattiva è senz'altro presente nelle sue commedie. Si tratta però sempre di casi ridicoli o grotteschi,

come nella scena delle tre vecchie nelle *Donne al Parlamento*, che segna il vertice della demonizzazione del desiderio attivo femminile (*Ec.* 877 ss.). Sulla stessa linea, ma in forma più attenuata, la vecchia abbandonata del *Pluto* viene rappresentata sempre con ironia e distacco, anche se con una certa componente di simpatia da parte di Cremilo per il voltafaccia del giovane amante (*Pl.* 959 ss., su cui FERNÁNDEZ 2021).

Negli altri casi, assistiamo invece a una rappresentazione della lussuria femminile come conforme allo stereotipo sessista, che fa della donna un'ubriaccona erotomane. Bastano a esemplificare questa tendenza i primi versi di *Lisistrata*, in cui l'eroina esprime tutto il suo disappunto nel vedere confermato il proverbiale edonismo delle donne (*Lys.* 1-3):

ἀλλ' εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,
ἢ ᾧ Πανὸς ἢ πῖ Κωλιάδ' εἰς Γενετυλλίδος,
οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.

Certo, se uno le avesse convocate al tempio di Bacco, o di Pan, o di Genetillide sul Coliade, nella ressa dei timpani non ci sarebbe stato nemmeno lo spazio per farsi strada.

Come ho argomentato nel mio studio sull'eroe comico (GRILLI 2021, 258-66), questo profilo femminile caratterizza le donne ordinarie, ma viene accuratamente evitato per le figure eroiche, cioè per le due protagoniste. Di sicuro, è da respingere l'idea che Lisistrata sia un esempio ambivalente di «priestess and courtesan», come sostiene Christopher Faraone (2006), come pure è molto problematica l'idea che tutte le donne di Lisistrata corrispondano a un ipotetico profilo di 'moglie-etera' (STROUP 2004): è evidente anche a una semplice lettura del dramma che Lisistrata e Prassagora *non sono* come le altre donne, anche se da alcuni indizi, come abbiamo visto, non possiamo affermare che esse siano semplicemente disinteressate all'eros. Lisistrata, in particolare, gestisce un progetto che ha come obiettivo ultimo non solo il recupero *politico* della pace, ma anche e soprattutto quello dell'armonia amorosa in cui la pace stessa si esprime (PADUANO 1981).

Questa peculiarità è piuttosto semplice da spiegare in termini di logica simbolica: la donna eroica non può ricalcare *in toto* le orme dell'eroe maschile perché, se fosse rappresentata come positivamente proattiva nella realizzazione del proprio piacere (ad esempio se entrasse in scena palpeggiando un bel flautista), negherebbe i suoi stessi tratti definitivi, e cioè

1. la sua conformità al profilo di genere (cioè il suo essere *donna*), e
2. la sua conformità a un profilo ideale di eccellenza (cioè il suo essere *eroe*).

In una relazione erotica, la donna normotipica deve conformarsi al profilo di un mero oggetto di desiderio. Pertanto, ponendosi come soggetto *attivo* di desiderio, l'eroe donna negherebbe l'essenza stessa della sua femminilità. Se poi si pensa al protagonista eroico come a una figura che realizza al massimo grado l'ideale di un profilo sociale, si capiscono le difficoltà poste dal paradosso di un eroe femminile. Nel caso dell'eroe maschile la rappresentazione dell'erotismo appagato *conferma* l'ideale normotipico, mentre l'appagamento proattivo femminile lo negherebbe, perché assimilerebbe la donna eroica a un antimodello etico e culturale.

Insomma: l'eroe comico femminile ha l'obbligo assai problematico di incarnare *sia* l'ideale eroico *sia* l'essenza del ruolo femminile, condizioni che confliggono con un tratto di codice fondamentale nella commedia attica antica, quello per cui il successo si manifesta in esibizione del piacere sessuale. Per la donna nel ruolo di eroe comico è *impensabile* l'appagamento proattivo dei desideri erotici e pertanto è *impossibile* l'uso connotativo dell'eros come segnale del successo. Un'eroina che alla fine della commedia esce in scena palpeggiando bei ragazzi non sembra un'eroina, ma sembra una donnaccia – cioè, al di là del giudizio morale, una *donna non eroica*.

Tuttavia, il successo delle eroine deve comunque essere rappresentato, nonostante le difficoltà teoriche poste da questa rappresentazione. Per risolvere il problema di come costruire la figura di donna eroica, Aristofane percorre una terza via, che

consiste nell'articolare una rappresentazione *mediata* dell'appagamento amoroso, in cui le due componenti cruciali, cioè piacere e potere, vengono separate. Dal momento che non può allungare le mani sugli uomini o sui ragazzi che desidera, la donna trionfante manifesta il suo potere *gestendo l'appagamento altrui*. Il potere della donna vincente si manifesta in Aristofane nella prerogativa di concedere (e dunque di controllare) l'eros del soggetto maschile, che si trova così *ipso facto* in una posizione almeno simbolicamente subordinata.

Il potere di controllare il desiderio maschile appare in tutta la sua evidenza nella scena di Mirrina e Cinesia in *Lisistrata* (vv. 845 ss.). E in effetti, pur non essendo una figura eroica, Mirrina è la più stretta alleata della protagonista, e manifesta la sua vicinanza dimostrando una capacità di controllo del desiderio che le altre donne non possiedono. È in questo senso che va letta la scena finale della commedia, in cui Lisistrata offre ai rappresentanti ateniese e spartano la personificazione della Tregua, Διαλλαγή (*Lys.* 1111 ss.), causando le loro reazioni fortemente sessualizzate, reazioni che, sarà bene sottolinearlo, evocano sia quelle di Diceopoli alla fine degli *Acarnesi* sia quelle dell'arciere scita alla fine delle *Tesmofoiazuse*:

ΛΑ. Ἀδικίουμες ἀλλ' ὁ πρωκτὸς ἄφατον ὡς καλός.

SPARTANO Il torto è nostro – ma che culo incredibile!
(*Lys.* 1148)

ΛΑ. Οὐπα γυναικ' ὅπωπα χαίωτέραν.
ΠΡΥ. Ἐγὼ δὲ κύσθον γ' οὐδέπω καλλίονα.

SPARTANO Mai vista una donna fatta meglio!
ATENIESE Mai vista una fica più bella!
(*Lys.* 1157-8)

Allo stesso modo, nelle *Donne al Parlamento* Prassagora conferma il suo trionfo drammatico organizzando un grande banchetto, dove Blepiro viene invitato insieme ad alcune 'ragazze' che lo accompagneranno (*Ec.* 1135-9):

ΘΕ. ποῖ ποῖ βαδίξεις;

ΒΛ. ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἔρχομαι.

ΘΕ. νῆ τὴν Ἀφροδίτην, πολὺ γ' ἀπάντων ὕστατος.
ὅμως δ' ἐκέλευε συλλαβοῦσάν μ' ἡ γυνὴ
ἄγειν σε καὶ τασδὶ μετὰ σοῦ τὰς μείρακας.

SERVA Dove stai andando?

BLEPIRO Al banchetto.

SERVA Per Afrodite, sei rimasto proprio l'ultimo.

Comunque tua moglie mi ha ordinato di portarti lì, insieme a queste ragazze.

Questa articolazione della dinamica di appagamento ha un solo significato: permettere l'euforia necessaria alla conclusione della commedia senza intaccare la rilevanza del successo drammatico che è stato conseguito dalla protagonista. L'eros concesso dalla donna vincente, infatti, va considerato come gli altri casi di eros concesso dall'esterno. Sul piano posizionale i maschi sessualmente felici alla fine di *Lisistrata* e *Donne al Parlamento* si configurano come affini, *mutatis mutandis*, all'arciere scita nel finale delle *Tesmofoiazuse*. In questi casi l'appagamento è euforico (piacere), ma svuotato di *agency* (potere), e questo è vero anche se in *Lisistrata* la concessione di piacere sessuale coincide con una restituzione di prerogative (per capire cosa intendo si ponga mente al dibattito risorgimentale sulla inconsistenza delle costituzioni *octroyées* come lo Statuto albertino).

Lo svuotamento di *agency* è particolarmente vistoso nelle *Donne al Parlamento*, dove il banchetto e le concessioni edonistiche fatte agli uomini corrispondono a una distribuzione delle prerogative in cui all'uomo spetta il piacere, mentre alla donna spetta il potere, cioè la responsabilità di governare e amministrare lo Stato. Questa distribuzione è molto significativa, non solo perché essa è sancita in maniera istituzionale e definitiva (a differenza dalla 'sedizione' di *Lisistrata*), ma anche perché mette in luce il carattere comunque abnegato e prosociale, e dunque i limiti, dell'*agency* femminile. Per poter accedere al privilegio di decidere e di agire sul piano pubblico, la donna si deve dimostrare capace di autocontrollo delle pulsioni, mentre per l'uomo il

successo politico si esprime sul piano simbolico proprio come appagamento sessuale, cioè come scatenamento delle pulsioni.

Nelle due commedie femminili questo si traduce in una rappresentazione *scissa* dell'esperienza erotica come simbolo di successo. Il godimento dell'uomo che se lo vede concedere da una donna è un godimento svuotato di significato posizionale, ma l'*agency* della donna, separata dal godimento esibito, si rivela a sua volta come un'*agency* di portata ridotta. Il 'potere' della donna si esplica sempre e comunque come capacità di *accudimento*. Lo rivelano alcune eloquenti spie connotative. Una molto evidente è la caratterizzazione delle donne come ταμίαι della cosa pubblica, vale a dire come soggetti di gestione – ma non soggetti di fruizione! In quel caso il potere, che è potere di amministrare la casa per il bene comune, si traduce proprio in uno sforzo di gratificare gli uomini (*Ec.* 599-600):

εἴτ' ἀπὸ τούτων κοινῶν ὄντων ἡμεῖς βοσκήσομεν ὑμᾶς
ταμιεύμεναι καὶ φειδόμεναι καὶ τὴν γνώμην προσέχουσai

Una volta messi in comune tutti i beni, vi daremo noi da mangiare: amministrando e facendo economie con la massima attenzione.

Nel passo, oltre al riferimento lessicale al ταμιεύειν (su cui cfr. GRILLI 2021, 154-60), si noti l'accento al risparmio, che sul piano simbolico implica un contenimento delle gratificazioni.

In conclusione: la titolarità al godimento è sempre solo maschile. Il solo eros pieno, in cui significante proposizionale e significato posizionale coincidono, è l'eros del soggetto maschile che conquista o recupera l'agentività. La conquista femminile dell'agentività si realizza invece come azione su di sé e autocontrollo, mentre ai maschi è riservata l'esibizione di un piacere che è però dissociato da e svuotato di potere. Il trionfo dell'eroina, pertanto, e in particolar modo il trionfo di Prassagora nelle *Donne al Parlamento*, è associato, in modo logicamente necessario, a un forma di eros mediato, cioè di *appagamento scisso*: agli uomini viene concesso un piacere che è un significante senza significato (dal momento che l'appagamento erotico è solo il frutto di una

concessione esterna); alle donne spetta invece un significato senza significante: un potere senza godimento, che si esprime nel *concedere, controllare e gestire* il piacere altrui.

Questa è la vera sostanza del potere che una cultura patriarcale può riconoscere legittimamente a una donna, anche a una donna eroica in un mondo alla rovescia come il mondo della commedia: il massimo potere della donna, in sintesi, è il *potere di rendere felici*.

ALESSANDRO GRILLI

Università di Pisa

alessandro.grilli@unipi.it

ENGLISH TITLE

The Power to Make People Happy: The Autonomy of Eros in Aristophanes' *Lysistrata* and *Assemblywomen*

ABSTRACT

This study assumes as a starting point the theoretical premise that Aristophanic comedy can be basically understood as a transformation of power structures. Unlike New Comedy, where generational shifts maintain social order, Aristophanic comedy features protagonists who reclaim their individual agency, overcoming constraints imposed by reality. One of the most insightful ways to analyze this transformation is through the concept of *eros*. Aristophanes' dramaturgy, when examined alongside the myth of Eros in Plato's *Symposium*, reveals a striking parallel: desire arises from lack (*Penia*), fulfillment is achieved through resourcefulness (*Poros*), and the final success manifests in erotic enjoyment (*Eros*). In this framework, *eros* is not merely sexual gratification but a symbolic representation of regained agency. However, when the comedic protagonist is a woman, as in *Lysistrata* and *Assemblywomen*, the traditional correlation between *eros* and agency becomes problematic. While male heroes assert power through the active pursuit of pleasure, female protagonists must navigate a paradox: they attain power by controlling and granting male pleasure rather than actively pursuing their own. This dynamic reflects the constraints of patriarchal ideology, where a woman's ultimate power is the ability to make other people happy. Through a detailed examination of Aristophanes' works, this article explores the intersection of *eros*, agency, and gender roles, shedding light on the symbolic and dramaturgical significance of desire in Attic Old Comedy.

KEYWORDS

Aristophanes, dramaturgy – Aristophanes, *Lysistrata* – Aristophanes, *Assemblywomen* – Eros in Attic Old Comedy – Women representation in Attic Old Comedy

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BIERL A., *Der Chor in der Alten Komödie: Ritual und Performativität*, München-Leipzig 2001.
- CORNFORD F.M., *The Origin of Attic Comedy*, London 1914.
- CSAPO E., *Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction*, «Phoenix» 51.3-4, 1997, 253-95.
- CSAPO E., MILLER M.C., *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge 2007.
- FARAONE CH.A., *Priestess and Courtesan: The Ambivalence of Female Leadership in Aristophanes' Lysistrata*, in FARAONE, MCCLURE 2006, 207-23.
- FARAONE CH.A., MCCLURE L.K., *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*, Madison 2006.
- FARIOLI M., *Mundus alter: utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.
- FERNÁNDEZ C.N., *Construcción afectiva de la corporalidad: la vieja y su joven amante en Pluto de Aristófanes (vv. 959-1096)*, «Nova Tellus» 39.2, 2021, 11-35.
- GREIMAS A.J., *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris 1966.
- GRILLI A., *Forme del gamos comico: semantica e ideologia delle strutture temporali nella commedia attica antica*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico» 10-11, 2020-2021, 141-224.
- GRILLI A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*. Pisa 2021.
- MAURON CH., *Psychocritique du genre comique*, Paris 1964.
- MOROSI F., PADUANO G., *Fenomenologia del piacere sessuale nel teatro di Aristofane*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico» 10-11, 2020-2021, 57-105.
- PADUANO G., *Il corpo strumento e il corpo soggetto*, in ARISTOFANE, *Lisistrata*, Milano 1981, 13-36.
- STROUP S.C., *Designing Women: Aristophanes' Lysistrata and the "Hetairization" of the Greek Wife*, «Arethusa» 37.1, 2004, 37-73.

VINCENZO DAMIANI

Διαβολήν δὲ ἔχει ὅλη ἡ τέχνη πρὸς τῶν δημοτέων
μεγάλην: Kritik an Medizin und Ärzten
in der griechischen Komödie
und ihre Reflexion im *Corpus Hippocraticum*

1. *Hinführung*¹

Seit ihren Anfängen im Griechenland des 5. Jahrhunderts ist die abendländische Medizin mit Angriffen von außen konfrontiert. Hier möchte ich einige Aspekte dieser Medizinkritik untersuchen – sowohl im *Corpus Hippocraticum* als auch in der zeitgenössischen nicht-medizinischen Literatur und vor allem in der Komödie, der ich in diesem Zusammenhang besonderes Augenmerk widme². Freilich ist die Quellenlage weder in Kürze ausführlich zu behandeln noch bisher unerforscht³. Dennoch scheint es mir sinnvoll, die Quellen erneut gezielt in den Blick zu nehmen und Texte, die keinen direkten fachlichen Bezug zur Medizin haben, mit Fachtexten aus dem *Corpus* in einen Dialog zu bringen. Dabei liefert gerade die Komödie, eine literarische Gattung, die weitgehend zeitgleich mit den hippokratischen Schriften entstand, über alle ihre historischen Phasen hinweg ein facettenreiches Bild der Medizin und der Ärzte, in dem unter dem Schleier der *vis comica* die Spuren einer in der Gesellschaft verbreiteten Kritik sichtbar werden. Darauf geben wiederum, wie ich aufzuzeigen versuchen werde, eben jene Schriften des *Corpus Hippocraticum* eine Antwort⁴, in welchen die Deontologie des Arztberufes besonders im Vordergrund steht. Zwar läßt sich nicht mit Sicherheit belegen, daß die Aussagen der hippokratischen Sammlung eine *direkte* Reaktion

¹ Das Zitat im Titel dieses Aufsatzes stammt aus *Corpus Hippocraticum* [im Folgenden: CH] *De diaeta in acutis* 8(3) [2,240 Littré].

² Siehe dazu umfassend CORDES 1994.

³ Siehe unter anderem RODRÍGUEZ ALFAGEME 1995.

⁴ Eine ausführliche Darstellung zu Antworten auf Kritik an der Medizin, die Teil einer Debatte *innerhalb* des *Corpus Hippocraticum* sind, bietet MANN 2016.

auf oder Reflexion über fachexterne Kritik darstellen, dennoch ist es lohnenswert auf Parallelen hinzuweisen, die möglicherweise auf die Existenz einer solchen Debatte hindeuten.

2. *Medizin und Ärzte in der Komödie*

In seiner *Naturalis historia* (29,1-18) entfaltet Plinius der Ältere eine bekannte Tirade gegen die (griechische) Medizin⁵. Plinius' Kritik lässt sich unter anderem auf Muster der griechischen Komödie zurückführen⁶, in welcher der Arzt eine typische Figur darstellt. Dies ist besonders in der mittleren und neuen Komödie der Fall, in der sogar Stücke mit dem Titel ἰατρος bezeugt sind⁷. In der Komödie werden verschiedene (negative) Eigenschaften von Ärzten besonders hervorgehoben. Gattungsintern erfüllt diese Darstellung die erwartete Funktion, das komische Potential der jeweiligen Szene zu maximieren. Doch die dem Arzt zugeschriebenen Charakterzüge können auch jenseits der szenischen Fiktion als tatsächliche oder potentielle Schwachstellen erscheinen – ein Umstand, für den einige Autoren des *Corpus Hippocraticum* ein deutliches Bewußtsein zeigen. Die Darstellung in der Komödie, so meine ich, spiegelt einen breiteren Diskurs über Ärzte und Medizin wider – einen Diskurs, in dessen Rahmen einige Schriften des *Corpus Hippocraticum* ethische Grundlagen der ärztlichen Praxis formulieren.

2.1. *Die Macht des Wortes: vom Heilmittel zur Gefahr*

Die Worte des Arztes können im hilfs- und orientierungsbedürftigen Patienten Vertrauen erwecken und dabei selbst zu einem wirksamen Teil der Therapie werden. So finden sich im

⁵ Siehe dazu MAZZINI 1982-1984, insbes. 75-8 und NÄF 1993, insbes. 11-6.

⁶ Dies haben vor allem die Beiträge von Luis Gil Fernández und Ignacio Rodríguez Alfageme gezeigt: GIL 1972, 91; GIL, ALFAGEME 1972, 35. Auf die Ergebnisse ihrer Analyse bauen meine Ausführungen auf. Siehe ferner ROSSI 2020: 547.

⁷ INGROSSO 2018. An einigen Stellen werden einzelne Ärzte namentlich erwähnt, wobei nicht immer klar ist, ob es sich um sprechende Namen oder tatsächliche historische Persönlichkeiten handelt.

Corpus Hippocraticum häufige Hinweise auf die richtige Art und Weise, wie das Wort als Heil- und Kommunikationsmittel behutsam und möglichst gezielt einzusetzen ist⁸. Doch gerade die Tatsache, daß es solche Hinweise gibt, ist wiederum ein Signal für eine lauernde Gefahr, nämlich eben, daß das Wort des Arztes nicht mehr im Dienst der Therapie steht, sondern vielmehr zum kontraproduktiven Faktor wird. Die übermäßige Geschwätzigkeit des Arztes ist einer der Kritikpunkte, die Plinius in seiner Invektive erwähnt (29,11): Die Ärzte würden sich um den Kranken scharen, in *miseræ sententiarum concertationes* wertvolle Zeit verlieren und dabei nie einer Meinung sein – um keinem anderen Kollegen den Eindruck zu vermitteln, sie seien ihm eine gute Beobachtung schuldig. Gerne glänzen sie, so Plinius, auf Kosten anderer Ärzte und – noch schlimmer – der Patienten selbst, um ihren Ruhm zu festigen und aus der bloßen Neuigkeit ihrer Ansichten (*famam novitate aliqua aucupantes*) ein Alleinstellungsmerkmal zu machen. Der Typus Arzt, der sich mehr um seine Worte und deren Wirkung kümmert als um das Wohl seiner Patienten, läßt sich möglicherweise bereits in der ἀρχαία nachweisen⁹. In Aristophanes' *Wolken* wird Sokrates, der sich gerade mit dem alten Strepsiades unterhält, das Kompositum ἰατροτέχνης in den Mund gelegt. Damit könnten Ärzte gemeint sein, die sich exzessiv theoretischen Spekulationen widmen, insbesondere solche, die sich intensiv mit Himmelsphänomenen beschäftigen: der Inbegriff abstrakter, völlig praxisferner Forschung (*Nub.* 331-4)¹⁰:

Σω. Οὐ γὰρ μὰ Δί' οἷσθ' ὅτι ἡ πλείστοις αὐταὶ βόσκουσι σοφιστάς,
Θουριομάντεις, ἰατροτέχνας, σφραγιδονυχαραγοκομήτας,
κυκλίων τε χορῶν ἄσματοκάμπτας, ἄνδρας μετεωροφένακας,
οὐδὲν δρῶντας βόσκουσ' ἀργούς, ὅτι ταύτας μουσποιοῦσιν.

Du weißt aber sicherlich nicht, daß sie (*scil.* die *Wolken*) eine ganze Menge an Sophisten, Wahrsagern von Thurioi, *Ärztewissenschaftlern*,

⁸ CH, *Praecepta* 3 p. 116 Ecce [9,258 Littré]; vgl. Ecce 2018, 83-97.

⁹ Bei Aristophanes findet sich *direkte* Kritik an bzw. eine ausgesprochen satirische Darstellung von Medizin und Ärzten jedenfalls eher selten; siehe dazu JOUANNA 2000, 171.

¹⁰ Vgl. GIL, ALFAGEME 1972, 45-6.

gut-gekämmten-Trotteln-die-ihre-Finger-bis-zu-den-Nägeln-mit-Ringen-beladen, schlechten Dichtern, die dithyrambische Chöre schreiben und nicht zuletzt Meteoro-denker ernähren – allesamt nichts tuende Müßiggänger, die sie deswegen ernähren, weil sie sie in ihren Versen besingen¹¹.

Ein Scholion zu eben dieser Passage enthält einen ausdrücklichen Hinweis auf die hippokratische Schrift *De aëre aquis locis* als Beispiel für die Erörterung solcher Themen in der medizinischen Fachliteratur (*ad v.* 332): Ἱατροτέχνας· καὶ ἱατροὶ περὶ ἀέρων καὶ ὕδατος συνέγραψαν. ὕδατα δὲ εἰσὶ καὶ αἱ νεφέλαι. σύνταγμα δὲ ἐστὶν Ἱπποκράτους Περὶ ἀέρων, τόπων καὶ ὑδάτων. Formal scheint das aristophanische ἱατροτέχνης dem Substantiv χειροτέχνης nachempfunden zu sein: Dieses wird neben δημιουργός in der hippokratischen Schrift Περὶ ἀρχαίης ἰητρικῆς zur Bezeichnung desjenigen verwendet, der die Heilkunst praktiziert (*CH, De prisca medicina* 7 [1,584 Littré]).

In einem der Menander zugeschriebenen *Monostichoi* wird die Geschwätzigkeit des Arztes mit folgenden Worten bezeichnet (268 Meineke = 379 Pernigotti):

Ἱατρός ἀδόλεσχος ἐπὶ νόσῳ νόσος.

Ein geschwätiger Arzt ist eine Krankheit, die zur Krankheit selbst hinzukommt.

Gerade auf solche Anschuldigungen scheint der Autor der hippokratischen *Παραγγελία* (2, p. 112 *ECCA* [9,252 Littré]) zu reagieren, wenn er warnt:

σφαλερὴ γὰρ καὶ εὐπταιστος ἡ μετ' ἀδολεσχίης ἰσχύρισις.

Die Behauptung, die mit Geschwätzigkeit einhergeht, ist nämlich gefährlich und unzuverlässig¹² (Übers. *ECCA* 2016).

¹¹ Falls nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen vom Autor.

¹² Ähnlich, diesmal jedoch auf die Anwendung von Arzneien bezogen, ist der Wortlaut eines anonymen, von Plutarch zitierten Spruches (*Adesp.*, fr. 727 K.-A.): τὸ φάρμακόν σου τὴν νόσον μείζω ποιεῖ (dein Medikament macht die Krankheit [nur] schwerer).

Diese Ermahnung richtet sich hauptsächlich an jene Ärzte, die auf der Grundlage «plausibler Annahmen» (ἐκ δὲ πιθανῆς ἀναπλάσιος λόγου) statt empirisch belegbarer Tatsachen handeln: So belasten sie die Kranken mit einem schwer erträglichen und schmerzhaften Zustand (ἀνίαρὴ διάθεσις), anstatt ihnen Gutes zu tun¹³. Daß theoretische Behauptungen ohne den Beweis der Erfahrung zu Tadel führen können, weiß auch der Autor von Περὶ εὐσχημοσύνης (*Decorum* 4 CMG I 1,26 [9,230 Littré]):

οἷσις γὰρ καὶ μάλιστα ἐν ἱητρικῇ αἰτίην μὲν τοῖσι κεκτημένοισιν, ὀλεθρον δὲ τοῖσι χρεωμένοισιν ἐπιφέρει καὶ γὰρ ἦν ἑωυτοὺς ἐν λόγοισι πείσαντες οἰηθῶσιν εἰδέναι ἔργον τὸ ἐκ μαθήσιος, καθάπερ χρυσὸς φαῦλος ἐν πυρὶ κριθεὶς τοιούτους αὐτοὺς ἀπέδειξεν. [...] ἡ σύνεσις ὁμογενὴς ἐστίν, εὐθὺ τὸ πέρας ἐδήλωσε γνῶσις.

Denn das bloße Behaupten bringt, besonders in der Medizin, Tadel über diejenigen, die Meinungen haben, und Verderben über diejenigen, die sie anwenden. In der Tat, wenn sie sich selbst durch Worte überzeugen und meinen, daß sie den Beruf kennen, der Ergebnis der Ausbildung ist, zeigen sie sich als unecht – wie falsches Gold, das im Feuer geläutert wird. [...] Wo der Verstand (mit dem Handeln) einhergeht, macht das Wissen sofort das Ziel deutlich.

Kurz danach wird unter den Eigenschaften, die der gute Arzt beim Betreten des Krankenzimmers zeigen soll, die Fähigkeit genannt, nicht mehr als das Notwendige zu sagen (βραχυλογία)¹⁴.

Unter Menanders *Monostichoi* ist auch folgender Vers überliefert (fr. 1112 Kock = 659 Pernigotti):

πολλῶν ἱατρῶν εἰσοδοὶ μ' ἀπώλεσαν.

Viele Angriffe durch Ärzte haben mich zunichte gemacht.

Parodistisch wird hier auf Euripides' *Andromache* Bezug genommen, wo nicht von πολλῶν ἱατρῶν, sondern κακῶν γυναικῶν die Rede ist (930)¹⁵. Diese Kritik wird von Plinius an

¹³ *Praecepta* 1,3 pp. 111-2 Ecce [9,252 Littré].

¹⁴ *Decorum* 12.

¹⁵ GIL, ALFAGEME 1972, 76.

bereits erwähnter Stelle aufgegriffen, wo es um Patienten geht, die gerade durch die *turba medicorum*, die Schar der beratenden, miteinander konkurrierenden Ärzte am Krankenbett, zugrunde gehen¹⁶. Um dieser Gefahr vorzubeugen, plädiert der Autor der *Παραγγελία* für eine ehrliche Zusammenarbeit auf Augenhöhe unter Fachkollegen (*Praecepta* 6,2 p. 122 Ecce [9,264 Littré]):

μηδέποτε φιλονικεῖν προσκυρόντας ἑωυτοῖσι <ῆ> κατασιλλαίνειν·
ὁ γὰρ ἂν μεθ' ὅρκου ἐρέω. οὐδέποτε ἱητροῦ λογισμὸς φθονήσειεν
ἂν ἐτέρῳ· ἀκιδνὸς γὰρ ἂν φανείη· ἀλλὰ μάλλον οἱ ἀγχιστεύοντες
ἀγοραΐης ἐργασίης πρήσσουσι ταῦτα εὐμαρέως.

Niemals dürfte ein vernünftiger Arzt einen anderen beneiden: Denn er würde armselig erscheinen. Diese Dinge machen trotzdem ohne Skrupel eher diejenigen, die mit den Aktivitäten auf dem Marktplatz zu tun haben. (Übers. ECCA 2016)

Ärzte, die aus Selbstverliebtheit oder Selbstüberschätzung zu gerne reden, Urteile fällen und den Patienten Verhaltensregeln vorschreiben, laufen nicht nur Gefahr, in der Praxis zu versagen, sondern auch, ihren eigenen Vorschriften nicht gerecht zu werden, wenn sie selbst betroffen sind. So heißt es in den von Stobaios überlieferten Versen des Komödiendichters Philemon von Syrakus (368/60-267/63 v.Chr.; fr. 78 K.-A.)¹⁷:

ἄνθρωπον ὄντα ῥάδιον παραινέσαι
ἔστιν, ποῆσαι δ' αὐτὸν οὐχὶ ῥάδιον.
τεκμήριον δέ· τοὺς ἱατροὺς οἷδ' ἐγὼ
ὑπὲρ ἐγκρατείας τοῖς νοσοῦσιν εὖ σφόδρα
πάντας λαλοῦντας, εἴτ' ἂν πταίσωσί τι,
αὐτοὺς ποοῦντας πάνθ' ὅσ' οὐκ εἶων τότε.
ἔτερον τό τ' ἀλγεῖν καὶ θεωρεῖν ἔστ' ἴσως.

Für die Menschen ist es leicht, (andere) zu ermahnen, etwas zu tun, aber es selbst zu tun fällt ihnen schwer. Den Beweis kenne ich von den Ärzten, die vor den Kranken von Selbstbeherrschung so kunstvoll reden, doch, wenn ihnen selbst etwas zustößt, tun sie al-

¹⁶ Vgl. auch Petron. *Sat.* 42; Dio Cass. 69,22,4.

¹⁷ Vgl. das später sprichwörtlich gewordene ἱατρὲ, θεράπευσον σεαυτὸν (*medice, cura teipsum*) aus dem Lukasevangelium (4,23).

les, was sie den Kranken einst verboten haben. Offenbar sind Leiden und theoretische Spekulation zwei verschiedene Dinge.

Geschwätzig und untätige Ärzte werden so zur komischen Zielscheibe, während die hippokratischen Texte eindringlich vor Geschwätzigkeit warnen und die klare und wirksame Sprache als wesentliches Mittel der Therapie hervorheben.

2.2. Profilierungssucht und Hochmut

Ein guter Ruf ist für die Ausübung des Ärzteberufes um das 5./4. Jh. v.Chr. eine unabdingbare Voraussetzung¹⁸. Dies bedeutet ein ständiges Streben nach Sichtbarkeit und Ansehen. Daß dieses Konkurrenzverhältnis für manche zum Anlaß wird, den einfachsten und sichersten Weg zu suchen, um sich auf dem *medical marketplace* zu profilieren – unabhängig davon, ob sie nach allen Regeln der Kunst handeln oder nicht – entgeht dem scharfen Auge des Komödiendichters nicht. Dies zeigt etwa ein ebenfalls bei Stobaios erhaltenes und fälschlicherweise Mimnermos' *Nannos* zugeschriebenes jambisches Fragment, das in der Tat – nicht zuletzt aus metrischen Gründen – einem dramatischen Werk entspringen könnte (fr. 24 W. = fr. 24 Allen):

οἷα δὲ φιλοῦσιν [οἱ] ἰατροὶ λέγειν
τὰ φαῦλα μείζω καὶ τὰ δειν' ὑπὲρ φόβον,
πυργοῦντες αὐτούς.

Was die Ärzte immer wieder sagen,
daß die harmlosen Krankheiten größer sind, die schweren wieder-
rum nicht beängstigend,
indem sie sich selbst hochpreisen.

Dieser Vorwurf kann parallel zu der Kritik gelesen werden, die in Περὶ ἀρχαίης ἡτρικῆς an die κακοί τε καὶ πλεῖστοι ἡτροί gerichtet wird¹⁹: Indem er eine nicht vorhandene schwere Krankheit diagnostiziert, um anschließend durch seine Therapie

¹⁸ ASPER 2007, 35-6; NUTTON 2023, 68-9.

¹⁹ CH, *De vetere medicina* 9 [1,590 Littré].

glänzen zu können, kann sich der unfähige Arzt nicht nur durch die vorgetäuschte Notwendigkeit der Behandlung eine mühelose Einnahme sichern, sondern dabei gleichsam die Laien über seine Fehler hinwegtäuschen²⁰. Ärzte, denen ihr eigenes Ansehen wichtiger ist als die Gesundheit ihrer Patienten und die sich in ihrem Beruf nicht auf ihr Können, sondern auf gutes Glück verlassen, werden in den *Παραγγελίας* scharf kritisiert (*Praecepta* 5,1 p. 118 Ecce [9,259-60 Littré]):

Οἱ μὲν οὖν ἔόντες ἐν βυθῷ ἀτεχνίης τῶν προλελεγμένων οὐκ ἂν αἰσθάνοιντο· καὶ γὰρ οὗτοι ἀνίητροι ἔόντες εὐέλεγκτοι, ἐκ ποδὸς ὑψεύμενοι, τύχης γε μὴν δεόμενοι, ὑπὸ τινων εὐπόρων ἀσθενῶν ἔνδοσιν ἀναλαμβάνονται, ἑκατέρησιν ἐπὶ τύχησιν – εὐδοκιμέοντες καὶ διαπίπτοντες ἐπὶ τὸ χεῖρον – καταχλιδεῦσι, καταμεμεληκότες τὰ τῆς τέχνης ἀνυπεύθυνα, ἐφ' οἷς ἂν ἱητὸς ἀγαθὸς ἀκμάζοι, ὁμότεχνος καλεόμενος.

Diejenigen, die sich im Abgrund der Inkompetenz befinden, könnten nie das verstehen, was ich vorher gesagt habe: Diese sind nämlich Scheinärzte, die leicht zu widerlegen sind, indem sie sofort prahlen, dabei jedoch des Glücks bedürfen, sie übernehmen die Aufgabe der Linderung der Krankheit von reichen und schwachen Leuten, und sie setzen sich in beiden Fällen in Szene – [scil. d.h.] sowohl wenn sie einen guten Ruf haben als auch wenn sie Misserfolg haben – und verachten die tadellosen Regeln der Kunst, in denen sich der gute Arzt, der Zunftgenosse genannt wird, auszeichnen würde (Übers. ECCA 2016).

Die schädliche Verbindung von Unwissenheit und Arroganz kommt auch im hippokratischen Νόμος vor, wo es heißt (*Lex* 4 CMG I 1 p. 8 [9,641 Littré]):

ἡ δὲ ἀπειρία, κακὸς θησαυρὸς καὶ κακὸν κειμήλιον τοῖσιν ἔχουσιν αὐτήν, καὶ ὄναρ καὶ ὕπαρ, εὐθυμίας τε καὶ εὐφροσύνης ἄμοιρος, δειλίας τε καὶ θρασύτητος τιθήνη.

Unerfahrenheit dagegen ist ein verfluchter Schatz und Vorrat für die, die ihn besitzen, und zwar immer [wörtlich: «ob sie schlafen oder wach sind»]; sie hat keinen Anteil an Vertrauen und Freude und ist ein Nährboden für Feigheit und Kühnheit.

²⁰ Vgl. Ps.-Hipp. *ep.* 11: εἴθ', ὥς εἰκός, καὶ ψεύσαιντο ἂν ὥς περὶ μεγάλης νόσου καὶ ἀρνηθεῖεν ἂν ὥς περὶ μικρῆς [...].

Zu den unredlichen Mitteln der Profilierung gehört aber nicht nur die listige Formulierung einer Diagnose, sondern auch die Art und Weise, wie man vor Patienten auftritt: Manche Patienten lassen sich von einem bestimmten Auftreten geradezu blenden. Das zeigt etwa die Reaktion von Laien auf den sogenannten ἰατρὸς ξενικός, der allein deswegen bewundert wird, weil er Fachausdrücke in einem anderen Dialekt – in der Regel Dorisch²¹ – verwendet und damit exotisch und paradoxerweise vertrauenswürdiger klingt. Dies wird in einem bekannten Fragment des Alexis (fl. Mitte des 4. Jh. v.Chr.) klar zum Ausdruck gebracht (fr. 146 K.-A.)²²:

ἔαν ἐπιχώριος
 ἰατρὸς εἴπῃ „τρούβλιον τούτῳ δότε
 πτισάνης ἔωθεν“, καταφρονοῦμεν εὐθέως·
 ἂν δὲ „πτισάνας“ καὶ „τρούβλιον“, θαυμάζομεν.
 καὶ πάλιν ἔαν μὲν „τευτλίον“, παρείδομεν·
 ἔαν δὲ „σεῦτλον“, ἀσμένως ἡκούσαμεν,
 ὥς οὐ τὸ σεῦτλον ταῦτόν ὃν τῷ τευτλίῳ.

Wenn ein lokaler Arzt sagt: «Geben Sie ihm eine Schale (τρούβλιον) mit Weizengrütze (πτισάνη) als erstes am Morgen», ignorieren wir ihn sofort; aber wenn er πτισάνα und τρούβλιον sagt, sind wir beeindruckt. Auch wenn er τευτλίον (Rübe) sagt, schenken wir ihm keine Aufmerksamkeit; doch, wenn es σεῦτλον heißt, hören wir gerne zu – als ob ein σεῦτλον nicht dasselbe wäre wie ein τευτλίον!

Dieses *bias* von Seiten der Patienten ist dem Autor der Παραγγελία gut bekannt. Die Wankelmütigkeit solcher Menschen soll der Arzt am besten ignorieren (*Praecepta*, 3,3 pp. 114-5 Eccla [9,256 Littré]):

Καί τοι ἔνιοι νοσέοντες [ἀξιοῦσι] τὸ ξενοπρεπὲς ἢ τὸ εὐδηλον προκρίνοντες, ἀξιοῦσι μὲν ἀμελείης, οὐ μέντοι γε κολάσιος [προκρίνοντες]. διὸ τουτέοισιν ἀντιτάξῃ εἰκότως μεταβολῆς ἐπιστάλου πορευομένοισιν.

²¹ In der Verwendung des Dorischen als ‚andersklingende Sprache‘ sieht Rossi (2020, 549) eine mögliche Anspielung auf die medizinische Tradition, die im 4. Jh. v.Chr. auf Sizilien blühte.

²² Vgl. Men. *Aspis* 439-64; dazu Willi 2014, 182-3 und Scafuaro 2014, 226.

Dennoch verdienen einige Patienten, da sie lieber das Ungewöhnliche als das Gewöhnliche mögen, Vernachlässigung, aber keine Bestrafung. Deswegen wirst du dich mit Recht solchen Leuten, die an einer unruhigen Unbeständigkeit leiden, entgegenstellen (Übers. ECCA 2016).

Von einer extremen Form der professionellen Absicherung und zugleich von ärztlicher Arroganz zeugt auch die Anekdote, die Athenaios (Ath. 7,289a-b) über den Arzt Menekrates (4. Jh. v.Chr.) berichtet. Dieser soll seine Patienten vor der Behandlung einen Vertrag unterschreiben lassen haben, wonach sie im Falle einer erfolgreichen Behandlung zu seinen Sklaven werden sollten (συγγράφεσθαι ἡνάγκαζεν ὅτι ὑπακούσονται αὐτῷ δοῦλοι περισωθέντες). Darüber hinaus ließ er sich mit Beinamen «Zeus» nennen (ὁ Ζεὺς ἐπικαλούμενος). Zurecht wurde vermutet, daß Aussagen wie die aus Περί εὐσχημοσύνης (5 [9,232 Littré]), wonach der Arzt «gottgleich» ist (ισόθεος), die Haltung darstellen konnten, die solche Verhaltensweisen erklärt²³. So entsteht in der Komödie das Zerrbild des arroganten Arztes, der auf plumpe Effekte setzt – die hippokratischen Schriften hingegen betonten Empirie und Bescheidenheit und begegnen so dem Vorwurf der bloßen Schaustellerei.

2.3. Leichtfertigkeit und (unverdiente) Straffreiheit

Der unvorsichtige Umgang der Ärzte mit ihrer Entscheidungsgewalt über Leben und Tod ihrer Patienten, besonders vor dem Hintergrund der ihnen oft gewährten Straffreiheit²⁴, taucht in der Komödie auch als Kritikpunkt auf. So heißt es etwa in einem Fragment des jüngeren Philemon (3. Jh. v.Chr.; fr. 3 K.-A.):

μόνῳ δ' ἰατρῷ τοῦτο καὶ συνηγόρῳ
ἔξεστιν, ἀποκτείνειν μὲν, ἀποθνήσκειν δὲ μή.

Nur der Arzt und der Henker haben das Privileg zu töten und nicht (dafür) zu sterben.

²³ GIL 1972, 93; vgl. GIL, ALFAGEME 1972, 60; ECCA 2017.

²⁴ Vgl. Plin. HN 29,18 (absichtlich polemisch übertreibend): *nulla [...] lex, quae puniat inscitiam capitale, nullum exemplum uindictae*.

Es handelt sich hier um ein sprichwörtliches Motiv, das auch in der epigrammatischen Tradition Verbreitung findet²⁵.

Bei Phoenikides, Dichter der Neuen Komödie, zieht eine Hetäre den Arzt-Liebhaber nicht nur ins Lächerliche, sondern entlarvt ihn auch als regelrechten Mörder. Während sein Vorgänger, ein Soldat, von seinen blutigen Heldentaten bloß erzählte, habe der Arzt tatsächlich Menschen vor ihren Augen getötet (fr. 4,11-5 K.-A.):

... λαμβάνω δ' ἄλλον τινά,
 ἱατρόν. οὗτος εἰσάγων πολλοὺς τινὰς
 ἔτεμν', ἔκαε, πτωχὸς ἦν καὶ δῆμιος.
 δεινότερος οὗτος θατέρου μοι κατεφάνη.
 ὁ μὲν διήγημ' ἔλεγεν, ὁ δ' ἐποίει νεκρούς.

[...] ich nehme also einen anderen, einen Arzt. Der brachte (in mein Haus) viele (Patienten) und schnitt, und brannte: bettelarm, und dazu ein Henker²⁶. Noch schlimmer als der andere (*scil.* der Soldat) erschien er mir: Der andere erzählte Geschichten (*scil.* über seine Bluttaten), dieser hat (Menschen tatsächlich zu) Leichen gemacht.

Eine Absicht, gerade solche Anschuldigungen zu adressieren, kann im einleitenden Abschnitt der bereits erwähnten Schrift Νόμος erkannt werden: Der Rufverlust als einzige, wenn auch harte Strafe für die unredliche Ausübung der Kunst scheint Schwindler keineswegs abzuschrecken. Das wiederum beschädigt das Ansehen der Medizin (*Lex* 1 CMG I 1 p. 7 [4,638 Littré]):

Ἱητρικὴ τεχνέων μὲν πασέων ἐστὶν ἐπιφανεστάτη, διὰ δὲ ἀμαθίην
 τῶν τε χρεομένων αὐτῇ καὶ τῶν εἰκῇ τοὺς τοιούσδε κρινόντων
 πολὺ τι πασέων ἤδη τῶν τεχνέων ἀπολείπεται. ἡ δὲ τῶνδε

²⁵ Vgl. BRECHT 1930, 46-7. Ähnlichen Ton haben auch zwei dem König Nikokles zugeschriebenen Sprüche spätantiker Datierung, die im *Gnomologicum Vaticanum* 743 enthalten sind (Nr. 411 und 412 Sternbach): (411) Νικοκλῆς κακοῦ τινος ἱατροῦ λέγοντος, ὅτι μεγάλην ἔχει δύναμιν, ἔφη, Πῶς γάρ οὐ μέλλεις λέγειν, ὅς τοσούτους ἀνηροκῶς ἀνεύθυνος γέγονας; (Einem Arzt, der ihm vorhielt, wie mächtig er sei, erwiderte Nikokles: „Und was sagst du dann von dir, der du so viele Menschen getötet hast und (dennoch) unbestraft bleibst?“); (412) Ὁ αὐτὸς τοὺς ἱατροὺς εὐτυχεῖς ἔλεγεν ὅτι τὰς μὲν ἐπιτυχίας αὐτῶν ὁ ἥλιος ὁρᾷ, τὰς δὲ ἀποτυχίας ἡ γῆ καλύπτει. (Derselbe nannte die Ärzte glücklich, denn ihr Erfolg ist unter der Sonne sichtbar, ihr Versagen wiederum verbirgt die Erde).

²⁶ Zur Interpretation von δῆμιος s. OLSON 2007, 348; GIL, ALFAGEME 1972, 82-5.

ἀμαρτὰς μάλιστὰ μοι δοκέει ἔχειν αἰτίην τοιήνδε· πρόστιμον γὰρ ἱητρικῆς μούνης ἐν τῇσι πόλεσιν οὐδὲν ὥρισται πλὴν ἀδοξίης, αὕτη δὲ οὐ τιτρώσκει τοὺς ἐξ αὐτῆς συγκειμένους· ὁμοιότατοι γὰρ εἰσιν οἱ τοιοῖδε τοῖσι παρειαγομένοισι προσώποισιν ἐν τῇσι τραγωδίῃσιν· ὥς γὰρ ἐκεῖνοι σχῆμα μὲν καὶ στολὴν καὶ πρόσωπον ὑποκριτοῦ ἔχουσιν, οὐκ εἰσὶ δὲ ὑποκριταί, οὕτω καὶ [οἱ] ἱητροὶ φήμη μὲν πολλοί, ἔργῳ δὲ πάγῃ βαιοί.

Von allen Künsten ist die Medizin die am meisten geachtete. Doch aufgrund der Unfähigkeit derer, die sie ausüben, und derer, die über sie wiederum unüberlegt urteilen, hinkt sie immer noch ein gutes Stück hinter allen Künsten zurück. Meistens, so scheint mir, hat ihr Fehler folgende Ursache: In den (griechischen) Städten wird allein die Medizin durch nichts als einen schlechten Ruf bestraft, und dieser trifft die, die ohnehin davon betroffen sind, kaum. Solche Menschen gleichen den Statisten in den Tragödien: Sie sehen zwar aus wie Schauspieler, tragen das gleiche Gewand und die gleiche Maske wie sie, sind es aber nicht; und so ist es auch mit den Ärzten: Viele haben bloß den Ruf, solche zu sein, in Wirklichkeit sind es aber sehr wenige.

Ähnlich zielt eine Passage aus *Περὶ παθῶν* auf eine genaue Abgrenzung zwischen Ärzten, die nach bestem Gewissen und *lege artis* praktizieren, und anderen, die fahrlässig handeln (13 [6,220 Littré]):

καὶ ἦν μὲν, ὀρθῶς θεραπεύοντος τοῦ ἱητροῦ, ὑπὸ μεγέθεος τῆς νόσου κρατέηται ὁ κάμνων, οὐχὶ τοῦ ἱητροῦ αὕτη ἡ ἀμαρτία ἐστίν· ἦν δὲ, μὴ θεραπεύοντος ὀρθῶς ἢ μὴ γινώσκοντος, ὑπὸ τῆς νόσου κρατέηται, τοῦ ἱητροῦ.

Wenn der Arzt richtig behandelt und der Kranke unter der Gewalt seiner Krankheit stirbt, trifft den Arzt keine Schuld; wenn der Arzt hingegen nicht richtig oder nicht fachkundig behandelt und der Kranke an seiner Krankheit stirbt, dann liegt die Schuld beim Arzt.

Leichtfertig gehen Ärzte aber nicht nur mit dem Leben der ihnen anvertrauten Patienten um, sondern auch – was zwar weniger verwerflich ist, doch trotzdem Anlaß zur Kritik bietet – mit deren Schmerzempfindlichkeit²⁷. Von Platon Comicus (Ende

²⁷ Vgl. Heraclit. fr. D 57 L-M [B 58 D.-K.].

des 5. Jh. v.Chr.) überliefert Galen²⁸ – und zwar als ernstzunehmendes Zeugnis für eine bestimmte Behandlungsmethode zur Ableitung von Eiter – ein Fragment über den armen, abgemagerten Dichter Kinesias, der am ganzen Körper Narben trägt, die ihm der Arzt Euryphon mit seinem καυτήριον zugefügt hat (fr. 200 K.-A.)²⁹:

μετὰ ταῦτα δὲ
† Εὐαγόρου ὁ παῖς ἐκ πλευρίτιδος Κινησίας †
σκελετός, ἄπυγος, καλάμινα σκέλη φορῶν,
φθόης προφήτης, ἐσχάρας κεκαυμένος
πλείστας ὑπ’ Εὐρυφώντος ἐν τῷ σώματι

Und dann Kinesias, Sohn des Euagoras: aufgrund einer Pleuritis war er abgemagert, ganz ohne Hinterbacken, mit Beinen wie Röhren, Verkünder von Schwindsucht, mit unzähligen, vom (Arzt) Euryphon zugefügten Brandwunden an seinem Körper.

Wo immer möglich, erspart ein guter Arzt seinem Patienten unnötige Schmerzen. Dies ist nicht nur in Bezug auf die behandelte Person, sondern auch für den guten Ruf des Arztes wichtig. Was die Durchführung eines invasiven Eingriffs wie der Phlebotomie ohne die Verwendung einer geeigneten Ligatur in diesem Zusammenhang bedeuten kann, zeigt der Autor von Περί ιητροῦ (*De medico* 8 CMG I 1 p. 23 [9,215 Littré]):

τὴν γὰρ φλέβα ἐκφυσᾶσθαι ξυμβαίνει καλυφθεῖσαν, καὶ τὴν ῥύσιν τοῦ αἵματος κωλύεσθαι, πολλοῖσι δὲ καὶ πῦος διὰ τοῦτο ξυνίστασθαι· δοκεῖ δὴ δύο βλάβας φέρειν ἢ τοιαύτη χειρουργία, τῷ μὲν τμηθέντι πόνον, τῷ δὲ τέμνοντι πολλὴν ἀδοξίαν.

Das Gefäß bläht sich dann auf, da es bedeckt ist, und der Blutfluß wird gehemmt; bei vielen bildet sich aus diesem Grund auch Eiter. In der Tat scheint ein solcher Eingriff einen doppelten Schaden mit sich zu bringen: Schmerz für den Patienten, der zur Ader gelassen wird, und für denjenigen, der anschneidet, einen sehr schlechten Ruf.

²⁸ In *Hippocratis Aphorismos* 7,149 CMG V 4.1.2 [18a,149 Kühn].

²⁹ Vgl. TOTELIN 2009, 29.

Auch hier läßt sich feststellen: das *Corpus Hippocraticum* legt großen Wert auf die Verantwortung des Arztes und entschuldigt Fahrlässigkeit in keiner Weise. In der Komödie wiederum wird die Sorge vor ärztlicher Willkür entsprechend betont.

2.4. Geldgier

Aus einem verlorenen Stück des älteren Philemon (368/60-267/63 v.Chr.) stammt der Hinweis auf die paradoxe Haltung der Ärzte der Gesundheit anderer Menschen gegenüber: Offenbar aus ökonomischem Interesse wünschen sie sich, daß nicht einmal die ihnen nahestehenden Menschen gesund sind – genauso wie der Soldat, der ohne Krieg nicht leben kann (fr. 122 K.-A.)³⁰:

οὐτε γὰρ ἰατρός οὐδὲ εἷς, ἔαν σκοπιῆς,
τοὺς αὐτὸς αὐτοῦ βούλεθ' ὑγιαίνειν φίλους,
οὐτε στρατιώτης πόλιν ὄρᾱν ἄνευ καπνοῦ³¹.

Nicht ein einziger Arzt, wenn man genauer hinsieht, will einmal, daß seine eigenen Freunde gesund sind – und auch der Soldat will keine Stadt ohne Rauch sehen.

Sowohl in *Περὶ εὐσχημοσύνης* als auch in den *Παραγγελίαι* wird davor gewarnt, sich im Umgang mit Patienten von Geldgier verleiten zu lassen. Die Verachtung des bloßen Gewinns soll ein wesentlicher Zug jeder würdigen τέχνη sein (*Decorum* 2 CMG I 1 p. 25 [9,227-8 Littré]):

πᾶσαι γὰρ αἱ μὴ μετ' αἰσχροκερδεῖς καὶ ἀσχημοσύνης, κακείνοισι μέθοδος τις εὐοῦσα τεχνικὴ ἐργάζεται· ἀλλ' εἴ γε μὴ πρὸς ἀναίτην, δημευταί.

Denn in allen (Künsten), die fernab von schmutziger Habgier und Häßlichkeit sind, wirkt eine tatsächlich bewährte Methode. Sind diese jedoch nicht (völlig) frei von Schuld, so sind sie gemein.

³⁰ S. MÜLLER 1999, 300 Anm. 39.

³¹ καπνοῦ Blaydes : κακοῦ SMA.

Darüber hinaus sind ökonomische Interessen nicht mit der Notwendigkeit vereinbar, dem raschen Fortschreiten der Krankheit gezielt und möglichst effektiv entgegenzuwirken (*Praecepta* 3,2 p. 114 Ecce [9,256 Littré]):

ἄχρηστον γὰρ ἡγεύμεθα ἐνθύμησιν ὀχλεομένου τὴν τοιαύτην, πολὺ δὲ μᾶλλον ἐν ὀξεί νοσήματι. νούσου γὰρ ταχυτῆς καιρὸν μὴ διδοῦσα ἐξ ἀναστροφῆν οὐκ ἐποτρύνει τὸν καλῶς ἡτρεῦοντα ζητεῖν τὸ λυσιτελέεω, ἔχασθαι δὲ δόξης μᾶλλον. κρέσσον οὖν σφῆζομένοισιν ὀνειδίζειν ἢ ὀλεθρίως ἔχοντας προμύσσειν.

Ich glaube nämlich, dass dies eine schädliche Sorge desjenigen ist, der Beschwerden hat, vor allem bei einer akuten Krankheit. Denn die Schnelligkeit der Krankheit, welche nicht die Möglichkeit zur Umkehr gibt, treibt den guten Arzt nicht dazu an, den Gewinn zu suchen, sondern sich eher um einen guten Ruf zu bemühen. Es ist also besser, Leute, die am Leben bleiben, zu tadeln, als Leuten, die sich in Todesgefahr befinden, Geld abzuknöpfen (Übers. ECCA 2016).

Ebenso wie die Geschwätzigkeit, den Hochmut und die Leichtfertigkeit des Arztes geißelt die Komödie sein Gewinnstreben. Demgegenüber fordern die hippokratischen Schriften, das Wohl des Patienten stets über finanzielle Erwägungen zu stellen, um das Vertrauen und die Würde der Medizin zu erhalten.

3. *Schlussbemerkungen*

Die Komödie der klassisch-hellenistischen Epoche bot einen Resonanzraum für verbreitete Vorbehalte gegenüber der Medizin und ihren Vertretern. Die polemisch überzeichneten Darstellungen leichtfertig-geschwätziger, auf Profit und Ruhm bedachter Ärzte spiegeln demnach nicht bloß komische Dramaturgie wider, sondern verweisen offenbar auf reale Skepsis in der Öffentlichkeit. Zugleich zeigt ein vergleichender Blick auf die Schriften des *Corpus Hippocraticum*, daß es sich hierbei um ein durchaus wahrgenommenes Problem handelte, dem durch deontologische Maximen und evidenzbasierte Vorschriften für einen verantwortungsvollen Umgang mit Patienten begegnet wurde. Daß solche

Grundsätze in den einschlägigen Texten der hippokratischen Sammlung ausdrücklich formuliert sind, legt nahe, daß die fach-interne Auseinandersetzung mit Kritik an der Medizin als Disziplin ebenso großer Bestandteil des ärztlichen Selbstverständnisses war wie das Bemühen, das Vertrauen der Gesellschaft durch professionelles und ethisch korrektes Handeln aufrechtzuerhalten.

VINCENZO DAMIANI

Università degli Studi di Catania /
Julius-Maximilians-Universität Würzburg
vincenzo.damiani@unict.it

ENGLISH TITLE

Διαβολήν δὲ ἔχει ὅλη ἡ τέχνη πρὸς τῶν δημοτέων μεγάλην: Criticism of Medicine and Physicians in Greek Comedy and Its Reflection in the *Hippocratic Corpus*

ABSTRACT

This article examines Greek comedy from the Classical-Hellenistic period to identify recurring patterns of criticism directed at physicians and contemporary medical practice. By analysing selected texts, it highlights aspects that were perceived as potential shortcomings in medicine from an external perspective. A comparison with the writings of the *Hippocratic Corpus* reveals concrete guidelines for physicians that seem to respond – whether directly or indirectly – to these deliberately polemical portrayals, aiming to pre-empt or address such criticism on a deontological level.

KEYWORDS

Greek Comedy — Medicine — *Hippocratic Corpus*

LITERATUR

ALLEN A. (ed.), *The Fragments of Mimnermus*, Stuttgart 1993.

ASPER M., *Griechische Wissenschaftstexte. Formen, Funktionen, Differenzierungsgeschichten*, Stuttgart 2007.

BRECHT F.J., *Motiv- und Typengeschichte des griechischen Spottepigramms*, Leipzig 1930.

- CORDES P., *Iatros. Das Bild des Arztes in der griechischen Literatur von Homer bis Aristoteles*, Stuttgart 1994.
- ECCA G. (ed.), *Die hippokratische Schrift Praecepta. Kritische Edition, Übersetzung und Kommentar*, Wiesbaden 2016.
- ECCA G., *Il medico ισόθεος nel De decenti habitu ippocratico*, «AION(filol)» 39, 2017, 101-20.
- ECCA G., *Etica medica sulle orme di Ippocrate*, Milano 2018.
- GIL L., *Arcágato, Plinio y los médicos*, «Habis» 3, 1972, 87-101.
- GIL L., RODRÍGUEZ ALFAGEME I., *La figura del médico en la comedia ática*, «Cuadernos de filología clásica» 3, 1972, 35-91.
- INGROSSO P., *Doctors*, in A.H. SOMMERSTEIN (ed.), *The Encyclopedia of Greek Comedy*, I, Hoboken (NJ) 2018, 287-9.
- JOUANNA J., *Maladies et médecine chez Aristophane*, in J. LECLANT, J. JOUANNA (edd.), *Le théâtre grec antique: la comédie*, Actes du 10e colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 1er & 2 octobre 1999, Paris 2000, 171-95.
- KASSEL R., AUSTIN C., SCHRÖDER S. (edd.), *Poetae Comici Graeci*, Berlin-New York 1983-2022.
- KOCK TH. (ed.), *Comicorum Atticorum Fragmenta*, III, Leipzig 1888.
- LITTRÉ E. (ed.), *Œuvres complètes d'Hippocrate*, Paris 1839-1861.
- MANN J., *Is There a 'Hippocratic' Response to the Attack on Medicine?*, in L. DEAN-JONES, R.M. ROSEN (eds.), *Ancient Concepts of the Hippocratic*, Leiden-Boston 2016, 143-62.
- MAZZINI I., *Le accuse contro i medici nella letteratura latina ed il loro fondamento*, «Quaderni linguistici e filologici» 2, 1982-1984, 75-90.
- MEINEKE A. (ed.), *Fragmenta Comicorum Graecorum*, Berlin 1841.
- MÜLLER C.W., *Kleine Schriften zur antiken Literatur und Geistesgeschichte*, Stuttgart-Leipzig 1999.
- NÄF B., *Anfänge römischer Medizinkritik und ihre Rezeption in Rom*, «Gesnerus» 50, 1993, 11-26.
- NUTTON V., *Ancient Medicine*, London-New York 2023.
- OLSON S.D. (ed.), *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007.
- PERNIGOTTI C. (ed.), *Menandri Sententiae*, Firenze 2008.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME I., *La médecine technique dans la comédie attique*, in P. VAN

- DER EIJK, H. HORSTMANSHOFF, P. SCHRIJVERS (eds.), *Ancient Medicine in Its Socio-Cultural Context*, Papers Read at the Congress Held at Leiden University, 13-15 April 1992, Amsterdam 1995, 569-85.
- ROSSI L.E., *Un nuovo papiro epicarneo e il tipo del medico in commedia*, in G. COLESANTI, R. NICOLAI (edds.), *κηληθμῶ δ' ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*, II, Berlin-Boston 2020, 546-9.
- SCAFURO A.C., *Menander*, in M. FONTAINE, A.C. SCAFURO (edd.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford 2014, 218-38.
- STERNBACH L. (ed.), *Gnomologium Vaticanum e codice Vaticano Graeco 743*, Berlin 1963.
- TOTELIN L., *Hippocratic Recipes. Oral and Written Transmission of Pharmacological Knowledge in Fifth- and Fourth-Century Greece*, Leiden-Boston 2009.
- WEST M.L. (ed.), *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, II, Oxford 1998.
- WILLI A., *The Language(s) of Comedy*, in M. REVERMANN (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge 2014, 168-85.

Amor y gastronomía en la comedia de Plauto*

El costumbrismo que destilan los versos de Plauto es un elemento característico de sus obras y se entrelaza con las tramas de engaño y amor típicas de la comedia *palliata*. El campo de la gastronomía ha sido objeto de importantes estudios sobre personajes muy concretos, como el parásito, el cocinero o *Leaena*, y es también un excelente ejemplo para reconocer el sincretismo entre la cultura griega y la romana, también para valorar la originalidad artística de Plauto¹. Me interesa analizar aquí cómo el banquete y la gastronomía pueden originar, guiar y/o resolver la acción de comedias que sitúan el amor en el centro de su intriga dramática, así como caracterizar a personajes distintos de los ya mencionados. Elementos cotidianos y culturales como la preparación de un banquete, la decisión sobre la lista de la compra en el mercado, el consumo de alimentos o de vino en un festín pueden influir en el transcurso y el desenlace de una obra y pueden ser tan necesarios para la trama que, sin ellos, el argumento cómico no se desarrollaría con la misma eficacia. Además, aunque todo autor tiene como finalidad la escenificación de sus textos, son pocas las ocasiones en que estos elementos proyectados por Plauto llegan a representarse en escena ante un público.

1. *Comer y amar (o no)*

En la comedia *Casina*, el elemento sexual está hábilmente vinculado al gastronómico². Como hemos intentado demostrar

* Estas páginas se integran en el Proyecto de Investigación CIAICO/2023/026.

¹ Abundante es la bibliografía al respecto desde la publicación de FRAENKEL 2007 (trad. 1922).

² GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2008, 900-17. En ese trabajo también analizamos cómo Plauto utiliza los cinco sentidos (y su léxico) para desarrollar la acción dramática y la metateatralidad.

en otro lugar, existe una estrecha relación entre el deseo erótico masculino y la comida, y también una relación inversamente proporcional entre la frustración de su apetito (sexual y alimentario) y el banquete que disfrutan los personajes femeninos del elenco. Al final de la obra, la abstinencia y el hambre sustituirán el deseo por la tierna y bella esclava de la que están encaprichados los hombres libres – el viejo Lysidamus y su hijo –, que implican a sus respectivos esclavos en la lucha por el disfrute de la muchacha, tal como se explica al público en el prólogo expositivo (vv. 47-57):

Postquam ea adoleuit ad eam aetatem, ut uiris
 Placere posset, eam puellam hic senex
 Amat ecclitum, et item contra filius [...]
 Pater adlegauit uilicum, qui posceret
 Sibi istanc uxorem; is sperat, si ei sit data,
 Sibi fore paratas clam uxorem excubias foris.
 Filius is autem armigerum adlegauit suum,
 Qui sibi eam uxorem poscat; scit, si id impetret,
 Futurum quod amat intra praesepis suas³.

Pero Plauto también advierte de que «en esta comedia la muchacha no cometerá en absoluto ninguna acción impúdica» (vv. 82-3 *neque quicquam stupri / faciet profecto, in hac quidem comoedia*), porque, según el canon del género, se descubrirá su origen honesto y libre (vv. 79-81). Plauto se apoya así, de forma innovadora, en un personaje sobre el que gira la acción escénica, Casina, pero que nunca aparece en escena, como tampoco actúa el *adulescens amator*, porque *Plauto noluit* (vv. 64-6)⁴. La matrona, por tanto, puede ocupar la casilla de la acción dramática que su hijo deja vacía, con una entrada reveladora en el acto II, porque sus primeras palabras son «sellad la despensa y traedme de vuelta el sello», para que su anciano marido se quede ese día sin comer y sea castigado con el ayuno⁵:

³ Cito los ejemplos en latín por la edición bilingüe de PARATORE 1992. Sobre los personajes de la comedia antigua, consúltase GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2016.

⁴ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2008, 903 y GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2016, s.v.

⁵ BEACHAM 1991, 86-116.

CLE. Opsignate cellas, referte anulum ad me.

...

PAR. Prandium iusserat senex sibi parari.

CLE. St!

Tace atque abi; neque paro neque hodie coquetur.

Quando is mi et filio aduorsatur suo

Animi amorisque caussa sui,

flagitium illud hominis, ego illum fame, ego illum siti,

maledictis, malefactis amatorem ulciscar.

(vv. 144-55, *passim*)

Como ya señaló Chiarini⁶, las primeras palabras de entrada en escena del viejo Lysidamus giran en torno al amor y a los condimentos culinarios, destacando sus beneficios para el ser humano, tema que servirá de base para el desarrollo de varias tramas:

Coquos equidem nimi' demiror, qui utuntur condimentis,

Eos eo condimento uno <non> utier, omnibu' quod praestat.

Nam ubi amor condimentum inierit, quouiuis placitum credo,

Neque salsum neque suaue esse potest quicquam, ubi amor non admiscetur.

(vv. 219-22)

En su discurso epidíctico sobre los beneficios del amor, Lysidamus deja claro que *fel quod amarumst, id mel faciet, hominem ex tristi lepidum et lenem* (v. 223). El léxico de la gastronomía caracteriza al anciano, que se relame tras ganar el sorteo a su mujer y, cuando toquetea a su esclavo Olympio, imagina anticipadamente su encuentro sexual con *Casina* como si lamiera miel: *ut, quia te tango, mel mihi uideor lingere!* (v. 458). Los sabores en el mundo romano como metáfora de los sentidos es habitual: *dulcis*, *suavis* y *blandus* caracterizan objetos de deseo sexual, siendo *s(u)auium* un término documentado como 'beso' por el dulce sabor que deja en los labios. Por el contrario, en situaciones de engaño o desamor, que producen 'amargura', encontramos los adjetivos *acerbus*, *acidus*, *amarus*, que tienen un importante desarrollo en los textos latinos⁷.

⁶ CHIARINI 1978, 105-20; cfr. también QUESTA 2003, 45-6.

⁷ GOWERS 2018, 94-5.

Unos versos después, el viejo ordena a su esclavo Olympio que vaya al mercado a comprar *molliculas escas, ut ipsa [Casina] mollicula est* (v. 492), ampliando el campo referencial del erotismo con el léxico alimentario. Son unos versos muy interesantes para saber cómo se hacía una lista de la compra, la evocación de sabores y aromas que encontraremos en autores romanos posteriores⁸. Es el momento de preparar el necesario banquete (posterior al matrimonio y anterior a la noche de bodas) con un menú cuyo listado da pie a divertidas bromas y juegos de palabras que se extienden negativamente -cómo no- a la matrona (vv. 490-500, en un final de este Acto II que había arrancado con las airadas palabras de Cleustrata). Casina, una joven deliciosa para bocados exquisitos ... o eso creen los dos hombres, porque la conversación entre ambos permite a Chalinus, el esclavo de Cleustrata (líder de la facción rival), enterarse de los planes del viejo: mantener relaciones sexuales con Casina en secreto, inmediatamente después del compromiso y mientras ella espera al recién casado Olympio (vv. 477-90). Chalinus incorpora este registro culinario en su discurso al público y alude, misteriosamente, a la cocina con el mismo vocabulario utilizado por el viejo, pero esta vez para iniciar la contraofensiva, poniendo Plauto fin a la prótasis o acto II (vv. 511-4):

Ibo intro, ut id quod alius conduuit coquos,
Ego nunc uicissim ut alio pacto condiam,
Quo id quoi paratum est ut paratum ne siet
Sitque ei paratum quod paratum non erat.

Inmediatamente después de que la esclava Pardalisca haya narrado a Lysidamus que Casina ha enloquecido y pretende matar a su marido con una espada (vv. 621-719), el ufano Olympio regresa del mercado con su deliciosa cesta de comida. Consciente de su posición de superioridad en este momento de la obra (acto III/epítasis), próximo su matrimonio con la joven, Olympio se in-

⁸ PAULAS 2018, 220-7. Plinio distingue entre *sapores* (sabores comunes) y *suci* (elementos aromatizadores). En estos versos plautinos podemos reconocer que *amor* pertenece a este segundo grupo según Lysidamus.

teresa por la cena después de que el anciano se haya plegado a sus exigencias, en un divertido *mundus perversus* en el que el amo se convierte en esclavo y el esclavo en amo, pero un amo más deseoso de comer y beber que de amores (vv. 725, 733-47, *passim*):

- LY. Quid fit?
 OL. Tu amas, ego essurio et sitio ... 725
 LY. Mane.
 OL. Quid est? Quis hic est homo?
 LY. Eru' sum.
 OL. Quis erus?
 LY. Quoius tu servo's.
 OL. Servos ego?
 LY. Atque meus. 735
 OL. Non sum ego liber? Memento, memento. ...
 LY. Servos sum tuos
 ...
 Olympisce mi, mi pater, mi patrone.
 ...
 OL. Cena modo si sit cocta
 ...
 Ego iam intus ero: facite
 Cenam mihi ut ebria sit,
 Sed lepide nitideque uolo; nil moror barbarico bliteo.

Esas palabras tuyas constituyen una 'ironía cómica' (o 'trágica', si se prefiere, desde el punto de vista del viejo Lysidamus), porque el final de la noche de bodas tras el banquete, como anticipa Chalinus, será efectivamente *lepide nitideque*, pero no en el sentido en que lo imagina Olympio, el infausto novio. A medida que la acción se precipita, el uso ambivalente de la gastronomía se hace cada vez más recurrente: Lysidamus mete prisa a los cocineros (v. 766 *properate, cenam iam esse coctam oportuit*, «Daos prisa, la cena ya debería estar lista»), mientras que su creciente apetito sexual disminuye sus ganas de comer (v. 795 *qui amat, tamen hercle, si essurit, nullum essurit*). La cena se retrasa y el hambre de Olympio aumenta. Olympio no pierde su esencia de esclavo con sentido práctico de la vida, a diferencia del viejo enamorado, mientras ambos esperan la llegada de la novia para iniciar los esponsales (v. 801 y 802-3):

tae bene), a diferencia de esos dos 'amantes' que se quedaron sin cenar y sin sexo, según nos enteramos unos versos más adelante. En una perfecta estructura circular, las palabras amenazadoras de la matrona contra su marido cuando selló la despensa se han cumplido (vv. 929-36 y 982-1000). Plauto utiliza el vocabulario de la alimentación en el relato del primer varón castigado, Olympio, para jugar con la ambigüedad léxica de *gladium* (la espada y el falo, V, 2):

- OL. Dum gladium quaero ne habeat, arripio capulum.
Sed quom cogito, non habuit gladium; nam esset frigidus.
PAR. Eloquere.
OL. At pudet.
PAR. Num radix fuit?
OL. Non fuit.
PAR. Num cucumis?
OL. Profecto hercle non fuit quicquam holerum.
(vv. 909-12)

Quien come, burla y vence: las mujeres. Quien ayuna, es burlado y vencido: los hombres. Según presume la matrona en la escena anterior, tal vez este recurso dramático sea original de Plauto (vv. 860-1):

- CL. Nec fallaciam astutiorum ulli fecit
Poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis.

El vocabulario relativo a la comida, su preparación, degustación y cocción tiene un desarrollo dramático en la composición y estructura de *Casina* para delinear – con otros elementos literarios y humorísticos, además de farsescos – la caracterización de los personajes e identificarlos en el marco genérico de la tipología de la máscara de la *palliata*⁹, construyendo el deseo erótico de personajes que, según el canon del género, no tienen derecho a amar y contribuyendo a la restitución de la *pax domestica* tras

⁹ Es el hijo del matrimonio quien se desposa con la joven Casina, de la que se sabrá su origen libre como hija perdida del vecino (segunda anagnórisis). El final 'convencional' de la comedia *palliata* se resuelve en el epílogo.

la celebración del banquete, elemento importante también en la composición dramática de otras comedias que tienen el erotismo como argumento principal.

2. *El banquete*

En la época de Plauto el banquete era un nuevo modelo de socialización que alteraba enormemente la vida comunitaria y que no podía faltar en sus comedias. La representación del banquete refleja las costumbres griegas, pero también la cultura del pueblo romano. Aunque los testimonios directos¹⁰ de las comedias no proporcionan tanta información como desearíamos para saber cómo se celebraban los banquetes en las casas, la que hay disponible es valiosa para contrastarla con otras fuentes. Como también describe Plauto en el acto V, escena 1, de *Pseudolus*, sabemos que el banquete constaba de dos partes: primero comían los invitados y luego pasaban varias horas bebiendo según las normas, mezclando vino con agua, alusión que aparece en *Stichus*. Se trata de banquetes 'a la griega'¹¹, con ausencia de mujeres en los banquetes, a excepción de las prostitutas o esclavas acompañantes: hay una diferencia en los dos personajes femeninos que aparecen en ambas obras plautinas ante el espectador, pues Lemniselenis participa como liberta, después de que su esclavo enamorado la haya liberado de la prostitución (*Persa*)¹²; y Stephanium, esclava de Pamphila y Pamphilippus, adopta una

¹⁰ POCIÑA PÉREZ 1988, 247-60; POCIÑA PÉREZ, POCIÑA LÓPEZ 1992, 541-57; DANESI 2021, 167-84.

¹¹ BUIS, GAETA 2009, 109-26; DONAHUE 2015, 162, 172-3.

¹² GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2014, 223-44 habla de *palliata peruersa*, la inversión de la típica comedia *palliata*, donde el joven enamorado es un esclavo y la chica que hay que liberar es una prostituta que se convierte en liberta de un esclavo. El único paralelo que podemos encontrar en la comedia griega de este tipo de esclavo enamorado aparece en el *Genio Tutelar*, donde el esclavo Daos se enamora de una muchacha libre creyendo que es una esclava. Sin embargo, este personaje es siempre consciente de sus limitaciones como esclavo y no actúa como un hombre libre, como en el caso de Toxilus (*Persa*), que sería el resultado de la alteración del original por parte de Plauto influido por la farsa osca y por el uso de la *contaminatio* para llegar a un metateatro genuino (CHIARINI 1979).

pose erótica cuando llega al banquete y se tumba en el lecho¹³. La diferencia más llamativa respecto de los banquetes griegos es que los convivales plautinos que los festejan en el escenario no son hombres libres, sino esclavos; y también encontramos a algunas matronas partícipes 'a la romana' en banquetes celebrados en su propia casa o en la de algún vecino para un *convivium* que no se desarrolla delante del espectador.

La decisión del dramaturgo de escenificar o no el simposio ante el público tiene, en mi opinión, un valor funcional en la dramaturgia de cada obra, dependiendo de si el banquete se celebra (pero no se escenifica), se celebra y se escenifica, o se planifica y se frustra (ni se celebra ni se escenifica). El banquete en las comedias plautinas sólo se representa en dos de las veinte comedias que conservamos (*Stichus*, *Persa*); en la mayoría de los casos tiene lugar fuera de escena y, en cinco de las comedias en las que está previsto un banquete, su celebración nunca tiene lugar, porque se frustra en la propia trama de la obra.

2.1. *De la frustración del banquete a su puesta en escena: el banquete de los perdedores y el triunfo de los personajes serviles*

A las dos comedias donde hay sendas escenificaciones de un banquete, *Stichus*¹⁴ y *Persa*¹⁵, Plauto ha invitado, curiosamente, solamente a esclavos, lo que podemos relacionar con el triunfo de los personajes serviles en la obra tan característico de la utopía cómica de Plauto, pues en la convención social el *convivium* está organizado por familias de origen libre¹⁶.

En *Stichus* hay dos banquetes: el de los ciudadanos libres, que se planifica para celebrar una la cena, pero no se representa; y el de los esclavos, que se lleva a escena ante el público. *Stichus*

¹³ Se suele pensar que se tumba en un triclinio con Stichus y Sagarinus. En mi opinión, también es posible colocar dos biclinios a la griega, puesto que son cuatro personajes: la esclava, los dos esclavos y el flautista masculino. Esta disposición de dos biclinios coincide con la que encontramos en *Persa*.

¹⁴ *St.* V, iv-v (en la catástrofe).

¹⁵ *Per.* V, ii (en la catástrofe).

¹⁶ Se documentan casos en los que esclavos recibían una invitación del patrono para asistir al banquete a partir de época augustea: DONAHUE 2015, 181.

se considera una comedia inmadura, con una trama simple y de situaciones¹⁷, en la que ya encontramos cierto interés por parte de Plauto en el juego que pueden darle la comida y el banquete. Gran parte de la obra se centra en el parásito Gelasimus, cuya inoperancia lo deja sin comer en ambos banquetes, puesto que es el *servus currens*, Pinacium, quien avisa a las hermanas del regreso de sus maridos. Encontramos en esta pieza algunos de los recursos que Plauto desarrollará en *Casina* y *Persa* (comedias compuestas al final de su vida teatral):

El parásito Gelasimus, en paralelo con Lysidamus (*Casina*), ya es advertido de que «hoy no cenarás» (*hodie non cenabis*, v. 325) y unos versos después se enumeran los platos de la cena de celebración del reencuentro de los hermanos con sus esposas, a la que el parásito no está invitado (vv. 357 y ss., final de la prótasis). Las primeras palabras del fiel esclavo Stichus, que lleva tres años ausente acompañando a su amo Epignomus, son para recordarle sus sacrificios y pedirle, a cambio, un día de ‘libertad’ para celebrar como un varón libre un banquete con su amigo – el esclavo Sagarinus, que también ha estado tres años fuera de casa acompañando al otro hermano – y con la *amica*, también *ancilla*, Stephanium, e ir al mercado a hacer la compra, vinculando erotismo y fiesta, cena y libertad (vv. 421-48, *passim*):

Nunc hunc diem unum ex illis multis miseriis
Volo me eleutheria capere advenientem domum.

...

Ducam hodie amicam.

...

Ad cenam ibone?

...

Eadem symbolam
Dabo et iubebo ad Sagarinum cenam coqui

...

Atque id ne vos miremini, homines servolos
Potare, amare atque ad cenam condicere;
licet haec Athenis nobis.

¹⁷ PETRONE 2015, 37-54.

Cuando se organiza esta cena de varones libres, el viejo Antipho le hace una propuesta 'gastrosexual' a su yerno *Epignomus*: puesto que el anciano le dio a su hija para que el joven disfrute acostándose con ella, parece justo que, en reciprocidad, *Epignomus* le dé al viejo una joven para acostarse con ella, siempre que también le dé comida para alimentarla (vv. 550 ss.), introduciendo así el juego de palabras entre comida y erotismo a partir del verso 570.

En el Acto V (en la catástrofe), comienza la cena de esclavos al estilo griego (vv. 670-1):

Volo eluamus hodie; peregrina omnia
relique; Athenas nunc colamus.

Antes del comienzo de la celebración de la cena, el esclavo Stichus bebe vino solo, en la cama, como hará unas comedias después el esclavo Pseudolus cuando celebra su particular éxito en la obra homónima. Hay que destacar que los esclavos no abandonan su sensatez cuando beben y hacen la compra: en este caso para preparar un menú modesto, adecuado a su presupuesto, porque *tamen bibimus nos, tamen effcimus pro opibus nostra moenia* (v. 695). La esclava Stephanium se hace esperar por los dos hombres, porque tiene que preparar el banquete, ya que ha cocinado la cena con alimentos comprados por Stichus. Mientras ella se arregla, los dos esclavos beben copiosamente y escuchan la música en directo del flautista, creando poco a poco una atmósfera erótica y lasciva de la que escapa la esclava.

Plauto organiza las dos cenas de bienvenida en paralelo (el comediógrafo ha proyectado otras dos cenas para personajes libres):

1. Banquete de los personajes libres (en casa de *Epignomus*): no escenificado
 - amo 1 – esposa1
 - amo 2 – esposa 2
 - Antipho *senex* – flautista femenina
 - [Embajadores extranjeros como invitados]

2. Banquete de los personajes serviles (en casa de Pamphilippus):
escenificado

Esclavo Stichus	}	Esclava - <i>amica</i> Stephanium
Esclavo Sagarinus		
Flautista masculino		

Existe una valiosa información escenográfica en las únicas comedias en las que el banquete es un elemento representado. Ciertamente, la coincidencia entre la documentación iconográfica y otras fuentes literarias avala la fidelidad con que el Sarsinate reproducía las costumbres griegas y romanas, inclusive cuestiones relacionadas con el rango social, por lo que no se puede desdeñar la importancia de sus obras como fuente documental: Toxilus concede a Sagaristio el lugar de honor según la tradición griega del banquete indicándole que se coloque a su izquierda (*Persa*), de la misma manera en que sabemos que el anfitrión de una cena romana sugería a sus invitados el lugar donde debían sentarse, según su rango y estatus, ofreciendo al invitado de honor la mejor posición¹⁸. Siguiendo a Bettini¹⁹, esta escena parece representar no el típico triclinio romano, sino dos biclinios con dos puestos cada uno: Toxilus y su amada Lemniselenis ocuparían uno de los biclinios (según las indicaciones de Toxilus); el otro estaría ocupado por Sagaristio, junto al cual se sentaría Dordalus²⁰. La presencia del preverbio *circum* en el verso 821 refuerza la idea de la rotación del vino por los dos biclinios formando un círculo en una fiesta final de celebración, desprecio y anagnórisis, pues es el momento en que el lenón reconoce la estafa:

TO.	Agedum ergo;
	Accede ad me atque amplectere sis.
LE.	Ego vero.
TO.	Oh, nil hoc magis dulcest.
	Sed, amabo, oculus meu, quin lectus nos actutum commendamus?
LE.	Omnia quae tu vis, ea cupio.

¹⁸ DONAHUE 2015, 182.

¹⁹ BETETINI 1984, 265.

²⁰ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2002, 251-253.

TO. Mutua fiunt a me. Age, age, age ergo.
 Tu Sagaristio, accumbe in summo.
 SA. Ego nil moror: cedo parem, quem pepigi.
 TO. Temperi.
 SA. Mihi istuc temperi serost.
 TO. Hoc age, accumbe.
 (vv. 763-8)

TO. Age, circumfer mulsum ...
 (v. 821)

Este mismo esquema aparece en la comedia *Stichus*. El diálogo de los personajes proporciona la disposición del banquete y, de nuevo, el esclavo protagonista, Stichus, cede el lugar de honor a su amigo y compañero Sagarinus en el lecho (v. 696, acto V, en la catástrofe):

<SA.> Amica uter utrubi accumbamus?
 ST. Abi tu sane superior.

En *Asinaria*, *Mercator*, *Pseudolus* y *Rudens*, la frustración de los banquetes para los personajes que van a ser castigados está ligada a las mujeres sobre las que gira la trama, a los hombres que las perjudican (y se quedan sin banquete) y a los personajes que las ayudan. Otros elementos que no están bien definidos en *Stichus* tienen su propio desarrollo dramático en comedias posteriores (*Pseudolus*, *Casina*, *Persa*), como si Plauto hubiera puesto a prueba la eficacia de un recurso dramático y luego volviera a él, mejorándolo, en una comedia posterior.

En *Pseudolus*, Ballio pretende celebrar su cumpleaños con un banquete, cuya preparación contribuye a su distracción y engaño, perdiendo a la muchacha que poseía y quedándose sin fiesta. El esclavo Pseudolus, por su parte, es el claro vencedor de la trama, por lo que en las dos escenas finales aparece borracho, con una corona en la cabeza, celebrando a lo grande su éxito²¹

²¹ Estos versos están muy alejados de las recomendaciones de beber con moderación que nos han legado los sabios antiguos, que desaconsejan su exceso y su consumo en solitario, codifican su consumo en el banquete griego y lo consideran un medio para impulsar el diálogo y la conversación elevada: AMAT FLÓREZ 2006, 125-42.

tras el banquete que compartió con su joven amo Calidorus y las amantes para festejar su triunfo, como un invitado más, tras una profusa descripción del banquete al que asistió y que sigue celebrándose en el interior de la casa mientras él regresa con sus espectadores. Plauto describe magníficamente cómo se disfruta por igual de amor y de banquete, justo antes de que Pseudolo resuelva en la escena final de la obra el asunto pendiente con el viejo amo Simo (vv. 1269-84)²²:

ps. Hoc ego modo atque erus minor hunc diem sumpsimus
prothyme,
Postquam opus meum omne ut volui perpetravi, hostibus fu-
gatis.
Illos accubantis, potantis, amantis
Cum scortis reliqui et meum scortum ibidem,
Cordi atque animo suo obsequentis
...
Nunc ab ero ad erum meum maiorem venio foedus comme-
moratum.
Aperite, aperite!
(vv. 1269-72 y 1284)

El mismo patrón se repite con el viejo Lysimachus de *Mercator*, cuyos planes también se ven frustrados y, como perdedor de la obra, no celebra el banquete previsto²³. En *Rudens*, es la promesa de una comida que no se realiza lo que permite a Lysimachus llevar a las muchachas al mar y, como resultado, naufragan y tiene lugar la escena que da comienzo a la obra²⁴. En la comedia *Persa*, los personajes serviles Sagaristio, Toxilus y Lemniselenis – la prostituta de la que está enamorado y a la que ha liberado – disfrutan de un banquete con vino, música, baile y amor ante los espectadores.

²² En mi opinión, Plauto conserva en *Pseudolus* el formato de banquete a la griega (hombres con prostitutas), para transgredir la norma social y posibilitar que uno de esos hombres sea un esclavo que comparte el banquete en pie de igualdad con su amo, en el marco de la convención utópica de la comedia (y de las obras posteriores de la producción plautina, como es el caso de este título).

²³ *Rud.* 60-6.

²⁴ DUMONT 2003.

2.2. *El banquete y su función en el desencadenamiento o en la resolución de la trama cómica*

Plauto ubica el banquete en momentos clave de la resolución dramática. Se puede apreciar el refinamiento del Sarsinate en el desarrollo de su poética desde el principio de su producción literaria hasta su perfección en las últimas comedias.

Es la preparación del banquete para la boda de su hija lo que provoca el robo de la olla por parte de *Euclio*, que no quiso esconderla en la casa mientras cocineros y esclavos campaban a sus anchas durante la preparación del banquete nupcial en *Aulularia*, donde también tenemos un catálogo de alimentos en boca del cocinero. En *Mercator*, el *adulescens* Charinus conoce a la esclava de la que se enamora después de un banquete. Además, esta obra se caracteriza por el hecho de que la trama se abre y se cierra con un banquete que nunca llega a celebrarse. La promesa de un banquete es la estratagema utilizada por el lenón Labrax para engañar al joven Pleusidippus en *Rudens* y escapar con las muchachas al mar. La preparación de un banquete para celebrar el cumpleaños del lenón Ballio en *Pseudolus* es la razón por la que éste se distrae y cae víctima del engaño que traman contra él.

En otras ocasiones, el banquete es el lugar donde se concentra la anagnórisis de la trama o donde se resuelve la acción dramática. En *Asinaria* el parásito revela a la esposa de Demaenetus sus amores con la *meretrix* Pilaenium, de la que también está enamorado Argurippus, su hijo. Es la acción que precede al banquete: la cena se cocina mientras los amantes disfrutan del vino en sus lechos. Hijo y padre con sus amantes, ajenos a la presencia de Artemona, madre y esposa, que dejará a su viejo marido sin probar bocado.

ARG. Age decumbamus sis, pater.

DE.

Ut iusseris, mi gnate, ita fiet.

ARG. Pueri, mensam adponite.

(As. 828-9)

DE. Age ergo, hoc agitemus couuiuium uino ut sermoni suauī.

(As. 834)

ARG. Pater, iube dari uinum; iam dudum factum est quom primum bibi.
 DE. Da, puere, ab summo. Age tu interibi ab infumo da sauium.
 (As. 889-91)

La frustración del banquete, según este sistema plautino de castigo, es evidente en las palabras de Demaenetus a su esposa y tiene un impacto directo en la resolución de la trama de *Asinaria* en la escena final de la obra:

DE. Non licet manere (cena coquitur) dum cenem modo?
 ART. Ecastor cenabis hodie, ut dignus, magnum malum.
 DE. Male cubandum est: iudicatum me uxor abducit domum.
 (As. 935-7)

El ejemplo más divertido de anagnórisis durante un banquete se encuentra en *Persa*²⁵, una de las dos únicas comedias, como ya se ha señalado, en las que el banquete se representa en escena. Aunque Dordalus descubre que la muchacha que ha comprado es en realidad ateniense y libre en el momento en que ya ha dado el dinero por ella y aparece el parásito Saturio para demostrarlo²⁶, sólo cuando llega al banquete de Toxilus y sus colegas se da cuenta de que ha sido completamente engañado²⁷:

DO. Sed quid ego aspicio?
 Hoc uide, quae haec fabulast? Pol hic quidem potant.
 (Per. 787-8)

DO. Quid ais, crux, stimulorum tritor? Quomodo me hodie uorauisti,
 Ut me in tricas coniectisti, quomodo de Persa manu' mi aditast?
 (Per. 795-6).

En *Casina*, aunque el anciano Lysidamus no participa del banquete nupcial, ese es el punto dramático en que comienza a resolverse la trama de la obra. Los planes del anciano no tienen éxito y tanto su participación en el banquete como su intención de acostarse con la muchacha se ven frustradas (hay un ayuno doble).

²⁵ GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2014, 223-44.

²⁶ Per. 738-75.

²⁷ Per. V, i-ii.

En *Persa*, por el contrario, el banquete final indica el triunfo de los personajes serviles y así se representa la fiesta en el escenario. Esto parece indicar que estos recursos son intencionados por parte del dramaturgo, que ‘revisita’ procedimientos lingüísticos y humorísticos en unas comedias para utilizarlos en otras según su eficacia dramática y también según su evolución como dramaturgo.

2.3. Banquete y dramaturgia

La ‘posición’ del banquete en la acción dramática tiene un impacto dramático²⁸, tal como se muestra en el cuadro:

- Su preparación desencadena una trama dramática.
- Es el momento en que se revela la verdad (ἀναγνώρισις).
- Marca el clímax y la resolución de la trama, conduciéndola a su final.

Función dramática	Banquete celebrado y no representado	Banquete planeado y frustrado	Banquete organizado y ejecutado (Premio para <i>servi callidi</i>)
Desencadena la trama (prótasis)	<i>Amphitruo</i> , <i>Aulularia</i> , <i>Bacchides</i> , <i>Casina</i> , <i>Menaechmi</i>	<i>Miles Gloriosus</i> , <i>Rudens</i>	<i>Persa</i>
Resolución / Anagnórisis (catástrofe)	<i>Captiui</i> , <i>Curculio</i> , <i>Mercator</i> , <i>Casina</i>	<i>Asinaria</i> , <i>Casina</i> , <i>Mercator</i> , <i>Pseudolus</i>	<i>Persa</i> , <i>Stichus</i>

Merece la pena mencionar el caso de *Captiui, palliata* en la que no se desarrolla el tema erótico, pero que también alberga en su banquete la resolución de la trama. Si contrastamos este cuadro con la cronología de las comedias – con la debida cautela –, comprobamos que el uso del banquete y la gastronomía están presentes desde el principio de la producción teatral de Plauto, integrados en la acción dramática. El autor perfecciona

²⁸ La división de las comedias en prótasis-epítasis-catástrofe-epílogo es perfectamente reconocible en las fábulas plautinas. GONZÁLEZ-VÁZQUEZ 2014², s.v. *actio*.

este recurso progresivamente: si en las comedias tempranas y medias Plauto lo utiliza con una única función dramática (es decir, para enmarcar y desencadenar la trama amorosa, o bien para enmarcarla y resolverla), en *Persa* y *Casina*, obras de su última etapa como dramaturgo, explota todos los recursos cómicos a su alcance: la invitación a un banquete en la prótasis favorece la intervención del parásito y permite al esclavo Toxilus urdir su engaño, que celebrará como invitado y participante en el banquete final representado. En *Casina*, la proyección y preparación del banquete también se inicia en la prótasis, siendo un elemento clave en el desarrollo de la catástrofe y la resolución de la obra.

Cabe preguntarse por la originalidad de Plauto al incorporar estos elementos cómicos. Algunos de los aquí descritos aparecen en Aristófanes²⁹, pero no los encontramos ni en los fragmentos de comedia romana ni en la comedia de Terencio, por lo que nos animamos a proponer la existencia de 'aristofanismos en Plauto', dado que era un hombre de teatro total, que sabía integrar la farsa itálica, la convención de la comedia *palliata*, la comedia *Néa* y *Media*, la realidad de la sociedad de su tiempo y, parece, también otros procedimientos cómicos de la literatura griega, que incorpora a su obra:

- Utilización humorística de la gastronomía, que también ocupa muchos versos como listado de delicias (ya en Epicarmo de Siracusa), visita al mercado con la lista de la compra y elaboración de menús³⁰.
- El disfrute de los placeres es un símbolo del éxito del plan del personaje cómico: en el caso de Plauto recae en el personaje de un esclavo o de una mujer (prostituta o esclava), grupo social que, lejos de la pobreza cotidiana, es recompensado por Plauto con privilegios propios de los ciudadanos libres, con abundancia de vino, comida y fiesta.

²⁹ MOROSI, PADUANO 2020/2021, 57-105.

³⁰ GARCÍA SOLER 2009, 131-59. Catálogos de comida en las comedias de Aristófanes pueden leerse en RODRÍGUEZ MORENO 2016, 221-38.

- Identificación entre el placer sexual y el placer gastronómico. Este disfrute puede ser 'diferencial', es decir, a veces Aristófanes construye la escena de tal manera que muestra que un personaje (aquel por el que empatizamos) gana y disfruta de la comida (y del sexo) mientras que su antagonista pierde y se queda con la boca vacía: este es el caso, por ejemplo, del final de *Los Acarnienses*, en el que Diceópolis se da un banquete arropado por bellas mujeres, mientras que el general Lámaco – en una escena paralela – regresa herido de la batalla arropado por sirvientes. En la comedia plautina las facciones están claramente definidas a favor del esclavo y sus acólitos (amigos esclavos, esclavas, parásitos) o de la matrona.
- A menudo, el banquete final, en su conexión con el sexo, es la representación del triunfo del más débil: el héroe cómico se encuentra siempre en una posición de marginación, y al final consigue milagrosamente vencer, y por tanto disfrutar de la comida y del sexo. Así lo encontramos en *Stichus* y en *Persa*.

La diferencia más interesante parece estar en *Casina*, donde el placer de la comida (y el placer sexual) es gestionado por personajes femeninos, que pueden privar de él a los hombres: un signo de autonomía por parte de los personajes femeninos, que en Aristófanes son equiparados a la comida, es decir, son cosificados. Aquí podríamos encontrar una innovación, que es compatible con el desarrollo cómico de la matrona en otras obras de la producción plautina.

3. Conclusiones

La gastronomía (comida y bebida) y el banquete (entendido como un lugar de degustación gastronómica y como convivio) tienen valor dramático, además de que ambientan y reflejan los hábitos cotidianos, inclusive la confección del menú y de la lista de la compra. En el caso de *Casina*, Plauto bifurca la funcionalidad del banquete en dos: los varones perdedores y las mu-

jeros vencedoras, que festejan y comen opíparamente fuera del escenario, adonde regresan para resolver el final. En *Persa* vencedores y vencido comparten el espacio de la fiesta y del banquete, lugar donde se produce la anagnórisis final y la humillación del lenón. Plauto utiliza esta técnica de composición literaria (ubicación del banquete en la prótasis y en la catástrofe para iniciar y resolver la acción dramática) en sus últimas comedias, que ha ido utilizando parcialmente en títulos anteriores de forma eficaz, perfeccionando el juego entre gastronomía y acción cómica según avanza su producción dramática.

Además, en esas dos comedias el catálogo de alimentos que pueden salir de la cocina y acabar en el estómago ocupa muchos versos en escenas y juegos de palabras, ampliando las posibilidades dramáticas que tenía el banquete en las demás obras donde se utiliza un recurso humorístico que ya encontramos en autores griegos de comedia y que ya aprovecharon la relación entre sexualidad y gastronomía como eficaces elementos de composición dramática.

El comediógrafo recompensa a los esclavos con un banquete a la griega en el escenario, donde los acompañan amigos también serviles, a los que ceden un lugar de privilegio en los lechos como agradecimiento por su ayuda. Las mujeres que comparten ese banquete a la vista también pertenecen al estrato servil reproduciendo utópicamente en escena la convención social del banquete en la Antigüedad, con elementos griegos y romanos reconocibles para el público (menaje, vajilla, lechos, música, baile, comida, vino...).

El banquete de los convivales que tienen a su favor la trama de la comedia es planificado por el comediógrafo en el transcurso de la obra, pero no se escenifica ante el público. Por el contrario, los personajes engañados o atrapados en su astucia o malicia ven frustrada su pitanza. Son los perdedores, los castigados.

ENGLISH TITLE

Love and Gastronomy in Plautus' Comedy

ABSTRACT

The *fabula palliata* is a romantic genre. Conventionally, love is one of the lines that make up the dramatic plot and shape characters. In several comedies, moreover, there is a direct relationship between the appearance of gastronomic elements and the fruitful/unfruitful development of the love plot, which sometimes ends in the celebration of a final banquet on stage. I am particularly interested in analyzing the dramaturgical development of both elements in the whole of the Plautine production, since, as the production of the Sarsinate progresses, it can be observed that the conjunction between love and gastronomy functions as an element of theatrical innovation and comic transgression of the stereotyped rules of the Roman genre.

KEYWORDS

Dramaturgy — Innovation — Plot — Character — Plautus — Greek Comedy

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMAT FLÓREZ C., *Embriaguez y moderación en el consumo de vino en la Antigüedad*, «Iberia. Revista de la Antigüedad» 9, 2006, 125-42.
- AMES C., SAGRISTANI M. (edd.), *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua III*, Córdoba (Argentina) 2011.
- BUIS E.J., GAETA S.A., *Banquetes togados: el imaginario romano del symposion en los fragmentos cómicos de Titinio, Afranio y Atta*”, «Habis» 40, 2009, 109-26.
- BEACHAM R.C., *The Roman Theater and its Audience*, Londres 1991.
- BETTINI M., *Il parasito Saturio, una riforma legislativa e un testo variamente tormentato* (Persa vv. 65-74), «SCO» 26, 1997, 83-104.
- CHARINI G., *Casina o della metamorfosi*, «Latomus» 37, 1978, 105-20.
- CHARINI G., *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bologna 1979.
- CITTI F., *La gola frustrata: invitati delusi da Plauto ad Ammiano epigrammista*, «Lexis» 9-10, 1992, 163-75.
- DANESE R., *Ma i Romani mangiavano come Trimalcione?*, «StudUrb(B)» 71.1/2, 2021, 167-84.

- DONAHUE J.F., *Food and Drink in Antiquity: Readings from the Graeco-Roman World. A Sourcebook*, Londres-Nueva York 2015.
- DUMONT J.C., *Banquet comique, banquet de comédiens chez Plaute*, «Pallas» 61, 2003, 237-44.
- FRAENKEL E., *Plautine elements in Plautus*, Eng. tr. T. Drevikovsky y F. Muecke, Oxford 2007 (*Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922).
- GARCÍA SOLER M.J., *El arte de comer en la antigua Grecia*, Madrid 2001.
- GARCÍA SOLER M.J. (ed.), *El humor (y los humores) en el mundo antiguo*, Ámsterdam 2009.
- GARCÍA SOLER M.J., *La gastronomía como recurso cómico en la literatura griega*, en GARCÍA SOLER 2009, 131-59.
- GARCÍA SOLER M.J., *Reflejos de la alimentación antigua en la comedia griega*, en AMES, SAGRISTANI 2011, 197-210.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Notas textuales y escénicas al texto de Plauto* (Captiui, Casina, Persa), «Latomus» 266, 2002, 246-53.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Casina de Plauto, la comedia de los sentidos*, «Latomus» 67, 2008, 900-17.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *La matrona plautina desde la 'realidad' teatral*, en MORENILLA, DE MARTINO 2012, 115-50.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Diccionario Akal del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid 2014² (2004).
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *'Veó, veó, ¿qué ves?'. Plauto y su Persa*, «CEA» 51, 2014, 223-44.
- GONZÁLEZ-VÁZQUEZ C., *Diccionario de personajes de la comedia antigua*, Zaragoza 2016.
- F. CARLÀ UHINK et al. (edd.), *Poverty in Ancient Greece and Rome: Realities and Discourses*, Londres-Nueva York 2023.
- GOWERS E., *Tasting the Roman World*, en RUDOLPH 2018, 90-103.
- KLEBERG T., *Hôtels, restaurants et cabarets dans l'antiquité romaine*, Upsala 1957.
- MORALA FERNÁNDEZ S., *El vino y la vid en la antigua Grecia*, Madrid 2019.
- MORENILLA C., DE MARTINO F. (edd.), *Teatro y sociedad. El logos femenino en el teatro*, Valencia 2012.
- MOROSI F., PADUANO G., *Fenomenologia del piacere sessuale nel teatro di Aristofane*, «Dioniso» n.s. 10/11, 2020/2021, 57-105.

- LÓPEZ LÓPEZ M., *Actualización científica en Comedia plautina: cronología, tipos dramáticos, ideología, prosoponimia*, «CFC-ELat» 43.2, 2023, 223-57.
- PAULAS J., *Tastes of the Extraordinary: Flavour Lists in Imperial Rome*, en RUDOLPH 2018, 212-27.
- PETRONE G., *Stichus, commedia di situazioni*, en RAFFAELLI, TONTINI 2015, 37-53.
- PINHEIRO J., SOARES C., *Patrimónios alimentares de aquém e além-mar*, Coimbra 2016.
- POCIÑA PÉREZ A., *Vasa Plautina, Tipología y utilización de recipientes griegos y romanos en las comedias de Plauto*, «CFC» 21, 1988, 247-60.
- POCIÑA PÉREZ A., POCIÑA LÓPEZ C.A., *Vasijas griegas y romanas en las comedias de Plauto*, «Florentia Ilibirritana» 3, 1992, 541-57.
- QUESTA C., *Pardalisca regista della Casina*, en RAFFAELLI, TONTINI 2003, 45-60.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Latinae Sarsinates*, VI: *Casina*, Urbino 2003.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Latinae Sarsinates*, XVIII: *Stichus*, Urbino 2015.
- RODRÍGUEZ MORENO I., *Consideraciones generales sobre la gastronomía en Aristófanes. Aspectos léxicos*, en PINHEIRO, SOARES 2016, 221-38.
- ROWAN E., *Rich and Hungry, Poor and Sated: Social and Cultural Food Poverty in the Roman World*, en CARLÀ UHINK et al. 2023, 184-208.
- RUDOLPH K.C. (ed.), *Taste and the Ancient Senses*, Nueva York 2018.
- WILKINS J., HILL S., *Food in the Ancient World*, Oxford 2006.

ROBERTO M. DANESE

Per rabbia o per follia, ma sempre per amore.
L'amator furens in Plauto: *Asinaria* e *Cistellaria*

Le commedie di Plauto sono affollate di giovani innamorati, che, solitamente, languono nella disperazione per il rischio di perdere l'oggetto dei loro desideri e si mostrano rassegnati a una sorte cui non pensano di poter sfuggire: soltanto l'intervento di un aiutante li salverà e questo aiutante è, il più delle volte, un *seruus callidus*. Ma, come tutte le regole, anche questo paradigma drammaturgico presenta delle eccezioni. La più fulgida di esse si trova nell'*Asinaria*, dove gli *adulescentes* innamorati della *meretrix* Filenio sono due: Argirippo e Diabolo. Argirippo è un ragazzo di buona famiglia, che ama ardentemente Filenio, ma non può averla se non pagando profumatamente la di lei madre e *lena* Cleereta: il giovane ha finito i soldi e quindi si vede estromesso dalla casa meretricia, con gran dolore anche della sua bella, che, a dispetto del mestiere, lo riamma. Stessa situazione per Diabolo: anch'egli frequenta Filenio pagando Cleereta e anch'egli è rimasto senza soldi, per cui viene privato delle grazie della fanciulla. I due sono dunque rivali in amore e sanno che chi di loro procurerà per primo l'ingente somma di venti mine d'argento soffierà la ragazza all'altro. C'è però fra loro una differenza non da poco: Argirippo dipende in tutto e per tutto dai genitori e, in modo particolare, dalla madre Artemona, che è una *uxor dotata*; Diabolo, invece, è economicamente autonomo, ha una carriera da mercante alle spalle e in passato ha avuto una disponibilità di denaro tale, da poter sostenere e fare arricchire Cleereta e la figlia. Argirippo, come tutti i canonici *adulescentes*

* Questo lavoro è stato concepito secondo le linee programmatiche del progetto di ricerca *The mask between rituality and theatre. Archaeological, literary, historical, anthropological, and performative investigation of material culture in the classical world through Digital Humanities tools with a view to a broader, fairer and more inclusive cultural fruition* Bando PRIN 2022 di cui al DDG n. 104 del 2 febbraio 2022, Codice MUR 2022WSXJC5, CUP H53D23007140006, finanziato a valere sui fondi dell'Unione Europea - Next Generation EU.

della *palliata*, piange e si dispera, potendo contare solo sull'appoggio dei suoi due schiavi Leonida e Libano (con la regia occulta del subdolo padre Demeneto) per sottrarre con un inganno le venti mine alla madre. Diabolo ha un carattere completamente diverso: è iroso e deciso, non si rassegna per nulla e sa dove e come procurarsi il denaro che gli serve; si scaglia violentemente contro Cleereta e promette di portare a qualsiasi costo le venti mine, unitamente a un *singraphus* così stringente, da far pentire la *lena* della sua intransigenza. L'atteggiamento aggressivo e rabbioso di Diabolo è dunque abbastanza inusuale per un *adulescens* amoroso della *palliata*: come si diceva, di solito questo personaggio è cupo, afflitto e scoraggiato, pervaso dall'amore e dal desiderio per la fanciulla che vuole ottenere. In Plauto, tuttavia, qualche personaggio congenere a Diabolo si trova, specialmente in due commedie, di per sé abbastanza particolari: il *Truculentus* e la *Cistellaria*. Nel *Truculentus* il giovane Diniarco è, come Diabolo, vittima dell'avidità di una *meretrix* e si vede messo alla porta nel momento in cui non ha più disponibilità di risorse. Alcesimarco, invece, nella *Cistellaria* ha uno statuto diverso, perché dispone di denaro ed è in grado di sostenere la bella Selenio, facendo contenta la di lei 'madre' *lena* Melenide. Anche Alcesimarco, comunque, nel momento in cui si verificano alcune condizioni che indispettiscono la *lena*, si vede estromesso dalla frequentazione con l'amata, che vorrebbe addirittura sposare¹. Ci troviamo dunque, in queste commedie (*Asinaria*, *Cistellaria* e *Truculentus*²), di fronte a una 'maschera' di *adulescens* tipologicamente singolare, per quanto le almeno tre attestazioni plautine ce ne garantiscano la legittimità come fattore drammaturgicamente proprio della *palliata*. È importante definire questo tipo di 'maschera' in relazione al sistema di caratteri proprio della commedia latina, ma anche, in certa misura, dei suoi modelli greci. Per questo scopo ci sarà utile soprattutto il confronto fra Diabolo e Alcesimarco, analizzando i contesti d'intreccio in cui i due personaggi agiscono, i loro tratti comuni e quelli che invece li distinguono.

¹ Vedremo più avanti come sarà possibile che un giovane ateniese di nascita libera possa pretendere, nella finzione comica, di sposare una *meretrix*.

² Del *Truculentus* ci occuperemo in altra sede.

no³. Il tratto fondamentale che accomuna questi due *adulescentes* è, come vedremo, il *furor*, ben diverso dall'ignava remissività di un Argirippo o, per esempio, di un Calidoro nello *Pseudolus*. Diabolo e Alcesimarco appartengono a una categoria di 'maschera' funzionalmente e drammaturgicamente a sé, con un carattere ben definito e chiaramente identificabile. Plauto, nella *Cistellaria* e nell'*Asinaria*, utilizza, per quanto riguarda questo tipo di *amator exclusus*, lo stesso ingranaggio drammaturgico, incastonandolo però in intrecci totalmente differenti e sviluppandolo in modi assolutamente originali.

Rileviamo allora i tratti distintivi di questo meccanismo drammaturgico, mostrando il loro impiego rispettivamente nell'*Asinaria* e nella *Cistellaria*.

- 1) Un *adulescens*, indipendente economicamente dalla famiglia, è innamorato di una *meretrix* (o presunta tale⁴) e, dopo lungo tempo, se ne vede privato:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Diabolo, un mercante, ha da tempo una relazione con la <i>meretrix</i> Filenio, ma, rimasto senza soldi, non può più godersene le grazie.	Alcesimarco, ricco di famiglia, vive da tempo <i>more uxorio</i> insieme all'amata Selenio, ma il suo matrimonio con un'altra, impostogli dal padre, compromette la relazione.

- 2) L'amata gravita nel mondo della prostituzione e viene sottratta al giovane dalla madre *lena*:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Diabolo è scacciato dalla casa della madre/ <i>lena</i> Cleereta perché rimasto senza soldi per pagarsi l'amore della <i>meretrix</i> Filenio (<i>As.</i> 127-248).	Alcesimarco si vede sottrarre l'amata Selenio, <i>meretrix in pectore</i> , dalla 'madre'/ <i>lena</i> Melenide perché il padre gli ha combinato il matrimonio con un'altra donna (<i>Cist.</i> 98-105).

³ Ricordiamo che Plauto riusa spesso gli stessi standard drammaturgici, ma non lo fa mai senza variarne in modo del tutto originale lo sviluppo nei diversi intrecci: gli standard drammaturgici sono la *langue* ereditata dalla Commedia nuova greca; il loro sviluppo negli intrecci sono l'originalissima e unica *parole* che contraddistinguono le commedie di Plauto (e anche quelle di Terenzio).

⁴ Questo, come vedremo, vale per la bella Selenio, amata da Alcesimarco nella *Cistellaria*.

- 3) L'*adulescens* cade in preda a una forte alterazione mentale (ira o follia), che si protrarrà fino alla sua uscita di scena, minacciando vendetta:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Diabolo, dopo aver ricordato quanto ha speso e donato per la ragazza, minaccia cruda vendetta nei confronti della madre/ <i>lena</i> (As. 127-52), assolvendo però l'amante (As. 146-7) e mostra una folle determinazione nel cercare una soluzione (As. 243-4).	Alcesimarco, in preda a un folle delirio amoroso (Cist. 203-28/9), stravolge la realtà (Cist. 285-304 e 512-20) e, dopo aver ricordato quanto ha speso e donato per la ragazza, minaccia cruda vendetta nei confronti della madre/ <i>lena</i> (Cist. 485-90 e 522-7), assolvendo però l'amata (Cist. 644-50).

- 4) L'*adulescens* escogita senza aiuti esterni un espediente per riprendersi l'amata, ma l'espediente si rivelerà inutile:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Diabolo va in cerca dei soldi necessari (As. 244-8) a costo di rovinarsi completamente e, trovati, stila per la <i>lena</i> un grottesco e folle <i>singraphus</i> (As. 746-809), destinato a rivelarsi inefficace ⁵ , quindi esce definitivamente di scena.	Alcesimarco, dopo aver minacciato di uccidersi (Cist. 639/40-1), mette in atto un rocambolesco e inutile ⁶ rapimento di Selenio (Cist. 642-50), quindi esce definitivamente di scena.

- 5) Solo dopo la sua definitiva uscita di scena il pubblico saprà che l'*adulescens* in qualche modo riuscirà a riavere l'amata:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Il parassita di Diabolo pianifica una soluzione in sostituzione di quella fallita (As. 913-9): il giovane darà comunque i soldi alla <i>lena</i> e spartirà le prestazioni di Filenio con il rivale Argirippo ⁷ .	Mentre Alcesimarco è ancora risolutamente barricato in casa con Selenio, la ragazza, grazie alla <i>cistella</i> , è riconosciuta figlia di Demifone e quindi potrà sposare il suo amato (Cist. 671-773).

⁵ Aver trovato i soldi e aver preparato il contratto non serve a nulla, perché il rivale Argirippo è arrivato prima di lui con il denaro e si è accaparrato la fanciulla (As. 591-745).

⁶ Il rapimento è inutile perché Melenide, in seguito al riconoscimento di Selenio come figlia di Demifone, ha già deciso di restituirla alla vera famiglia (Cist. 626-38).

⁷ Trattandosi di una prostituta, che peraltro Argirippo aveva già accettato di dividere col padre Demeneto, non dovrebbe essere difficile per i due *adulescentes* trovare un accordo, mettendo da parte le reciproche gelosie.

Sia Diabolo sia Alcesimarco, fin quando stanno in scena, sono due amanti furiosi e sconfitti, mantenendo lo stesso atteggiamento per tutta la commedia. Entrambi fanno l'ingresso nell'azione con un *canticum*, che esprime la loro alterazione⁸: Diabolo rabbioso in cretici (*As.* 127-52)⁹, Alcesimarco completamente dissennato in anapesti (*Cist.* 203-28/9). Il meccanismo drammaturgico identico viene però sviluppato in modo totalmente diverso nelle due commedie, come abbiamo accennato. Nell'*Asinaria* Filenio è una *meretrix* e quindi le smanie di Diabolo saranno inscenate giocando sui temi e sulle prestazioni proprie del mestiere gestito dalla madre/*lena* Cleereta. Nella *Cistellaria* Selenio è solo virtualmente una *meretrix*, ma, essendo destinata a una felice *anagnorisis* e a un matrimonio, è solamente causa e vittima di un grave e paratragico disturbo mentale di Alcesimarco. Se Diabolo è morbosamente geloso delle prestazioni erotiche di Filenio con altri clienti e minaccia di far morire di fame l'odiata *lena* Cleereta, Alcesimarco impazzisce, diventa una specie di Aiace comico, che vorrebbe mobilitare una vera azione militare (*Cist.* 285-95) contro le due donne, ma specialmente contro Melenide, per poi cercare goffamente di suicidarsi alla maniera del Telamonio¹⁰.

Potremmo allora concludere che, con questo tipo di 'nervatura drammatica', Plauto rende funzionale un particolare tipo di 'maschera' di *adulescens*, che potremmo chiamare dell'*adulescens* o *amator furens*¹¹, abituato a una vita indipendente e contrapposto all'*adulescens* dimesso e gentile, che vive ancora nella casa dei genitori. Tuttavia, le rispettive caratteristiche di intreccio di *Asinaria* e di *Cistellaria* (e, se vogliamo, anche di *Truculentus*) portano a sviluppi diversi, anche e soprattutto dal punto di vista stilistico, delle vicende di Diabolo e di Alcesimarco. Lo scarto de-

⁸ Vedi MOORE 2012, 201, 245-51, 257-8.

⁹ È significativo che questo di Diabolo sia l'unico *canticum* in tutta la commedia.

¹⁰ Numerosi sono i punti di contatto fra le parole di Alcesimarco e quelle, per esempio, dell'Aiace sofocleo, come aveva già ben notato WEBSTER 1960, 160 (vedi poi WEBSTER 1970, 115).

¹¹ Già presente anche nella commedia greca e per certi tratti simile al *miles*, come sottolinea WILES 1991, 175, esaminando alcuni tipi di riproduzioni maschere di giovani trovate a Lipari e studiate da BERNABÒ BREA 1981, 171 (es. 1) e 172 (es. 21).

cisivo è dato, come abbiamo appena visto, dallo *status* dell'oggetto del desiderio erotico dei due giovani: Filenio, amata da Diabolo, è una vera *meretrix*; Selenio invece è una supposta *meretrix* destinata a essere riconosciuta come ragazza di buona famiglia. Plauto usa dunque maschere e schemi drammaturgici identici, riuscendo però a creare due commedie del tutto differenti l'una dall'altra.

Vediamo allora le diseguaglianze tra i due tipi di *furor*, cominciando dall'*Asinaria*¹².

Diabolo, come abbiamo visto, sfoga la sua rabbia e cerca una soluzione ai suoi problemi giocando con la 'grammatica' del mestiere meretricio, che si incarna nel rapporto fra l'etica professionale di Cleereta, enunciata all'inizio della commedia, e il *singraphus*, presentato alla fine della *pièce*, stilato con l'aiuto del parassita nel momento in cui il giovane ha reperito le venti mine. Le *leges* dettate dalla *lena* trovano infatti un grottesco contrappasso in quelle che le saranno poi imposte da Diabolo: mettiamole a confronto.

Per Cleereta, uno dei primi 'ferri del mestiere' della buona *meretrix* è saper blandire e allettare il potenziale cliente:

bene salutando consuescunt, compellendo blanditer,
osculando, oratione uinnula, uenustula¹³.
(As. 222-3)

Diabolo, nel suo contratto, replica con un catalogo ipertrofico di tutte le declinazioni che poteva avere il concetto di *blanda compellatio* espresso dalla *lena*, vietando ogni forma di ammiccamento verso altri uomini, fossero anche dèi maschi a cui offrire sacrifici:

alienum | hominem | intro mittat neminem.
quod illa aut amicum | aut patronum nominet,

¹² Per il testo dell'*Asinaria* faccio ricorso a DANESE 2004; per quello della *Cistellaria* a STOCKERT 2009.

¹³ «[Gli uomini] si abituano ai saluti cortesi, ai richiami ammiccanti, ai baci, ai discorsi allettanti e aggraziati».

aut quod illa amicae <suae> amatorem praedicet,
fores oclusae | omnibus sint nisi tibi¹⁴.

(As. 756-9)

uocet conuiuam neminem illa, tu uoces¹⁵.

(As. 768)

deam inuocet sibi quam libebit propitiam,
deum nullum. si magis religiosa fuerit,
tibi dicat: tu pro illa ores ut sit propitius¹⁶.

(As. 781-3)

tum si coronas, sarta, unguenta iusserit
ancillam ferre Veneri | aut Cupidini,
tuus seruus seruet Venerine eas det an uiro¹⁷.

(As. 803-5)

ad eorum ne quem | oculos adiciat suos.
si quem alium aspexit, caeca continuo siet¹⁸.

(As. 769-70)

tecum una postea aequae pocla potitet:
abs ted accipiat, tibi propinet, tu bibas,
ne illa minus aut plus quam tu sapiat¹⁹.

(As. 771-3)

talos ne cuiquam | homini admoueat nisi tibi.
quom iaciat, 'te' ne dicat: nomen nominet²⁰.

(As. 779-80)

¹⁴ Dice il parassita a Diabolo, illustrandogli le prescrizioni contenute nel contratto: «Non faccia entrare in casa nessun altro uomo. Anche se farà il nome di un amico o di un protettore o se parlerà dell'amante di una sua amica, le porte siano sbarrate per tutti meno che per te».

¹⁵ «Lei non inviterà nessuno a cena; tu farai gli inviti».

¹⁶ «Invochi la protezione di qualunque dea le piaccia, ma di un dio no. Se sarà ancor più religiosa, si rivolga a te: tu chiederai per lei la protezione del dio».

¹⁷ «Se poi ordinerà alla sua ancella di portare corone, serti, unguenti a Venere o Cupido, un tuo schiavo controllerà se li darà a Venere o a un uomo».

¹⁸ «Non volga gli occhi a nessuno di loro, se le capiterà sott'occhio un altro, che diventi subito come cieca».

¹⁹ «Poi beva con te dalla stessa coppa, la prenda da te, brindi a te, sia tu a bere: che non sia sbronza più di quanto lo sia tu».

²⁰ «Non porga i dadi a nessuno se non a te. E quando lancia non dica genericamente 'a te', ma ti chiami per nome».

Cleereta aveva poi accennato agli 'assaggi' di contatto fisico che la buona *meretrix* poteva offrire per irretire la sua 'preda'. Il potenziale *amator* doveva infatti essere preso in trappola, come l'uccellatore fa con le sue vittime, con l'esca del corpo e delle labbra della *meretrix*:

si papillam pertractauit, haud est ab re | aucupis;
sauium si sumpsit, sumere eo licet sine retibus²¹.
(As. 224-5)

Tutte queste cose invece Filenio se le sarebbe dovute dimenticare secondo Diabolo e nel *singraphus* egli prescrive che la ragazza dovrà evitare qualsiasi rischio di contatto fisico anche accidentale con gli altri uomini:

forte si tussire occepsit, ne sic tussiat
ut cuiquam linguam in tussiendo proserat.
quod illa autem simulet quasi grauedo profluat,
hoc ne sic faciat: tu labellum abstergeas
potius quam cuiquam sauium faciat palam²².
(As. 794-8)

neque illaec ulli pede pedem | homini premat,
quom surgat: nec <quom> in lectum inscendat proximum,
nec quom descendat inde, det cuiquam manum²³.
(As. 775-7)

postid lucerna si extincta est, ne quid sui
membri commoueat quicquam in tenebris²⁴.
(As. 785-6)

²¹ «Se ha titillato un capezzolo, non è un danno per l'uccellatore; se ha rubato un bacio, l'uccellatore lo acchiappa senza bisogno delle reti». Qui Cleereta intende dire, usando la metafora dell'uccellatore, che le gentilezze e le concessioni della *meretrix* servono da esca per intrappolare il potenziale amante, il quale poi non potrà più farne a meno, e, costretto a pagare, dilapiderà i suoi beni.

²² «Se per caso comincerà a tossire, non tossica buttando fuori la lingua davanti a qualcuno a ogni colpo di tosse. Se fa finta che le smoccoli il naso per il raffreddore, non passi la lingua sul labbro in questo modo: puliscile tu la boccuccia, prima che sembri che getti apertamente un bacio a qualcuno».

²³ «Stia attenta a non mettere il piede sul piede di qualche uomo quando si alza da tavola: quando sale su un letto vicino o ne discende, non dia la mano a nessun uomo».

²⁴ «Se poi si spegne la lucerna, al buio non muova nemmeno un muscolo».

Consideriamo ora come questo stesso standard drammaturgico dell'*amator furens* viene declinato nella *Cistellaria*.

Alcesimarco, diversamente da Diabolo, costruisce la sua comica follia sullo sviluppo di un linguaggio marcatamente paratragico. Questo *adulescens* entra in scena da solo come Diabolo, ma non si scaglia subito contro la *lena* che gli vuol sottrarre l'amata, bensì intona un concitato *canticum* in anapesti sul tema della propria sofferenza amorosa, in cui poco viene descritto in modo chiaro e diretto, mentre tutto è affidato all'espressività della costruzione stilistica, per mostrare come non solo il giovane sia tormentato dall'infelice piega che ha preso la sua storia con Selenio, ma anche come questa situazione l'abbia condotto addirittura alla follia. In modo spiccatamente artificioso ed antirealistico Alcesimarco si rivela conscio della propria alienazione mentale e dell'incapacità di governare i suoi umori e le sue azioni. Il senso del suo *status* è dato dal canto e dalla complessa costruzione stilistica, con lo sviluppo di un solo concetto: i tormenti d'amore portano all'alienazione da sé.

Il *canticum* si apre col topos retorico e comico dell'εὐρημα, basato su una sorta di γνώμη:

credo ego Amorem primum apud homines carnuficinam commentum²⁵.

(*Cist.* 203)

Poi il giovane riconduce l'assunto generale alla sua condizione personale:

hanc ego de me coniecturam domi facio, ni foris quaeram
qui omnis homines supero, antideo cruciabilitibus animi²⁶.

(*Cist.* 204-5)

²⁵ «Penso che Amore sia stato per gli uomini il primo inventore della tortura».

²⁶ «E questo lo posso immaginare per esperienza personale, senza andare a cercare fuori, io che supero e vinco chiunque per tormenti».

Questa tecnica di esordio del monologo o della monodia si trova anche nella tragedia, passa attraverso la *véα* ed è usata assai di frequente da Plauto²⁷.

Di seguito, Alcesimarco sviluppa il tema di Amore carnefice rinunciando a qualsiasi scansione logico-sintattica del discorso a vantaggio dell'enumerazione e dell'associazione suggerita da nessi paratattici e fonici (*Cist.* 206-24), per poi ricongiungersi, al termine del *canticum*, con gli elementi costitutivi dell'intreccio:

ita pater apud uillam detinuit
me hos dies sex ruri continuos,
nec licitum interea est meam amicam
uisere: estne hoc miserum memoratu?²⁸
(*Cist.* 225-8/9)

Dunque, questo *adulescens*, diversamente da Diabolo, si presenta al pubblico come un paraeroe tragico affranto dall'infausta sorte e da un Dio che lo perseguita togliendogli la ragione. Tale stato di alterazione mentale sarà la marca distintiva di tutte le sue apparizioni in scena, come del resto l'ira sarà, fino alla fine, il tratto distintivo del comportamento di Diabolo: l'addivenire a più miti consigli si verificherà per entrambi fuori scena e sarà narrato da altri personaggi.

Significativo è il congedo di Alcesimarco da Melenide, dopo il celebre delirio sulle genealogie divine²⁹:

di me omnes, magni, minuti, | et etiam patellarii
faxint, ne ego dem <uiuae> uiuus sauium Selenio,
nisi ego teque tuamque gnatam meque hodie obtruncauero,
poste autem cum primo luci cras nisi ambo occidero,

²⁷ Cfr. LEO 1908, 75-8: così cominciano le *Trachinie* di Sofocle e il discorso di Teucro in *Aiace* 1266; così cominciano le *Eraclidi* di Euripide, l'*Oreste*, la *Stenebea* e i discorsi di Megara nell'*Eracle*, v. 60 ss. e di Giasone nella *Medea*, v. 447 ss.

²⁸ «Così mio padre mi ha rinchiuso nella villa in campagna per sei giorni interi e intanto non potevo vedermi con la mia ragazza: non è questa una cosa da spezzare il cuore solo a raccontarla?».

²⁹ Vedi BETTINI 1987, 27-40.

et equidem hercle nisi pedatu tertio omnis efflixiro,
nisi tu illam remittis ad me. dixi quae uolui. uale. —³⁰
(*Cist.* 522-7)

Melenide infatti commenta:

abiit intro iratus³¹.
(*Cist.* 528)

Il successivo e ultimo rientro in scena del giovane è sempre all'insegna della follia e procede in modo contraddittorio, ma sempre con un evidente incedere paratragico (vedi sopra). Per prima cosa egli minaccia di uccidersi come un eroe tragico (*Cist.* 639/640-3): i parallelismi individuati con il suicidio dell'Aiace sofocleo³² sono interessanti soprattutto a livello paradigmatico, in quanto si tratta di un modello tragico già ampiamente utilizzato nelle parodie comiche³³; che Plauto si rifaccia qui alla *lexis* tragica è assodato, ma è probabile che vi ricorra non alludendo direttamente a Sofocle, ma per il tramite della tragedia romana. Alcesimarco poi rivela smaccatamente il suo *status* di 'eroe' comico grazie alla divertente imperizia nel trovare il punto giusto dove trafiggersi (*Cist.* 641):

utrum hac me feriam an ab laeua latus?³⁴

L'intervento di Selenio gli fa però subito cambiare idea, così egli afferra la ragazza, la trascina in casa e ordina ai servi di sbarrare le porte (*Cist.* 649-50)³⁵. Questa sarà l'ultima apparizione in scena di Alcesimarco, che si congeda dal pubblico compiendo un atto estremo sempre in preda al delirio amoroso.

³⁰ «Tutti gli dèi, grandi, piccoli e anche i Lari, quelli dei piattini, facciano che io, vivo, non possa dare un bacio a Selenio viva, se io oggi non ammazzerò te e tua figlia e se domani all'alba non vi avrò uccise entrambe e se, al terzo attacco, non avrò fatto fuori tutti, se tu non la rimandi da me. Ho detto quel che volevo. Ciao».

³¹ «Se n'è andato in casa arrabbiato».

³² Vedi n. 9.

³³ Sui particolari del suicidio di Aiace in Sofocle e sui riferimenti a essi nella commedia aristofanesca vedi LIAPIS 2015, 129-30, 149-51, 154-8 e *passim*.

³⁴ «Mi infilerò di qua o dal lato sinistro?».

³⁵ La stessa cosa ordina Aiace in Soph. *Ai.* 579-81, ma, chiaramente, con ben altre intenzioni.

Come abbiamo visto, sia Diabolo sia Alcesimarco, pur con le evidenti differenze rese necessarie dai diversi intrecci delle commedie in cui questi personaggi compaiono, sono conformi a una tipologia di *adulescens* ben definita e certamente lontana dagli standard che caratterizzano solitamente le maschere degli *adulescentes* innamorati della *palliata*. Nell'*Asinaria* in particolare possiamo evincere meglio l'originalità di questa maschera grazie al confronto con l'*adulescens* Argirippo, rivale in amore di Diabolo. Argirippo è languidamente rassegnato, si strugge ed è totalmente incapace di agire senza l'intervento di aiutanti (gli schiavi Leonida e Libano, nonché l'ambiguo padre Demeneto), mentre Diabolo, come abbiamo visto, è iroso, combattivo e incline alla vendetta più che alla lacrimosa rassegnazione. Questo confronto ci consente di individuare meglio in Diabolo e poi, grazie al parallelismo strutturale fra i due personaggi sopra illustrato, anche in Alcesimarco la maschera che abbiamo chiamato dell'*amator furens*, che, finché sta sulla scena, non recede mai dalla sua folle ira. A livello di ipotesi si potrebbe pensare che anche le maschere fisicamente indossate dagli attori nell'antichità consentissero al pubblico romano di distinguere sul palco le due tipologie di *adulescentes*, individuando immediatamente il carattere dell'*amator furens*³⁶. Se questo fosse vero e se fosse vero che le maschere portate dagli attori della *palliata* erano in qualche modo simili a quelle utilizzate nella *véa*, i modelli fittili rivenuti nella necropoli di Lipari, accostati in modo piuttosto convincente ai personaggi menandrei³⁷,

³⁶ Se così fosse, si potrebbero spiegare meglio i problemi relativi all'identificazione dell'*adulescens* che compare in scena al v. 127 dell'*Asinaria* e rendere più evanide le perplessità sul fatto che si tratti di Diabolo e non di Argirippo. Nella prima scena di questa commedia (As. 16-26), dal dialogo fra Demeneto e lo schiavo Libano si evince il carattere remissivo e lo stato d'animo dolorosamente rassegnato di Argirippo. Se il giovane che irrompe sulla scena subito dopo che i due ne sono usciti porta la maschera dell'*amator furens* e non quella che di solito il pubblico vede associata ad *adulescentes* come Argirippo egli, ancor prima di attaccare con il rabbioso *canticum*, potrebbe già comunicare visivamente di essere un *adulescens* diverso da Argirippo, una 'maschera' di altra tipologia, ancorché nota agli spettatori. Il problema dell'identità dell'*adulescens* è ampiamente discusso in DANESE 1999 e DANESE 2019.

³⁷ Vedi BEARE 1964, 303-13, BERNABÒ BREA 1981, WILES 1991, in particolare 129-49, WEBSTER 1995, MONDA 2023, 46-53, MONDA 2024.

potrebbero aiutarci a individuare una possibile e specifica fisionomia di questo genere di *adulescens*. Bernabò Brea, appoggiandosi all'*Onomasticon* di Polluce³⁸, individua, fra i reperti liparesi, quattro tipologie di maschere di νεανίσκοι ovvero di *adulescentes*³⁹: il πάγχρηστος νεανίσκος⁴⁰, il μέλας νεανίσκος⁴¹, l'οὔλος νεανίσκος⁴² e l'άπαλὸς νεανίσκος⁴³. Il πάγχρηστος νεανίσκος e il μέλας νεανίσκος hanno tratti abbastanza simili e rappresenterebbero un carattere buono, onesto e abbastanza tranquillo, che ben si potrebbe adattare nella *palliat*a all'*adulescens* del tipo Argirippo e simili⁴⁴. L' άπαλὸς νεανίσκος rappresenta invece il ragazzino imberbe, facile agli amori e facile preda delle meretrici, quindi anch'esso omologabile al tipo di personaggio sopra descritto⁴⁵. Più interessante è per noi l'aspetto di quello che Polluce definisce οὔλος νεανίσκος. Vediamo come viene descritto nell'*Onomasticon* (IV 147):

ὁ δ'οὔλος νεανίσκος μᾶλλον νέος, ὑπέρυθρος τὸ χρῶμα· αἱ δὲ τρίχες κατὰ τοῦνομα ὀφρῦς ἀνατέταται, καὶ ὅστις ἐπὶ τοῦ μετώπου μία⁴⁶.

In questa categoria, che a Lipari annovera una trentina di esemplari, Bernabò Brea⁴⁷ include anche maschere di giovani con un'espressione particolare: dove «le sopracciglia, a profilo molto acuto, formano due lievi volute contrapposte»⁴⁸ oppure con «sopracciglia fortemente rialzate»⁴⁹. Osservando bene questo tipo di maschere si può notare che esse mostrano, rispetto a

³⁸ IV 146-7.

³⁹ BERNABÒ BREA 1981, 154-77.

⁴⁰ «Il giovane perfetto».

⁴¹ «Il giovane scuro».

⁴² «Il giovane riccioluto».

⁴³ «Il giovane delicato».

⁴⁴ BERNABÒ BREA 1981, 154-5.

⁴⁵ BERNABÒ BREA 1981, 155.

⁴⁶ «I giovane riccioluto è più giovane e di colorito rosso; i capelli sono come dice il nome; solleva le sopracciglia e ha una sola ruga sulla fronte».

⁴⁷ BERNABÒ BREA 1981, 169 e 172-4 (es. 21, 22 e 27).

⁴⁸ BERNABÒ BREA 1981, 172 (es. 21).

⁴⁹ BERNABÒ BREA 1981, 174 (es. 27).

quelle di altri νεανίσκοι⁵⁰ o *adulentescentes*, un'espressione corruciata, quasi irosa⁵¹. Posto che le descrizioni di Polluce sono da considerarsi con cautela, in quanto arbitrariamente associate ai manufatti rinvenuti nella necropoli di Lipari o in altri siti archeologici, non possiamo però sfuggire alla suggestione che le caratteristiche di alcuni reperti inclusi da Bernabò Brea nella categoria dell' οὔλος νεανίσκος possano ben attagliarsi al tipo comico da noi individuato come *amator furens*⁵². Si pensi, per esempio, all'esemplare classificato col numero 21⁵³, che presenta una profonda ruga orizzontale sulla fronte, sovrastante sopracciglia molto aggrottate a disegnare due bozze ai lati della radice del naso e un solco mediano sopra il naso stesso, mentre la bocca è spalancata in orizzontale quasi a suggerire un grido aggressivo e le chiome sono scure e mosse intorno al capo.

Concludo allora con un'ipotesi di lavoro, strumentalmente utile per una traduzione intersemiotica e creativa, ma ancorata a quanto la filologia e l'archeologia possono suggerirci, e finalizzata a un possibile allestimento scenico plautino che veda agire il personaggio dell'*amator furens*. Partendo dall'analisi testuale e drammaturgica di alcune commedie di Plauto abbiamo individuato in questo studio una 'maschera' di *adulenscens* con caratteristiche ben precise, per comodità definite dell'*amator furens*, che lo distinguono da personaggi omologhi, ma caratterialmente diffe-

⁵⁰ Vedi per esempio BERNABÒ BREA 1981, 159 (es. 4), 167 (es. 24), 170-1 (es. 1).

⁵¹ Cf. BERNABÒ BREA 1981, 155 e WILES 1991, 171-5. Interessante l'osservazione di NAVARRE 1914, 15 riguardo la classificazione di Polluce, ove l'οὔλος νεανίσκος sarebbe *crépu*, cioè perverso, pazzoide o irascibile e di età più avanzata, per esempio, rispetto all' ἀπαλός (cfr. NAVARRE 1914, 3 sull'attendibilità e la completezza delle informazioni fornite da Polluce).

⁵² La maschera dell'οὔλος νεανίσκος è stata accostata anche a quella del *miles* e personaggi paragonabili ad Alcesimarco (e anche a Diabolo) si trovano nella *νέα*: un paragone interessante può essere fatto con Polemone nella *Perikeiromene* di Menandro, soprattutto con l'Alcesimarco plautino. Alcesimarco come Polemone è adirato e alterato, inoltre vuol radunare degli armati per riprendersi la ragazza (*Cist.* 284-8 e *Perik.* 568 ss.); Alcesimarco come Polemone minaccia il suicidio (*Cist.* 639-41 e *Perik.* 504-7). Polemone è formalmente un *miles*, ma si comporta proprio come un *amator furens* e la maschera dell'οὔλος νεανίσκος forse gli andrebbe molto bene, come andrebbe bene probabilmente anche a Pirgopolinice.

⁵³ BERNABÒ BREA 1981, 173, fig. 269 e Tav. XXX.

renti. Se si volesse pensare l'allestimento di uno spettacolo plautino moderno, che utilizzi maschere a viso intero ispirate ai modelli antichi, sarà dunque importante fare riferimento ai reperti di Lipari, che costituiscono la più ingente e importante collezione di testimonianze figurative con valore rituale e con esplicito riferimento alle *personae* del teatro antico. Abbiamo trasferito questa idea nell'ambito del progetto di ricerca condotto in collaborazione con le Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e Mediterranea di Reggio Calabria, che dovrà proprio culminare con la *mise en scène* di uno spettacolo plautino in cui si impiegheranno maschere ricostruite sulla base dei modelli antichi. Lavoreremo su una drammaturgia ricavata dalla contaminazione (in puro stile plautino o terenziano) di tre commedie del Sarsinate: *Asinaria*, *Pseudolus* e *Casina*. Queste tre commedie, pur fundamentalmente diverse fra loro, condividono alcuni meccanismi drammaturgici, che giustificano quindi la nostra fusione dei rispettivi intrecci. La *pièce* avrà il titolo di *Casinaria*, si baserà su traduzioni scientifiche realizzate da ricercatori del *Centro Interuniversitario Internazionale di Studi Plautini*, poi rielaborate professionalmente da un Drammaturgo; quindi, saranno portate in scena con una regia innovativa che tenga conto, nei limiti del possibile, delle caratteristiche del teatro romano antico. Gli attori useranno maschere integrali ispirate rigorosamente ai modelli liparesi e costruite da mascherai specializzati, che lavoreranno in sinergia con filologi, archeologi, architetti, drammaturghi, registi e attori⁵⁴. Fra i personaggi che agiranno in *Casinaria* ci sarà anche Diabolo, la cui maschera verrà ricostruita sul modello dell'οὔλος νεανίσκος, rappresentato dal reperto numero 21 del catalogo di Bernabò Brea, che abbiamo illustrato sopra. L'analisi drammaturgica del tipo di personaggio dell'*amator furens* rende molto plausibile, a mio parere, l'ipotesi

⁵⁴ Le traduzioni sono mie, di Giorgia Bandini e di Caterina Pentericci. La drammaturgia è di Aureliano Delisi, la regia di Michele Pagliaroni, le maschere sono realizzate, in base alle digitalizzazioni dei reperti liparesi prodotte dall'Università Mediterranea di Reggio Calabria, da Tullia Dalle Carbonare nell'atelier di Stefano Perocco di Meduna, le attrici e gli attori provengono dal Centro Teatrale Universitario Cesare Questa di Urbino, nell'alveo del quale si terrà la residenza per la produzione dello spettacolo.

di una sua associazione alla particolare categoria di mascherine fittili rinvenute nella necropoli di Lipari identificata come οὐλος νεανίσκος e può allora costituire la base metodologica per un progetto di lavoro che individui altre corrispondenze fra diversi tipi di maschere e altri personaggi, con un duplice vantaggio per la ricerca: tramite il reperto archeologico si aiuterà la filologia a comprendere meglio il testo trådito; grazie al lavoro filologico si potrà far luce sulla valenza e sul significato del reperto archeologico; la traduzione performativa sarà la sintesi interdisciplinare dei diversi filoni di ricerca.

ROBERTO M. DANESE

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

roberto.danese@uniurb.it

ENGLISH TITLE

Out of Anger or Madness, but Always out of Love. The *amator furens* in Plautus: *Asinaria* and *Cistellaria*

ABSTRACT

In at least two of Plautus' comedies, *Asinaria* and *Cistellaria*, we can find a rather singular dramaturgical standard concerning the mask of the *adulescens* or lover. This dramaturgical mechanism characterises this mask differently from the typical mask of the *adulescens* in love, who is always sad, resigned and desperate. We shall call this mask the mask of the *amator furens* and see why. We can identify the somatic features of the *amator furens* in one of the clay masks found on Lipari.

KEYWORDS

Plautus — *Asinaria* — *Cistellaria* — *adulescens* — staging — masks — Lipari

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BEARE W., *The Roman Stage*, London 1964.

BERG R., *Introduction: Unveiling Roman Courtesans*, in BERG, NEUDECKER 2018, 43-63.

- BERG R., NEUDECKER R. (edd.), *The Roman courtesan. Archaeological reflections of a literary topos*, Roma 2018 ("Acta Instituti Romani Finlandiae", 46).
- BERNABÒ BREA L., *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981.
- BETTINI M., *La stirpe di Iuno ovvero il metodo nella follia (Plauto Cist. 512-517)*, in BOLDRINI, BULTRIGHINI, CAPPELLETTO *et al.* 1987, 27-40.
- BOLDRINI S., BULTRIGHINI U., CAPPELLETTO R., DANESE R., GORI F., LANCIOTTI S., QUESTA C., RAFFAELLI R., SASSI M.G., TONTINI A. (edd.), *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, II, Urbino 1987.
- DANESE R.M., *I meccanismi scenici dell'Asinaria*, in RAFFAELLI, TONTINI 1999, 49-95.
- DANESE R.M. (ed.), *Titus Maccius Plautus, Asinaria, Sarsinae et Urbini* 2004.
- DANESE R.M., *Costruzione dell'originalità stilistica nella commedia plautina. Esempi di riutilizzo creativo delle strutture drammaturgiche ('Asinaria' e 'Truculentus')*, in LÓPEZ GREGORIS 2019, 93-105.
- DUTSCH D., FRANKO G.F. (edd.), *A Companion to Plautus*, Hoboken 2020.
- HARTKAMP R.F., *Mutter und Kupplerin? - Zur Darstellung, Entwicklung und Funktion der plautinischen lenae in Cistellaria und Asinaria*, in HARTKAMP, HURKA 2004, 246-66.
- HARTKAMP R., HURKA F. (edd.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen 2004.
- JAMES S.H., *The Life Course of the Roman Courtesan*, in BERG, NEUDECKER 2018, 102-9.
- LEO F., *Der Monolog im Drama: ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin 1908.
- LIAPIS V., *Genre, Space, and Stagecraft in Ajax*, in MOST, OZBEK 2015, 121-58.
- LÓPEZ GREGORIS R. (ed.), *Drama y dramaturgia en la escena romana*, Madrid 2019.
- MONDA S., *Il teatro a Roma*, in PETRONE 2023, 21-68.
- MONDA S., *Maschere e costumi*, in MONDA, ROSSINI, SPAGNUOLO 2024, 67-74.
- MONDA S., ROSSINI O., SPAGNUOLO L. (edd.), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, Roma 2024.
- MOORE T.J., *Music in Roman Comedy*, Cambridge 2012.
- MOST G.W., OZBEK L. (edd.), *Staging Ajax's Suicide*, Pisa 2015.
- NAVARRÉ O., *Les masques et les roles de la «Comédie nouvelle»*, «RÈA» 16, 1914, 1-40.

- PETRONE G. (ed.), *Storia del teatro latino*, Roma 2023.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates II Asinaria*, Urbino 1999.
- ROSIVACH V.J., *When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London-New York 1998.
- STOCKERT W. (ed.), *Titus Maccius Plautus, Cistellaria*, Sarsinae et Urbini 2009.
- WEBSTER T.B.L., *Studies in Menander*, Manchester 1960.
- WEBSTER T.B.L., *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1970.
- WEBSTER T.B.L., *Monuments Illustrating New Comedy*, 1-2, London 1995.
- WILES D., *The Masks of Menander*, Cambridge 1991.
- WITZKE S.S., *Gender and Sexuality in Plautus*, in DUTSCH, FRANKO 2020, 331-46.
- ZAGAGI N., *Tradition and Originality in Cistellaria: The Characterization of Selenium and Alcesimarchus as Comic Lovers*, in HARTKAMP, HURKA 2004, 167-86.

GIUSEPPE GILBERTO BIONDI

Sublime e sublimazione: Eros e Thanatos nella *Fedra* di Seneca*

Pur essendo il tema di questo contributo un esame dell'eros in Seneca tragico, che di fatto ne tratta quasi esclusivamente in *Phaedra* (anche se non mancano tracce in altre figure femminili in altre *fabulae*, in particolare in *Medea* ma con una prospettiva più psichica che psico-fisica, come invece in *Phaedra*), sento tuttavia il bisogno di ancorare la mia breve escursione a una sorta di boa che ne fissi quanto meno il punto di partenza e possa in qualche modo fungere da filo di Arianna nel labirinto di questo capolavoro senecano¹.

Si tratta dei versi 604-5:

uos testor omnis, caelites, hoc quod uolo
[me nolle]²

Riassumo qui la *crux* di questo vessato passo³. Il nocciolo della questione riguarda la conservazione o meno di *me nolle*, riportato non «*uno uersu*», come sostenuto, e.g., in apparato da Zwierlein⁴,

* Ringrazio sentitamente i colleghi Guido Paduano, Margherita Rubino e Roberto Danese, che hanno discusso con me alcuni punti di questo lavoro.

¹ Dati i limiti di questo lavoro, non è possibile citare analiticamente la bibliografia sulla *Fedra*, per la quale rimandiamo alle edizioni commentate, in particolare, a GRIMAL 1965; BIONDI 1989 (25^a ed. 2020); DE MEO 1990; COFFEY, MAYER 1990; BOYLE 1992; VIANINO 2007; CASAMENTO 2011; FITCH 2018; CIPRIANI, MASSELLI 2018; LUQUE MORENO 2020; cfr., inoltre, l'ampia sezione su Seneca tragico in HAASE 1985, in particolare l'articolo di BOYLE 1985 ivi pubblicato (pp. 1284-347); LEFÈVRE 1972; i successivi lavori tematici, come gli atti di convegni dedicati al tema della Fedra: UGLIONE 1985; DEGL'INNOCENTI PIERINI, LAMBARDI, MAGNELLI [et al.] 2007; POCIÑA, LÓPEZ 2008. Più recentemente vd. anche DE POLI 2020; lavori più specificamente incentrati sugli argomenti trattati sono citati nelle note seguenti.

² Salvo altrimenti specificato, il testo della *Phaedra* è citato dall'edizione di ZWIERLEIN 2009²; in questo passo, propendo per l'espunzione del v. 605, contro Zwierlein.

³ Per una discussione più ampia si rimanda a BIONDI 2023.

⁴ ZWIERLEIN 2009², 186. VIANINO 1965, ad *Phaedr.* 604-5, in app., registra: «604-605 duo versus M, uno versu EQ».

da tutta la tradizione, ma, come si può certificare dalla fig. 1, in parte importante della tradizione manoscritta e perfino dell'autorevole codice E come verso seguente e incompiuto.

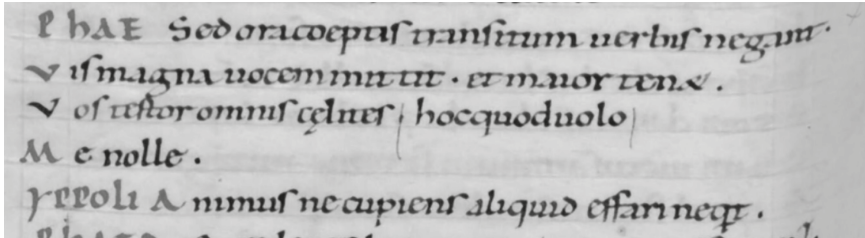


Figura 1: *Etruscus* (Laur. Plut. 37.13), fine sec. XI.

Ma, come possiamo vedere alla fig. 2, già la tradizione manoscritta testimonia anche il dubbio che *me nolle* possa costituire una glossa, finita successivamente come verso autonomo ancorché monco.

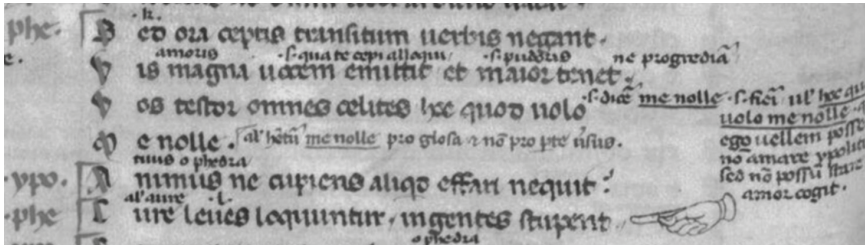


Figura 2: *Laur. Plut. 37.06*, anno 1368.

Gli editori, da Avantius in poi, si dividono tra conservatori e atetizzatori. Nella mia nota citata (*supra*, n. 3) ho parlato di «aporia» in quanto, dal punto di vista epistemologico, si è di fronte a un caso paradigmatico di stallo: le ragioni delle due parti (conservazione e atetesi) sono le medesime: il fatto che versi monchi si trovino altrove in Seneca tragico viene assunto sia a favore della conservazione sia a quello dell'atetesi (si tratterebbe di glossa).

Per l'analisi della questione rimando alla nota. Qui sarà più che sufficiente osservare che, in entrambe le ipotesi, vale a dire

con o senza *me nolle*, siamo in presenza di un (altrettanto paradigmatico) caso di aposiopesi⁵.

Se atetizziamo (come personalmente propendo nella mia edizione BUR e come continuo a credere)⁶, la aposiopesi si dovrà intendere come sintattica («chiamo a testimoni voi tutti, celesti, che questo che io voglio ...»); se viceversa conserviamo *me nolle*, la aposiopesi si configura come metrica, dal momento che crea un vuoto, un'attesa frustrata non meno dell'altra.

Per quanto la questione possa essere o sembrare testualmente complessa, dal punto di vista ermeneutico del contenuto essa in realtà rimanda a un'esegesi molto semplice e palmare: Seneca vuole far capire a Ippolito (e agli ascoltatori/lettori) che la sua eroina (la quale, non dimentichiamolo mai, è una invenzione scritta dalla mente di Seneca con inchiostro sulla carta: precisazione ovvia ma necessaria, giacché troppo spesso assistiamo a letture di personaggi letterari e in particolare del teatro come se fossero 'veri' e non, come hanno o avrebbero da essere, verosimili) è in preda a un conflitto tra due opposte pulsioni, da una parte quella di confessare, dall'altra quella di silenziare la propria passione (cfr. v. 637: *libet loqui pigetque*), col risultato di una reticenza psicologica o vera e propria afasia psichica.

Dicevamo, sopra, di usare la questione di *Phaedr.* 604 come boa di partenza e filo di Arianna, ma prima di sciogliere le vele o procedere lungo un eventuale sentiero senecano, dovremo allargare il campo dal nostro vessato passo al contesto di questa tra-

⁵ Per la figura della aposiopesi nel teatro antico, cfr. RICOTTILLI 1984. Analizza la figura della reticenza nelle tragedie di Seneca, in particolare *Oedipus*, *Phoenissae*, *Phaedra*, BONANDINI 2019, 121-56: per le modalità comunicative della Fedra di Seneca anche in rapporto con la Fedra euripidea, 140 ss.

⁶ Nelle successive parole di Ippolito (*Animusne cupiens aliquid effari nequit?*), si registra la sospensione di cui diceva Fedra (v. 602: *Sed ora coeptis transitum uerbis negant*) il cui *animus*, pur desiderandolo (*cupiens*), "non è in grado di", "non riesce a" *effari*, dove *effari* conserva non la valenza stilisticamente aulica, poetica di *fari* (cfr. ERNOUT-MEILLET s.v. *for*) ma tutto il suo valore semantico, etimologico, che indica non semplicemente il "parlare" o il "dire" (Fedra sta parlando e sta dicendo), ma il dire *rem significabilem* (cfr. Varro LL 6,52: *Fatur is qui primum homo significabilem mittit uocem*), cosa che, appunto, Fedra vuole e non vuole, o non sa, o non sa dire, tanto che a testimoniare ciò che lei veramente vuole chiama tutti gli dei del cielo; per *fari*, cfr. POCETTI 2018, 219-35.

gedia che, per come è strutturata, avrebbe fatto la gioia dei formalisti russi (penso al celebre saggio di Ejchenbaum *Come è fatto 'Il Cappotto di Gogol'*): la *Fedra* di Seneca, infatti, presenta profondi straniamenti formali, degli scarti così eclatanti che non possiamo scartare dalla nostra indagine.

La prima e autenticamente rivoluzionaria novità si trova già nell'*incipit*: il *canticum* di Ippolito che, rappresentando – semio logicamente nel cantato dimetro anapestico e non nel parlato trimetro giambico – un momento di intensa empatia⁷ analogo a quello della romanza nella moderna opera lirica, sposta il segno del *pathos* tragico dal centro o dalla fine della *fabula* alla totale asimmetria dell'inizio: è come se una opera lirica cominciasse appunto con una romanza.

Ma ci sono, nella *fabula* senecana, almeno due altre innovazioni straordinarie (in senso etimologico): si tratta di due confessioni di Fedra, totalmente assenti nella lunga tradizione, sia greca⁸ sia latina, di questa tragedia. La prima è la confessione diretta, *vis-à-vis*, di Fedra a Ippolito: una audacia mai rappresentata nella tradizione – nel precedente ovidiano della quarta delle *Heroides* l'eroina va perfino oltre la confessione della sua passione (fino alla sua legittimazione e perfino esaltazione) ma attraverso il filtro della scrittura: una *epistula* appunto⁹. La seconda straordinaria innovazione, che in qualche modo fa da *pendant* alla prima, è la confessione finale a Teseo della propria colpa (l'aver dolosamente accusato Ippolito) che ha causato la morte dell'innocente.

⁷ Per i *cantica* nelle tragedie senecane mi permetto di rinviare a BIONDI 1997, 57-69; in generale, sulle tipologie dei prologhi delle tragedie senecane vd. MAZZOLI 1998, 121-34; in particolare, sull'anomalia del prologo della *Fedra*, DE MEIO 1978; DANGEL 2004, 83-4; BRASME 2010, 1034-52; vi rileva la presenza del c. 63 di Catullo PIERI 2018, 967-88.

⁸ Anche se LAPINI 2024 ipotizza una confessione diretta ad Ippolito nell'*Ippolito velato* di Euripide; sulla differenziazione tra il primo Ippolito e il secondo cfr. anche PADUANO 1984, 47-8. In ogni caso, per una sintetica discussione sulla tradizione letteraria e critica riguardo al rapporto tra le tragedie euripidee, *Ippolito coronato*, conservato e il perduto *Ippolito velato*, mi permetto di rimandare a BIONDI 2008, 196-7. Sulla figura di Fedra «come stereotipo negativo della donna secondo il pensiero di V secolo» vd. BELTRAMETTI 2001, 101 ss.

⁹ Per un raffronto tra la Fedra di Seneca e la Fedra di Ovidio vd., e.g., JACOBI 1988, 66 ss.; MORELLI 2004, II, 42 ss.; PARRONI 2006, 65-73; DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008, 200 ss.; CALABRESE 2010, 53 ss.

Ebbene – e con ciò proviamo a muoverci nel labirinto del complesso pensiero senecano, tentando di trasformare la nostra aporia testuale in varco esegetico – il verso (o i versi) cui accennavo si colloca all’inizio della lunga, singhiozzante confessione/dichiarazione di Fedra che, a sua volta, si colloca a metà della *fabula*, costituendone la chiave di volta, una sorta di colonna di Gaudì che sostiene l’intera architettura di questo *opus magnum*, con tutte le sue peculiari sollecitazioni orizzontali e verticali, quelle speculative del filosofo e quelle emotive del poeta.

Logos e pathos, per così dire, *duello conflixere tacendo*.

Il primo conflitto, in Fedra, tra *logos* e *pathos* (ciò che vuole il mio corpo – l’archetipica *flamma* – non lo vuole la mia coscienza) mette a fuoco il filosofema più peculiare del pensiero senecano: quello della *uoluntas* che, si sa, rappresenta uno degli aspetti più nuovi e moderni del filosofo. Per raggiungere il bene non è sufficiente vederlo e approvarlo (*sententia* divenuta epigrafe cubitale nella celebre battuta della Medea ovidiana, *met.* 7.20-1: *uideo meliora proboque, / deteriora sequor!*) ma è necessaria la *uoluntas* di perseguirlo¹⁰.

Sennonché, con Fedra, Seneca filosofo lascia spazio al Seneca poeta che porta al diapason questo ulteriore *nouum* filosofico: perché la *uoluntas* operi il bene è indispensabile un esercizio quotidiana-

¹⁰ Sull’importanza della ‘volontà’ nel progresso morale nel pensiero di Seneca (elemento riconducibile alla sensibilità romana secondo POHLENZ 1965, I, 384-447 e Id. 1967, II, 89) vd. soprattutto VOELKE 1973, 171 ss.; RIST 1989; cfr. *epist.* 80,4 (*Quid tibi opus est ut sis bonus? Velle*); 34,3; 37,5. Seneca rileva comunque l’imprescindibile necessità di consolidamento della *uoluntas*, senza il quale viene meno ogni progresso, nell’arduo processo di perfezionamento che attende il *proficiens*, cfr., ad es., *epist.* 16,1 (*perseuerandum est et adsiduo studio robur addendum donec bona mens sit quod bona uoluntas est*); 71,36; 92,3; inoltre, *epist.* 95,57. Vede, nelle apparenti contraddizioni del personaggio di Fedra, sintomi coerenti di una persona che soffre di una evidente debolezza di volontà MÜLLER 2018, 427-66. Per la volontarietà dell’azione cfr. anche MASO 2019, 239-62. Il problema dell’opposizione fra conoscenza e volontà era già affrontato anche dalla Fedra euripidea, in un passo (cfr. in part. Eur. *Hipp.* 380-1 τὰ χρήστ’ ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν, / οὐκ ἐκπονοῦμεν δ’ κτλ.) spesso messo in relazione all’intellettualismo socratico e al problema della conoscenza del bene; ma a differenza del personaggio di Euripide, che motiva questo difetto di volontà con la pigrizia o il piacere (vv. 381-4), la Fedra di Seneca (non Seneca) si giustifica col *furor*, quale *dominus* sia della *ratio*, sia della *uoluntas*. Approfitto di questa osservazione per ribadire all’eventuale lettore di non confondere, come fanno molti studiosi, la *Weltanschauung* del personaggio con quella dell’autore.

(come sostenuto da buona parte della critica attuale) ma in tutto Seneca, anche e direi soprattutto in Seneca filosofo. Il cui stile drammatico è fenomeno di un pensiero non meno drammatico (e tragico) di quello del poeta. Lo vedremo più avanti.

Ma quel *quod uolo me nolle* o quel *quod uolo ...*, quella afasia, quello stallo psichico di Fedra può diventare cifra ermeneutica che meglio ci conduce alla (aristotelicamente verosimile) psicologia dell'eroina: il cui compromesso tra volere e non volere ciò che vuole e dunque tra senso di colpa e desiderio di innocenza viene rappresentato come processo di sublimazione del suo eros, trasgressivo e incestuoso, in *bonus amor* (per usare l'espressione tecnica della moderna psicologia), in amore legittimo e, per così dire, perfino casto, verginale, come casto e verginale è l'oggetto del suo amore: il casto e vergine Ippolito.

Che il polo, per così dire, positivo della passione, sentita e giudicata come negativa dalla stessa protagonista, consista nel desiderio di sublimazione lo chiariscono i due momenti, artisticamente e empaticamente, più innovativi della *fabula*¹⁴: il primo, dicevamo, è quello della diretta confessione della propria passione a Ippolito; il secondo quello della diretta confessione della propria colpa a Teseo.

In entrambi questi momenti decisivi la rappresentazione che Fedra ha e fa di Ippolito (oggetto del suo *attuale* amore trasgressivo) si sovrappone e confonde come in uno specchio deformante con quella di Teseo (oggetto del suo *passato* amore casto)¹⁵. Si vedano i vv. 645-71:

HL. Amore nempe Thesei casto furis?

PH. Hippolyte, sic est: Thesei uultus amo
illos priores, quos tulit quondam puer,

¹⁴ È interessante osservare che di questo processo di sublimazione dell'eros non v'è traccia nella lunga *rhexis* della Fedra di Euripide (spec. vv. 392-402), che passa attraverso tre fasi: il nascondimento, la tentata repressione, il suicidio.

¹⁵ CASAMENTO 2011, comm. ai vv. 646 ss., mette in evidenza la memoria di Ov. *Her.* 4, 71-2 dove però Fedra descrive l'aspetto di Ippolito; sul lungo processo di sostituzione si sofferma soprattutto SEGAL 1986, 159; sulla sovrapposizione delle due figure messa in atto da Fedra, cfr. inoltre FITCH, MCELDUFF 2002, 29; rileva la presenza del modello virgiliano di Didone FANTHAM 1975, che segnala gli prestiti senecani dal IV libro dell'*Eneide*.

cum prima puras barba signaret genas
monstrique caecam Gnosii uidit domum
et longa curua fila collegit uia. 650
Quis tum ille fulsit! presserant uitae comam
et ora flauus tenera tinguebat p u d o r;
[...]
Finem hic dolori faciet aut uitae dies. 670
Miserere amantis.

Se, come abbiamo visto, nella dichiarazione a Ippolito il processo di sublimazione culmina nella sovrapposizione fisica ed estetica di Ippolito con Teseo, nella confessione a Teseo lo stesso processo culmina nella sovrapposizione tra colpa e innocenza, che trova unico compimento nella dissoluzione di un Eros impossibilmente casto in Thanatos (*Phaedr.* 1184-90):

PH. morere, si casta es, uiro;
si incesta, a m o r i. Coniugis thalamos petam 1185
tanto impiatos facinore? Hoc derat nefas,
ut uindicato sancta fruereris toro.
O mors amoris una sedamen mali,
o mors pudoris maximum laesi decus,
confugimus ad te: pande placatos sinus¹⁶. 1190

Fino all'ultimo respiro – è il caso di dire – Fedra rimane sospesa tra i due opposti e contrapposti voleri: l'amore incestuoso di Ippolito e quello casto di Teseo¹⁷.

E così torniamo al *locus* da cui siamo partiti (*Phaedr.* 604-5):

uos testor omnis, caelites, hoc quod uolo
[me nolle]

Queste poche parole – oltre, come abbiamo detto, a un peculiare filosofema di Seneca filosofo (non solo la *ratio* ma perfino la *uoluntas* può non essere sufficiente per opporsi agli *adfectus*) e a uno psicologema di Seneca psicologo (la sublimazione come

¹⁶ Sulle ultime parole di Fedra, in cui emerge la stretta connessione tra amore e morte, cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008, 196 ss.; e vd. avanti, n. 23.

¹⁷ Su *casta* si veda però anche la nota di CASAMENTO 2011, *ad loc.*

risultato di un estenuato equilibrio instabile tra Es e Superego) – aprono un varco anche nel genio di Seneca poeta, poeta sublime e del sublime.

Il discorso sarebbe molto ampio. Limitiamoci a qualche breve, e forse goffa, considerazione.

Per una sorta di paradosso linguistico, il latino *sublimis* esprime meglio del greco ὑψος la complessità semantica di cui si fa portavoce l'autore anonimo del *Sublime*¹⁸. Contrariamente al greco ὑψος, il latino *sublimis*, qualsiasi sia la sua discussa etimologia, esprime non uno stato (l'altezza) ma un processo (l'elevazione), non un momento ma un movimento: sicché possiamo parlare di iso-ipse, non di iso-sublimi. Mentre la semantica di ὑψος è statica, quella di *sublimis* è dinamica¹⁹.

Non è un caso che, in chimica e fisica, sublimazione indica non solo un innalzamento da uno stato a un altro stato della materia, ma un salto dal basso di uno stato solido, concreto, a uno gassoso, aereo, alto della stessa materia saltando però lo stato liquido, vale a dire lo stato medio.

Ebbene, anche per l'Anonimo del *Sublime* il *pathos* non rappresenta uno stato o statuto alto del discorso e del suo correlato stato emotivo²⁰, ma una escursione di stati emotivi e loro correlati stilistici e/o semantici, a discapito, come tutti ricordiamo, di coerenze logiche e formalistiche (quei criteri della poesia ellenistica non apprezzata dall'Anonimo, ai quali appunto opponeva Omero, Saffo, Pindaro, Euripide, Salmi biblici).

Sublime è dunque un discorso (o una rappresentazione anche figurativa) che sappia esprimere una escursione emotiva, un passaggio da uno stato esistenziale "basso", quotidiano, meschino,

¹⁸ Su cui cfr. la recente edizione di HALLIWELL 2022.

¹⁹ Cfr. ERNOUT-MEILLET, s.v.: «qui va en s'élevant, qui se tient en l'air (*rapere alqm sublimem*)». L'eventuale lettore ci esima dal citare la ormai infinita bibliografia sulla vessata e spesso contrastata questione del 'sublime', a partire dall'etimologia e a finire a quella estetica, nonché filosofica, questione che è *pars magna* della letteratura e cultura occidentale.

²⁰ Su "Pathetisierung" e stile turgido vd. RÖSER 1939. Nonostante l'Anonimo si collochi nel I sec., l'emulazione di aggiungere *pathos* si riscontra dalle origini della letteratura latina, collegata al gusto espressionistico che segna una sosta e, in certo senso, un contrappunto con le *Odi* di Orazio, vd. LA PENNA 1969, 64.

gli inglesi direbbero *trivial*, a uno stato emotivo “alto”, nobile, ideale, universale. Il paradigma forse più famoso di sublime che l’Anonimo cita proprio a proposito dell’Eros (e che così ha salvato dall’oblio uno dei capolavori della poesia greca e universale) è, come tutti ricordiamo, il frammento 31 Neri di Saffo: “sono più verde dell’erba, e mi sento vicina a morire” (vv. 14-6):

χλωροτέρα δὲ ποίας
ἔμμι, τεθνάκην δ’ ὀλίγω ’πιδεύης
φαίνομ’ ἔμ’ αὖται

Neppure Catullo è riuscito, in quella che in ogni modo rimane la più grande di tutte le infinite traduzioni di questa ode saffica, a creare un abisso così alto e/o così profondo: in compenso si riscatterà alla fine della sua storia con Lesbia (Catull. 11, 19-21):

Nullum amans uere, sed identidem omnium
ilia rumpens
nec meum respectet, ut ante, amorem...

una escursione verso una vetta così alta – il fiore reciso dall’aratro – che costringe all’apnea anche il lettore moderno, perfino quello letterariamente meno attrezzato.

E così sublime è il detto non detto di Fedra:

uos testor omnis, caelites, hoc quod uolo
[me nolle].

A testimoniare ciò che realmente lei vuole e che lei stessa non sa, ma sa essere contiguo a un *nefas* e al peggiore dei frutti di Eros, e cioè l’incesto²¹, a testimoniare il suo abisso psichico e morale (in una sorta di *de profundis* post-biblico o pre-Cristiano), Fedra invoca gli dèi celesti, i garanti di quei valori eterni, primo tra i quali l’amore casto che ella sta per violare.

Il salto è compiuto proprio con questa preghiera agli dèi del cielo affinché siano attenti, vicini, testimoni appunto di quello di

²¹ Vd. BETTINI 2002, 88-99 (= 2009, 221-38); vd. anche GUASTELLA 2001, in particolare 54 ss.

cui Fedra sa bene di essere preda, e cioè il suo «mal perverso». Come non andare infatti con la memoria a Dante, e alla sua Francesca, a quella unica preghiera pronunciata nell'*Inferno* dall'inferno di un dannato (*If.* 5,90-3):

noi che tignemmo il mondo di sanguigno
se fosse amico il re dell'Universo,
noi pregheremmo Lui della tua pace,
poi ch'hai pietà del nostro mal perverso.

Le preghiere di Fedra e di Francesca sono assimilabili e, per molti aspetti, non ultimo quello estetico, sovrapponibili: entrambe le protagoniste sono consapevoli del proprio *mal perverso*, entrambe sono incapaci di dominarlo, entrambe tuttavia, nonostante la loro consapevole depravazione e anzi proprio per questo, osano innalzare, scagliare l'anima, con uno scarto al limite della loro coerenza psicologica, agli dèi celesti, Fedra, al re dell'universo, Francesca.

Ma sarebbe errore di prospettiva, per la comprensione delle due opere e, soprattutto, dei loro autori non coglierne una abissale differenza.

Dopo le ultime parole di Fedra (*Sen. Phaedr.* 1184-5):

... Morere, si casta es, uiro,
si incesta, amori.

e il contestuale suicidio, Seneca abbandona la sua eroina e la lascia non solo al suo destino ma in pasto alla maledizione di Teseo e di tutto il popolo (vv. 1279-80):

... Istam terra defissam premat
grauisque tellus impio capiti incubet.

Sono queste le parole conclusive di Teseo e, ahimè, ai destinatari della tragedia²².

²² Il finale della tragedia è stato oggetto di numerosi interventi; vd., tra gli altri, SOLIMANO 1986, 80-105 che segnala l'insistita occorrenza di *nefas* / *nefandus* (superiore a quella delle altre tragedie) e di *amo* / *amor*; DEGL'INNOCENTI PIERINI 2007. Per il *furor* eversivo di Teseo vd. inoltre MAZZOLI 2011, 599-608 con ulteriore bibliografia.

La *pietas* del filosofo/poeta si esaurisce nel tentativo estremo di comprendere i meandri di Eros, declinati in una psicologia femminile, ma la sua cultura androcentrica e la sua etica, che lo stesso Pohlenz definisce sentimentalmente “manichea”²³, non ha strumenti non dico per salvarla ma neppure per compiangere.

Dante non solo non lascia sola la sua eroina ma ne condivide il dolore fino al cedimento psichico non meno potente di quello che proverà alla fine del poema (*If.* V 139-42):

Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangëa; sì che di pietade
io venni men così com' io morisse

E caddi come corpo morto cade.

GIUSEPPE GILBERTO BIONDI
Università di Parma
giuseppe.biondi@unipr.it

ENGLISH TITLE

Sublime and Sublimation: Eros and Thanatos in Seneca's *Phaedra*

ABSTRACT

Lines 604 f. of Seneca's *Phaedra* (*uos testor omnis, caelites, hoc quod uolo / me nolle*), while representing a kind of aporia for the constitution of the text, may be a gateway to the recognition not only of an important philosophical theme (on free will), but also and above all of an extraordinary poetic vision, capable of penetrating the psychic dynamics of amorous passion in the unstable balance between guilt and innocence, between Eros and Thanatos. Starting from this textual *crux*, this paper analyses the process of sublimation of the protagonist's eros and the sublime as a poetic category describing an emotional excursion from a somewhat common existential state to a higher one.

²³ Cfr. POHLENZ 1967, II, 96.

KEYWORDS

Seneca — Phaedra — Sublime — Euripides — Eros

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFIERI L. et al. (ed.), *Linguistica, filologia e storia culturale, in ricordo di Palmira Cipriano*, Roma 2018 ("Biblioteca di ricerche linguistiche e filologiche", 63).
- BALBO A., BESSONE F., MALASPINA E. (edd.), «Tanti affetti in tal momento». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria 2011.
- BELTRAMETTI A., *Al di là del mito di Eros. La tragedia del desiderio proibito nella drammaturgia dei personaggi*, «QUCC» n.s. 67, 2001, 99-121.
- BETTINI M., *L'incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità*, «Dioniso» 1, 2002, 88-99.
- BETTINI M., *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica*, Bologna 2009.
- BILLERBECK M., SCHMIDT E.A. (edd.), *Sénèque le tragique*, Genève 2004 ("Entretiens Hardt", 50).
- BIONDI G.G. (ed.), *Seneca. Fedra*, Milano 1989.
- BIONDI G.G., *Peripezie e cantica: la tragedia tra coscienza e delirio*, «Paideia» 52, 1997, 57-69.
- BIONDI G.G., *La Fedra di Seneca tra colpa e innocenza (nodo e snodo di un problema filosofico e di un topos letterario)*, in POCIÑA, LÓPEZ 2008, 195-214.
- BIONDI G.G., *Me nolle, Sen. Phaedr. 604 sg. Esempio fortunoso (e fortunato) di aporia?*, in PORTUESE 2023, 21-8.
- BONANDINI A., *Nefas: empietà, reticenza e dinamiche della comunicazione nelle tragedie di Seneca*, «QUCC» n.s. 122, 2019, 121-56.
- BOYLE A.J., *In Nature's Bonds: A Study of Seneca's 'Phaedra'*, in HAASE 1985, 1284-347.
- BOYLE A.J., *Seneca's Phaedra. Introduction, Text, Translation and Notes*, Melksham-Wiltshire 1992².
- BRASME C., *L'élaboration de la communication littéraire au seuil de la Phèdre de Sénèque*, «Latomus» 69, 2010, 1034-52.
- CALABRESE E., *Il sistema della comunicazione nella Fedra di Seneca*, Palermo 2010.

- CASAMENTO A. (ed.), *Seneca, Fedra, Introduzione, traduzione e commento*, Roma 2011.
- CAVIGLIA F. (ed.), *L. Anneo Seneca, Il furore di Ercole, Introduzione, testo, traduzione e note*, Roma 1979 ("Scriptores Latini", 17).
- CIPRIANI G., MASSELLI G.M. (edd.), *Seneca, Fedra*, saggio introduttivo di G. C. e G.M. M., Nuova traduzione e note di G. C., Appendice di G. ARRIVO, Milano 2018.
- COFFEY M., MAYER R. (edd.), *Seneca. Phaedra*, Cambridge 1990.
- DANGEL J., *Devanciers Grecs et Romains de Sénèque le tragique*, in BILLERBECK, SCHMIDT 2004, 63-120.
- DE LUISE F., ZAVATTERO I. (edd.), *La volontarietà dell'azione tra antichità e Medioevo*, Trento 2019.
- DE MEO C., *Il prologo della «Phaedra» di Seneca*, Bologna 1978.
- DE MEO C. (ed.), *Lucio Anneo Seneca, Phaedra*, Bologna 1990.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Finale di tragedia: il destino di Ippolito dalla Grecia a Roma*, in DEGL'INNOCENTI PIERINI, LAMBARDI, MAGNELLI *et al.* 2007, 85-111 (= «SIFC» 1, 2003, 160-82).
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., LAMBARDI N., MAGNELLI E. *et al.* (edd.), *Fedra: versioni e riscritture di un mito classico*, Atti del convegno AICC, Firenze, 2-3 aprile 2003, Firenze 2007.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Mors placet (Sen. Oed. 1031): Giocasta, Fedra e la scelta del suicidio*, in EAD., *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008, 189-206 (= «Prometheus» 29, 2003, 171-86).
- DE POLI M. (ed.), *Il teatro delle emozioni: l'ira*, Atti del 3° convegno internazionale di studi, Padova, 12-14 ottobre 2020, Padova 2020 ("Colloquia", 14).
- ECKERT H.-H., *Weltanschauung und Selbstmord bei Seneca und den Stoikern, in antiker Mystik und im Christentum*, Tübingen 1951.
- FANTHAM E., *Virgil's Dido and Seneca's tragic Heroines*, «G&R» 22, 1975, 1-10.
- FITCH J.G., MCELDOUFF S., *Construction of the Self in the Senecan Drama*, «Mnemosyne» 55.1, 2002, 18-40.
- FITCH, J.G. (ed.), *Seneca, Hercules; Trojan women; Phoenician women; Medea; Phaedra*, Cambridge 2018².
- GRIMAL P. (ed.), *Sénèque. Phaedra (Phèdre)*, Paris 1965.
- GUASTELLA G., *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001.

- HAASE W. (ed.), *Sprache und Literatur (Literatur der julisch-claudischen und der flavischen Zeit [Forts.])*, «ANRW» II 32.2, Berlin-New York 1985.
- HADOT P., *Esercizi spirituali e filosofia antica*, trad. it. Torino 1988 (Paris 1987).
- HALLIWELL S. (ed.), *Pseudo-Longinus, On the Sublime*, Oxford-New York 2022.
- JACOBI R., *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988.
- LA PENNA A., *Orazio e la morale mondana europea*, Firenze 1969.
- LAPINI W., *Così Euripide provò a reinventare l'amore*, «Corriere della Sera» 30 giugno 2024, 16-7.
- LEEMAN A.D., *Das Todeserlebnis im Denken Senecas*, «Gymnasium» 78, 1971, 322-33.
- LEFÈVRE E., *Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama*, «Wiener Studien» 3, 1969, 131-60.
- LEFÈVRE E. (ed.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972 («Wege der Forschung», 310).
- LUQUE MORENO J. (ed.), *Seneca, Tragedias*, vol. II: *Fedra; Edipo; Agamenón; Tiestes; Hércules en el Eta; Octavia*, Barcelona 2020.
- MASO S., *Mentes caecus instiget furor: akrasia in Seneca?*, in DE LUISE, ZAVATTEO 2019, 239-62.
- MAZZOLI G., *Les prologues des tragédies de Sénèque*, «Pallas» 49, 1998, 121-34.
- MAZZOLI G., *Dinamiche del furor nella Fedra di Seneca: Ippolito*, in BALBO, BESSONE, MALASPINA 2011, 599-608.
- MORELLI M., *L'elegia e i suoi confini. Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca*, in PIERI 2004, II, pp. 37-82.
- MÜLLER J., *Senecas Phaedra: stoisches Porträt einer akratischen Persönlichkeit*, in MÜLLER, MARIANI ZINI 2018, 427-66.
- MÜLLER G.M., MARIANI ZINI F. (edd.), *Philosophie in Rom- römische Philosophie? kultur-, literatur- und philosophiegeschichtliche Perspektiven*, Berlin-Boston 2018 («Beiträge zur Altertumskunde», 358).
- NEWMAN R.J., *Cotidie meditare. Theory and Practice of the meditatio in Imperial Stoicism*, «ANRW» II 36.3, Berlin-New York 1989, 1473-517.
- PADUANO G., *Ippolito: la rivelazione dell'eros*, «MD» 12, 1984, 45-66.
- PALMIERI N., *L'eroe al bivio: modelli di mors uoluntaria in Seneca tragico*, Pisa 1999.

- PARRONI P., *La fine di Ippolito in Euripide, Ovidio e Seneca e il problema dell'ambientazione dei due Ippoliti euripidei*, «Myrtia» 21, 2006, 65-73.
- PIERI M.-P. (ed.), *Percorsi della memoria*, Firenze 2004.
- PIERI B., Nimio Veneris odio: Catullo 'tragico' in Seneca 'lirico', «Paideia» 73, 2018 (II/III), 967-88.
- POCETTI P., *Quarant'anni dopo: sui continuatori di *dei₁ - e *bheh₂ in latino e in altre lingue dell'Italia antica*, in ALFIERI 2018, 219-35.
- POCIÑA A., LÓPEZ A. (edd.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada 2008.
- POHLENZ M., *Ein römischer Zug in Senecas Denken*, in *Kleine Schriften*, I, Hildesheim 1965, 384-447.
- POHLENZ M., *La Stoa*, I-II, trad. it. Firenze 1967 (Göttingen 1959).
- PORTUESE O. (ed.), *Sagaci corde. Studi di filologia classica per Rosa Maria D'Angelo e Antonino Maria Milazzo*, Roma 2023 ("Temi e Testi", 230).
- RICOTTILLI L., *La scelta del silenzio: Menandro e l'aposiopesi*, Bologna 1984 ("Edizioni e saggi universitari di filologia classica", 34).
- RIST J.M., *Seneca and Stoic Orthodoxy*, «ANRW» II 36.3, Berlin-New York 1989, 1993-2012.
- RÖSER W., *Ennius' Euripides and Homer*, Würzburg 1939.
- SEGAL C., *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton (NJ) 1986.
- SOLIMANO G., *Opposizione e composizione nel finale della Phaedra di Seneca*, «SIFC» 79, 1986, 80-105.
- UGLIONE R. (ed.), *Atti delle giornate di studio su Fedra, Torino 7-8-9 maggio 1984*, Torino 1985.
- VIANSINO G. (ed.), *L. Annaei Senecae Hercules furens, Troades, Phoenissae, Medea, Phaedra*, Torino 1965 ("Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum").
- VIANSINO G., *Fedra*, in *Seneca, Teatro. Testo critico, traduzione e commento*, vol. I, Milano 2007².
- VOELKE A.J., *L'idée de volonté dans le Stoicisme*, Paris 1973.
- ZWIERLEIN O. (ed.), *L. Annaei Senecae tragoediae*, Oxford 2009² (1986).

CORRADO CUCCORO

La fine di Ercole in due tragedie manoscritte dell'*Ancien Régime**

Frutti estremi del classicismo dell'*Ancien Régime* ispirato alla fine di Ercole, prima della cesura rivoluzionaria ravvisabile nella drammaturgia del *citoyen* Pierre Lafond¹, le tragedie manoscritte di Jean-Julien-Constantin Renout, *Hercule* (1757) e di Pierre-François-Alexandre Le Fèvre, *Hercule au Mont Oeta* (1787) costituiscono tessere impretebili di un grandioso mosaico non ancora esaustivamente esplorato e ricomposto². È incontestabile merito di Spire Pitou (vd. PITOU 1976 e 1980)³ avere riscattato l'unica tragedia di Renout⁴ dalla presunzione di irreperibilità cui ormai dava adito il silenzio di insigni specialisti⁵; in Pitou 1976 la segnalazione

* Ringrazio sentitamente i due anonimi *Referees* delle preziose osservazioni espresse sul presente lavoro.

¹ PIERRE LAFOND, *La mort d'Hercule, Tragédie en cinq actes et en vers*, Par le Citoyen Lafond, Envoyé, par le District de Bordeaux, aux Ecoles centrales de santé de Montpellier. A Libourne, chez le C. Puynesge, Imprim. Du District, 1793.

² Nella sola produzione teatrale francese, se prescindiamo dal perduto *Hercule Oetus* di NICOLAS LE DIGNE, 1584 (forse una traduzione: vd. O'SHEA 1982, 227), riplasmano la materia delle *Trachinie* sofoclee e dell'*Ercole sull'Eta* JEAN PRÉVOST, *Hercule. Tragédie*, 1613; PIERRE MAINFRAY, *Tragédie des forces incomparables et amours du grand Hercules*, ca. 1616; JEAN DE ROTROU, *Hercule mourant*, 1634 (ma edito nel 1636); JEAN FRANÇOIS JUVENON (SIEUR DE) LA TUILLERIE, *Hercule. Tragédie*, 1682; FLORENT CARTON DANCOURT, *La Mort d'Hercule. Tragédie*, 1683; JEAN GALBERT DE CAMPISTRON, *Alcide ou La mort d'Hercule. Tragédie*, 1693; JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *Hercule mourant*, 1761.

³ Il secondo contributo è sostanzialmente una versione abbreviata del primo, con qualche aggiunta.

⁴ Jean-Julien-Constantin Renout (Honfleur, 1725 – ?, ca. 1783) è ricordato come segretario del governo di Parigi (all'epoca della rappresentazione della tragedia lavorava al servizio del Duca di Gèvres: vd. per es. BARBIER 1856, 200) e soprattutto come autore di Atti unici di ispirazione comica e pastorale (per un profilo vd. per es. LEBRETON 1861, 313-4). Sulla carriera teatrale di Renout restano notizie sparute, frammischiate a giudizi generalmente sfavorevoli e per noi almeno in parte sfuggenti, come quello di PALISSOT DE MONTENOY 1771, 245, che paragona l'insuccesso della tragedia di Renout (qui intitolata forse tendenziosamente *Hercule mourant*) presso il Théâtre Français a quello dell'*Hercule mourant* di Marmontel all'Opéra (1761).

⁵ PITOU 1976, 131 e 1980, 494.

di un esemplare dell'opera viene accompagnata da una sommaria esposizione dell'intreccio (pp. 131-2 n. 8), da informazioni sull'unica, infausta rappresentazione del dramma, avvenuta presso la Comédie Française il 28 febbraio 1757, da una messe di osservazioni analitiche e comparative in relazione alle fonti, soprattutto latine (*l'Hercules Oetaeus* attribuito a Seneca e le *Metamorfosi* e le *Eroidi* ovidiane) e da considerazioni storico-critiche sul valore della *pièce*. Un riesame dell'opera di Renout, condotto da Deborah Jane O'Shea (vd. O'SHEA 1982) con la scorta degli articoli pionieristici di Pitou ma indipendente quanto a metodo e gusto, ha prodotto nuovi pregevoli risultati. La stessa O'Shea (vd. O'SHEA 1982, 242-55), con una brillante tesi dottorale dedicata alle rivisitazioni del teatro senecano nel Settecento francese, ha a sua volta sottratto all'oblio storico una tragedia di Pierre-François-Alexandre Le Fèvre⁶ (Parigi, 29 settembre 1741 - La Flèche, 9 marzo 1813), *Hercule au Mont Oeta*, rimasta in forma manoscritta dopo il debutto del 24 maggio 1787 e altre sei rappresentazioni avvenute presso il Théâtre Français⁷ della capitale.

Per quanto validi, d'altra parte, questi contributi non forniscono un quadro esegetico pienamente soddisfacente; mancano per es. raccordi tra gli sviluppi drammatici, solo stringatamente riassunti, e le tangenze intertestuali rilevate; inoltre, né Pitou né O'Shea offrono informazioni sul testimone di per sé – a parte ovviamente le signature – e sullo stato del testo; soprattutto, si tace delle varianti, delle correzioni e dei segni grafici, di problematica interpretazione, che costellano i manoscritti.

Che quanto segue possa propiziare un'auspicabile edizione critica delle due tragedie.

⁶ Preferisco la grafia scomposta a quella unverbata, in conformità alla lezione del catalogo della BnF e dell'intitolazione generale del volume parigino. Dopo un apprendistato pittorico Le Fèvre si dedicò alla letteratura, specialmente alla composizione di tragedie come *Cosroès* (1767), *Zuma* (1776), *Don Carlos* (1783). Nel 1784 succedette a Charles Collé, il celebre autore di *Journal et Memoires* scomparso l'anno precedente, come segretario ordinario e primo lettore del Duca di Orléans Luigi Filippo I (vd. ADAMY 1997, 198 n. 257), dopo la morte del quale (1785) si ritirò a vita privata; in questo periodo fece rappresentare la sua ultima tragedia, appunto *Hercule au Mont Oeta*. Travolto dalla Rivoluzione, riassunse un ruolo pubblico solo nel 1804, come docente di lettere presso il Pritaneo militare di La Flèche.

⁷ Cfr. LANCASTER 1950, 583 n. 33 e LANCASTER 1953, 95 e 162.

Parte I. Jean-Julien-Constantin Renout, Hercule (1757)

Il testo è redatto in un quaderno di cm. 33,5 x 22,5 conservato nella biblioteca parigina della Comédie Française con la segnatura *ms. 210⁸*, di pp. 76 (alcune delle quali bianche: 45-8 e 62-4), opistografo, verosimilmente autografo (le correzioni interlineari sembrano vergate dalla stessa mano), recante l'intitolazione *J. J. C. Renout, Hercule Tragédie, Com. Fr., 28 février 1757⁹*. Il dato è coerente con il titolo *Hercule* riportato dalle tempestive recensioni di Charles Collé (vd. COLLÉ 1868, 70) e di Friedrich Melchior Freiherr von Grimm (vd. GRIMM 1829, 107), dove si legge altresì: «La Comédie Française a donné, le 28 du mois dernier, la première représentation de la mort d'*Hercule*»; dal sintagma finale potrebbe derivare il titolo alternativo *La mort d'Hercule*, attestato per la prima volta, a quanto mi risulta, in MOUHY 1780, I, 231 (non però in Id. II, 294-5) e adottato anche modernamente da PITOU 1976 (PITOU 1980 opta invece per la forma breve).

La tragedia consta di 1478 versi non numerati in rima baciata; l'azione prevede nove personaggi (*Acteurs*): *Hercule, amant d'Iole* (Ercole, amante di Iole); *Euristhée frere d'Hercule*; *Roy d'Argos et de Micène* (Euristeo, fratello di Ercole¹⁰; re di Argo e di Micene);

⁸ Colgo qui l'occasione di ringraziare la Sig.ra Bénédicte Rouvière della Biblioteca della Comédie Française per la solerzia e la cortesia del suo supporto tecnico.

⁹ Nel presente contributo trascrivo i testi originali con criterio diplomatico.

¹⁰ Sulla definizione di tale rapporto parentale tra Ercole ed Euristeo, credo ignota al mondo classico, può avere influito il diffuso motivo dei 'fratelli nemici', coltivato tra l'altro nel teatro raciniano sin dalla prima tragedia: *La Thébaïde ou les Frères ennemis* (1664; sul tema vd. DELMAS 1985, 181 ss.). Che i due personaggi siano fratelli è altresì asserito in svariate altre opere, specialmente tra la seconda metà del Settecento e la prima del secolo successivo; vd. per es. C. RIPA, C. ORLANDI, *Iconologia*, II, Costantini, Perugia 1765, 356; S. MARÉCHAL, *Antiquités d'Herculanum* (Paris 1780 – 1803), III, 154-5; CH.-F. DUPUIS, *Origine de tous les cultes, ou Religion universelle*, première partie du tome second, Paris 1794, 211; così persino J.W. GOETHE, *Faust*, Atto II, v. 7389, attraverso le parole di Chirone: «Dem älteren Bruder untertänig». All'errore filologico reagì energicamente, contribuendo all'estinzione del motivo, N.-A. DUBOIS, *Nouveau manuel de mythologie*, Paris 1836, 108: «Notons bien ici qu'Eurysthée n'est pas, comme le disent les mythologues ordinaires, fils d'Amphitryon et frère aîné d'Hercule». La circostanza merita attenzione, anche in considerazione del silenzio o della mera constatazione dell'anomalia da parte dei commentatori del capolavoro tedesco (rientrano nel primo caso SCHÖNE 1994, *ad loc.*, nel secondo TRUNZ 1986, *Anmerkungen. Zweiter Teil*, 638, *ad loc.*: «Eurystheus ist aber in der Sage sein Verwandter, nicht sein Bruder»), sconsolati dall'inesistenza di una tale parentela nei repertori mitologici notoriamente consultati da Goethe, com-

Déjanire amante d'Hercule (Deianira, amante di Ercole); *Iole fille d'Eurite Roi d'Oechalie. Captive d'Hercule* (Iole, figlia di Eurito re di Ecalia; prigioniera di Ercole); *Philoctete ami d'Hercule* (Filotte, amico di Ercole); *Arsire confident d'Euristhée* (Arsira, confidente di Euristeo); *Delphise confidente de Déjanire* (Delfisa, confidente di Deianira); *Phanide confidente d'Iole* (Fanide, confidente di Iole); *Arbas Officier d'Euristhée* (Arbante, ufficiale di Euristeo). Figurano altresì tre gruppi di comparse: *Gardes, Guerriers, Esclaves* (Guardie, Guerrieri, Schiavi); non sono contemplate formazioni corali¹¹.

Una didascalia esterna agli Atti fissa l'ambientazione a Micene, nel Palazzo di Euristeo, ma la dinamica dell'azione limita la validità dell'indicazione all'Atto I; del resto, già in *Hercules Oetaeus* non veniva rispettava l'unità di luogo: vd. VIANINO 2007, 403.

Atto I (pp. 3-15, vv. 1-302)

Scena 1. Arsira stupisce dei «sospiri» di Euristeo¹², al dominio del quale nulla sembrerebbe mancare; ma il sovrano è incalzato

preso B. HEDERICH, *Gründliches mythologisches Lexicon*, 1770, s.v. «Evrysthevs», coll. 1092-5). Io suppongo che il motivo si sia propagato da un fortunato manuale di mitologia, tradotto – e plagiato – in varie lingue: il *Dictionnaire abrégé de la fable* di Pierre CHOMPRÉ, pubblicato a Parigi nel 1727 e riedito altre sette volte fino al tempo della tragedia di Renout (1733²; 1740³; 1745⁴; 1749⁵; 1752⁶; 1753⁷; 1757⁸). In questa sede non interessano le ristampe, che si protrassero anche dopo la morte dell'autore – avvenuta nel 1760 – nel secolo XIX). Ebbene, a p. 123 della seconda edizione «rivista, corretta e aumentata» (purtroppo non ho avuto modo di accedere alla prima), s.v. «Eurysthée» si legge che il personaggio in questione sarebbe figlio di Anfitrione e Alcmena e fratello maggiore di Ercole; l'asserzione trova riscontro nelle voci «Alcmène» (p. 19) e «Hercule» (pp. 141-3) e così in tutte le edizioni qui pertinenti. Dell'opera di Chompré in Italia si ebbero traduzioni e adattamenti, anche non dichiarati, sin dall'adespo-to *Dizionario delle favole per uso delle scuole d'Italia* (Venezia 1737) attribuito talvolta all'abate padovano G. Pasini (vd. A. CATASTINI, voce «Pasini, Giuseppe Luca» in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma 2014, 537; per l'intera voce vd. le pp. 536-8). Nella prima edizione del *Dizionario*, una rarissima copia della quale è conservata presso la biblioteca Sormani di Milano (collocazione: VET.G VET.648), la voce «Euristeo» (p. 128) è perfettamente conforme a quella di Chompré e lo stesso vale per le voci «Alcmena» (pp. 23-4) ed «Ercole» (pp. 116-8).

¹¹ L'arretramento cronologico della vicenda alla fase del fidanzamento di Ercole e Deianira esclude la presenza di Illo e spiega la soppressione di quella di Alcmena, virtualmente ridotta alla sola sfera affettiva di Ercole.

¹² O'SHEA 1982, 232 osserva giustamente che in Renout il ruolo di Euristeo in quanto tiranno usurpatore potrebbe essere esemplato su quello di Lico nell'*Hercules furens* senecano e ricorda che il personaggio è menzionato in [Sen.] *HO* 403-5, 1800 e 1973-4 (specificamente pertinente è il primo passo, dove Deianira ipotizza nozze con il re considerandolo inferiore a Ercole).

nel «cuore», luogo della verità, dall'ambizione, suo «tiranno e Dio», di contro alla felicità apparente della potestà regia. Euristeo è innamorato e nel contempo paventa l'ipocrisia cortigiana che l'attornia e pregiudica ogni relazione sincera¹³. Il nome dell'amata allarma Arsira: Deianira è già promessa al fratello del sovrano, Ercole, impegnato altrove in imprese gloriose. Replacando ai rilievi etici e legali del confidente, Euristeo afferma che in forza della corresponsione di Deianira potrebbe sormontare anche impedimenti come quelli evocati, ammettendo d'altro canto che l'allontanamento del rivale si è dimostrato vano. Da due anni¹⁴, comunque, mancano notizie sicure di Ercole, che una diceria vuole prigioniero di Onfale di Lidia. *Scena 2*. Entra Arbante ad annunciare l'arrivo imminente di Ercole, reduce dalla vittoria su Ecalia e dalla conseguente sottomissione della Tessaglia (vd. *infra* la n. 24); i prigionieri si trovano già a Mice-ne. Con angosciato disappunto di Euristeo, è al corrente della notizia anche Deianira, che peraltro nessuno ha osato avvertire circa i sentimenti nutriti da Ercole verso Iole¹⁵; la guerra stessa, in cui Eurito ha trovato la morte, è stata scatenata dalla furia amorosa di Ercole, insofferente dei rifiuti del re in relazione alla figlia¹⁶. Pur in cattività, Iole mostra la fierezza di una regina. *Scena 3*. Dalle parole di Arbante Euristeo desume mo-

¹³ Sull'ambivalenza delle esternazioni istituzionali di Euristeo in generale vd. *infra*, Parte I. Per un bilancio critico.

¹⁴ I due anni stabiliti da Renout e successivamente da Le Fèvre (*Hercule au Mont Oeta*, Atto I, Scena 1) di fatto sopprimono eventuali implicazioni simboliche del mito trádito, si tratti di quindici (Soph. *Tr.* 44-5) o tredici (*ibid.* 164-5) o dodici mesi (*ibid.* 648; sul computo del Coro vd. PADUANO 1982, 383-5 n. 48). Il lasso temporale deve comprendere comunque il periodo di servitù trascorso da Ercole presso Onfale (cfr. Soph. *Tr.* 69-70 e 252-3).

¹⁵ Ricorre qui (p. 6) il motivo topico della prigioniera che con le sue attrattive ha soggiogato il suo stesso vincitore, già declinato da Ovidio, *Her.* 9.2 (*victorem victae subcubuisse queror*) e 6 (*huic Iolen imposuisse iugum*); cfr. *ibid.* 25-6 e 125 ss. Sull'argomento vd. CASALI 1995, p. 12 ss. e il commento *ad loc.* (pp. 32 ss., 38 ss., 172 ss.); DEGIOVANNI 2019, *passim*, che inquadra il motivo nella storia dell'identificazione parziale o totale delle figure di Iole e Onfale.

¹⁶ Cfr. Soph. *Tr.* 354 ss.; [Sen.] *HO* 207 ss. Il tema si topicizza tra Cinque e Seicento (bastino gli esempi di T. Tasso, *Gerusalemme liberata* 7.10 ss. ed E. Tesauro, *Alcesti o sia L'amor sincero*, Atto I, Scena 3).

tivi di speranza, ma non la ragione del rientro di Ercole. Arsira non ha dubbi¹⁷: l'eroe agogna il trono di Argo o di Micene, da offrire all'amata prigioniera. Dal canto suo, Euristeo persegue un'analogha strategia seduttiva nei riguardi di Deianira. Arsira suggerisce a Euristeo di raggiugnare Deianira sulla condotta di Ercole, contando sul furore vendicativo di lei; per Euristeo sarà più opportuno tuttavia mettere direttamente a contatto la fierezza di Iole e la gelosia di Deianira, al fine di evitare una compromissione potenzialmente odiosa agli occhi dell'amata. *Scena 4*. Deianira commenta con Euristeo il ritorno di Ercole ribadendo i propri sentimenti, vincolati oltretutto alle leggi; Euristeo non rinuncia a insinuare sospetti sulla fedeltà dell'eroe, pur protestando di ignorare circostanze allarmanti per la donna, e rimanda la questione all'interrogazione delle prigioniere condotte da Arsira. *Scena 5*. Deianira rassicura le prigioniere per via tanto della pietà («pitié»: p. 10) che la ispira, quanto della clemenza di Ercole vittorioso. Dopo un istante di trasalimento in *a parte* per la presenza di Deianira, Iole si profonde in una requisitoria contro il «barbaro Vincitore» («barbare Vainqueur»), «flagello della terra» («fléau de la terre») e «Tiranno» («Tyran») che il trionfo non basta a rendere virtuoso (pp. 10-1). Ammirata della nobile fierezza della risposta, Deianira induce Iole a identificarsi; Iole si manifesta come l'erede al trono di Ecalia (di fatto ella è già «Reine»: p. 12), solidale con i suoi sudditi nella comune schiavitù. L'indomita beltà della prigioniera fomenta la gelosia di Deianira, che si immagina con trepidazione l'intenerimento dell'eroe alle lacrime di lei¹⁸, mentre Iole conferma la propria esecrazione per la «crudele pietà» («cruelle pitié») e «altri sentimenti forse più pericolosi» di chi l'ha tenuta in vita. Interrogata allusivamente circa la natura di tali sentimenti e un'eventuale corresponsione, Iole asserisce di avere visto l'eroe umiliarsi ai suoi piedi per amore¹⁹ e nega recisamente di poter amare il ti-

¹⁷ Egli risponde infatti in *antilabé*.

¹⁸ Cfr. [Sen.] *HO* 358-61.

¹⁹ Una postura che ricorda Rotrou, *Hercule mourant*, Atto I, Scena 3, a sua volta basato su Ov. *Her.* 9.82 (parzialmente espunto da CASALI 1995: vd. p. 126).

ranno che ha causato la rovina del suo popolo, di Eurito e di lei stessa²⁰. Persuasa della veridicità della testimonianza, Deianira si offre di ripristinare la dignità della principessa, nutrendo nel contempo un cupo presagio circa le future decisioni di Ercole. *Scena 6*. Deianira sfoga la propria frustrazione con la confidente Delfisa; non comprende perché mai Ercole l'avesse sottratta al pretendente Acheloo e persino al «perfido Nesso» (p. 14); ora le pare di essere stata piuttosto la posta in gioco dell'orgoglio; ora pensa che Iole potrebbe essere in combutta con il «perfido Euristeo». Deianira sa bene, tuttavia, che l'illusione maschera una verità che il cuore infelice non può sopportare. La confidente da un lato valorizza le attrattive di Deianira (gli occhi in particolare), dall'altro fa leva sulla riottosità di Iole alle profferte dell'eroe. Deianira è disorientata; la rivalità di una schiava le riesce umiliante, ma d'altro canto per vendicarsi dovrebbe essere in grado di odiare²¹; coloro che detengono il potere loro conferito dagli dèi, oltretutto, debbono dimostrarsene degni con le loro virtù e guardarsi dall'ingiustizia e dall'orgoglio, che li screditano anche quando restino impuniti dalla legge comune.

Atto II (pp. 16-30, vv. 303-646)

Scena 1. Sperando di avere ristabilito la pace e la virtù nelle terre liberate dai «Tiranni» («Tyrans», p. 16)²², Ercole ordina a Lica di condurgli la moltitudine dei prigionieri e a Filottete di annunciare il suo rientro al «Tiranno di Micene» («Tyran de Micène»), nonché di scrutare le reazioni alla sua supremazia militare; in un *a parte* finale che fa riemergere il foro interiore, però, si chiede se punirà Iole oppure languirà quale suo prigioniero. *Scena 2*. Ercole

²⁰ Come già nell'Atto I, Scena 5, Iole echeggia la replica sdegnosa di Megara a Lico in Sen. *HF* 372-96 (379-80: *patrem abstulisti, regna, germanos, larem, / patriam*). La nefandezza di un'unione matrimoniale tra Ercole e Iole agita anche la Deianira di Ov. *Her.* 9. 132-3. Ma alla luce degli sviluppi, questa dichiarazione funge da meccanismo di difesa.

²¹ Il motivo dell'incapacità di odiare in relazione a Deianira, antitetico ad atteggiamenti come quello assunto dal personaggio per es. in [Sen.] *HO* 284 ss., 350 etc., verrà ripreso da Le Fèvre (Atto II, Scena 6).

²² Il motivo antitirannico abbonda nell'*Ercole Eteo* (vd. almeno i vv. 6, 874 ss., 1295-6, 1559, 1780-3, 1869; cfr. Sen. *HF* 272, 963 ss.), dove però i tiranni rispetto all'*orbis pacator* sembrano esistere solo per essere sgominati in battaglia.

proclama il ripristino della legge in Ecalia, Eubea e Tessaglia²³ sotto la corona di Iole, che tuttavia si scosta da lui durante l'annuncio, come da un «Tiranno» («Tyran»). Dopo tale ripulsa Ercole confessa il proprio avvilitamento: per Iole spregerebbe persino la propria corona, se non vagheggiasse di offrirgli all'amore²⁴; ma la principessa mai potrebbe dimenticare la rovina del padre e della patria (p. 18)²⁵. Ercole tenta di giustificare l'offensiva militare con il rifiuto opposto alla sua passione, attirandosi il sarcasmo di Iole: il «barbaro ardore» ha indotto Ercole a un «orribile sacrificio», quello del «sangue di Eurito»²⁶, che solo nell'illusione dell'offerente avrebbe dovuto propiziargli le divinità (p. 19). Ercole si difende rimarcando l'involontarietà dell'uccisione del re di Ecalia, imputabile al «barbaro destino» («barbare destin», *ibid.*). Esasperata nella sua determinazione, Iole esorta Ercole a non trattenere il furore («fureur», p. 20) e a colpirla come pegno d'amore, essendo ormai la vita il proprio supplizio. Alla fine, fra il trono e i ferri Iole sceglie senza esitazione (in *antilabé*) in senso contrario al desiderio di Ercole. *Scena 3*. Ercole confida a Filottete il proprio rovello amoroso. Ma ecco Euristeo. *Scena 4*. Forte del trionfo, Ercole esige il potere supremo; Euristeo risponde (con evidente soppiatteria) che le doti e i successi proiettano Ercole ai ranghi divini²⁷, rendendo inappetibile un bene terreno come il trono. Ercole non replica alle parole dell'interlocutore, ma dichiara che ormai gli dèi sono soddisfatti e che lui dopo tante imprese (coinvolgenti il Tiranno

²³ Ecalia euboica (quella della versione sofoclea: *Tr.* 74) ed Ecalia tessalica, già confuse in [Sen.] *HO* 125-33 (vd. VIANINO 2007 [1993], 402 n. 5 e 415 n. 45; DEGIOVANNI 2017a, 314 ss.; DEGIOVANNI 2017b, 224 su *HO* 101-3; 239, su *HO* 125), vengono così cumulate da Renout.

²⁴ A p. 17 affiora l'ironia tragica quando Ercole menziona «l'eccesso dei fuochi» che non può estinguere. L'intero dialogo esplicita l'ambiguità dei rapporti di forza tra i due.

²⁵ Cfr. *supra* la n. 21.

²⁶ Si affaccia qui il motivo del sacrificio rituale del nemico, che sarà ribadito in modo anche più netto insieme con il rigetto illuministico nell'Atto V, *Scena 5*: vd. *infra* la n. 48.

²⁷ Si noti la potenziale ironia tragica nell'allusione al motivo tradizionale dell'apoteosi, che tuttavia da Renout verrà disatteso. Il confronto polemico tra Ercole ed Euristeo sancisce la supremazia della dimensione terrena dell'esistenza su ogni istanza spirituale (l'osservazione si deve a O'SHEA 1982, 233-4).

di Minia²⁸, Alcesti, Emazione²⁹, il mostro di Candia – ossia il Toro di Creta –, l'idra, Diomede), avendo compiuto il suo destino («J'ay remply mon destin», p. 21), può reclamare l'impero («Empire») a lui promesso – come a Euristeo, del resto – dagli dèi. Euristeo conferma la duplice promessa divina e la spiega in base a una distinzione funzionale: a lui, un capo (o «padrone»: «un Maître», p. 24), è stato affidato il compito di governare (arte impopolare, alienante e ingrata a chi la esercita), all'eroico Ercole («un Héros»: *ibid.*) quello di difendere i sudditi loro affidati dal Cielo: missione datrice di gloria e venerazione universali, superiore a una maestà terrena. Protestando contro l'argomentazione capziosa, Ercole intima a Euristeo di non compromettere il nome degli dèi nell'inganno e gli impone la scelta tra Argo e Micene, ricordando all'antagonista, investito della corona prima di meritarsela, che lui è divenuto un eroe grazie alle virtù dimostrate nel corso delle celebri fatiche. A uno spazientito *ultimatum* di Ercole, che reputa almeno pari ai re coloro che debbono «gloria e grandezza» solo a sé stessi (p. 25), Euristeo getta la maschera: chiarisce, prima di ritirarsi, che non intende cedere nemmeno in parte il dominio a un padrone («maître») ingombrante con cui non sussisterebbero unione e pace. *Scena 5*. Filottete rivela a Ercole che Euristeo nutre un interesse più profondo di quello politico: l'amore per Deianira. Edotto altresì della fedeltà della fidanzata³⁰, Ercole confessa a Filottete il rimorso nutrito per la nuova passione, che – già aggravato dall'integrità della donna – non può accompagnarsi alla falsità. Alieno alle imposture che sogliono intossicare il cuore dei re, Filottete redarguisce l'amico, richiamandolo al dovere; Ercole, avvelenato nel cuore e nella mente da una disperazione inconsolabile, si ripromette di sfogare il suo tormento sul solo Euristeo (p. 27): l'odio del popolo e la debolezza del re contribuiranno all'affermazione della sua gloria e delle sue forze. All'avvicinarsi di Deianira, Ercole si ritira. *Scena 6*. Deianira suppone che Ercole

²⁸ Si tratta di Ergino, su cui vd. per es. Apollod. *Bibl.* 2.4.11 (68-9). Un fugace cenno allo scontro tra Eracle e i Minii si trova in Eur. *HF* 220-1.

²⁹ Su Ercole e il figlio di Titono vd. per es. Apollod. *Bibl.* 2.5.11 (119).

³⁰ Tale è Deianira per evidenti ragioni di *bienséance*.

la schivi; Filottete ribatte che l'eroe ha incontrato solo Euristeo, il quale gli nega il trono. Nel cuore di Ercole tuttavia, obietta la donna, con l'amore non hanno mai interferito altre cure; l'indifferenza è pertanto indice del disimpegno sentimentale nei suoi confronti, forse a vantaggio di una nuova passione. A nulla serve che Filottete rammemori amanti sconfitte da Deianira³¹: l'imbarazzo reticente dell'uomo alla menzione di Iole e poi la sua commozione denunciano tutta la verità. Affranta e inorridita, Deianira incarica Filottete di avvertire Ercole che rischia, con quell'indecoroso legame, di mettere alla gogna il proprio universale prestigio. Filottete esce dunque di scena, ancora una volta invocato dalla donna³², ormai disillusa circa l'efficacia delle proprie attrattive. *Scena 7.* Delfisa consiglia a Deianira di reagire positivamente servendosi della tunica insanguinata donatale da Nesso³³; Deianira però disdegna la proposta, sia per l'inaffidabilità del donatore, sia per l'appartenenza esclusiva dell'amore alla sfera affettiva, sia per l'alterità dei sensi – influenzabili per mezzo di artifici – dallo spirito incoercibile. Come mossa estrema, Deianira si reca da Ercole con la confidente: l'esito decreterà per lei la vita o la morte.

Atto III (pp. 31-44, vv. 647-956)

Scena 1. L'orgoglio ferito da Iole porta Ercole a una crisi d'identità³⁴; ma alla fine l'eroe medita di riscattarsi comandando il proprio cuore. *Scena 2.* Per trionfare sull'amore infelice, Ercole invoca l'aiuto del saggio Filottete, che d'altra parte palesa scetticismo sulla solidità dell'estemporaneo proponimento. Ercole però

³¹ L'argomento ricorda quello della Nutrice a colloquio con Deianira in [Sen.] *HO* 362 ss.

³² Fine nota psicologica, come l'indeterminatezza del soggetto dell'esclamativa: «Il me fuit!», quasi che le figure di Ercole e di Filottete – nel secondo caso, al di fuori della logica dell'azione – si sovrapponessero nel momento del distacco.

³³ O'SHEA 1982, 234 nota giustamente come Renout non indugi sulla descrizione della tunica affatturata, diversamente da Soph. *Tr.* 553-77. Ov. *Met.* 9.101-33, [Sen.] *HO* 500-34. L'atrofizzazione del fattore magico consegue evidentemente dall'ispirazione illuminista dell'autore.

³⁴ «Suis-je Hercule?», p. 31; «...une esclave m'enchaîne. / Et l'Universe m'admire! Ah! quelle est son erreur!», *ibid.* Una crisi analoga colpiva il protagonista di Rotrou, *Hercule mourant*, Atto IV, Scena 1.

non intende rinunciare alla speranza nell'ennesima vittoria; inoltre, l'eccesso della pena e la sventura possono risultare ben più salutari della ragione («Bien mieux que la raison, le malheur nous éclaire», p. 32). Calmato dall'aspettativa, Ercole chiede a Filottete se l'esercito sia informato del torto da lui subito da Euristeo; Filottete assicura l'appoggio dei guerrieri, che reclamano vendetta, come del popolo, ammirato delle virtù di Ercole e ormai pronto ad affrancarsi dal tiranno; raccomanda però di restituire speranza a Deianira, anche a costo di subirne la giusta riprensione, in ogni caso chiarificatrice e liberatoria; contestualmente intuisce nelle riserve addotte da Ercole (sull'irreversibilità dell'orrore che ispira a Deianira e sull'autolesività del ripiego stesso) una strategia di resistenza dettata dalla passione latente per Iole. Ma ecco Deianira. *Scena 3*. In un clima di penoso imbarazzo, Deianira sonda i propositi nuziali del fidanzato, dal quale pure si crede odiata; Ercole, afflitto dal senso di colpa, guadagna tempo, allegando la priorità delle residue incombenze militari. Ormai insofferente di ogni finzione, Deianira manifesta il suo profondo turbamento riguardo a Iole, esortando l'eroe alla franchezza; la confessione di Ercole è in effetti spietatamente analitica quanto ai capi d'imputazione («je suis un Parjure» etc., p. 35)³⁵, mentre l'autocondanna, ignara di attenuanti, contempla come doveroso l'odio di Deianira. Questa però intravede nell'onesta ammissione di Ercole un segnale di pentimento e di riscatto, consono a un magnanimo. L'evocazione, da parte di Ercole, della felicità goduta nella precedente relazione e ora perduta rinfocola in Deianira la speranza, che si tramuta in certezza quando Ercole implora perdono per l'amore tradito e ora in lui redivivo. La riconciliazione rilancia la questione della sorte di Iole: Ercole vorrebbe destinarla al servizio di Deianira, ma questa preferisce allontanarla ripristinandola nel rango e nei diritti sovrani. Ercole rimette l'operazione nelle mani della fidanzata, dovendo più urgentemente regolare i conti con Euristeo («C'est la dernière [victoire, *scil.*] / Qui fait le vrai

³⁵ Cfr. le spietate ammissioni autocritiche di Ercole in Rotrou, *Hercule mourant*, Atto I, Scena 4, v. 263 ss.

Héros: la fin de sa carrière / Peut le couvrir d'opprobre; ou le rend immortel»³⁶, p. 37). *Scena 4*. In un monologo Deianira si persuade della sincerità di Ercole. Ma ecco Euristeo. *Scena 5*. Dichiarandosi in sintonia con il popolo, il re vorrebbe ormai associare a sé sul trono di Micene Deianira, che sa ancora vittima della volubilità di Ercole. Deianira diffida Euristeo dal pretendere una corona di cui forse non dispone, data la concorrenza di Ercole, ne contesta il reazionarismo con il principio per cui tradire un tiranno non è un delitto (p. 39) e sancisce il suo amore per Ercole ormai in via definitiva. In preda all'ira, Euristeo minaccia vendetta e abbandona la scena, senza scalfire la sicurezza dell'interlocutrice. *Scena 6*. Deianira annuncia a Iole la liberazione e la restituzione delle prerogative regali, come convenuto con Ercole. Con strana trepidazione, Iole si considera umiliata dell'offerta; Deianira imputa tanta ostilità alle traversie patite. *Scena 7*. A colloquio con la confidente, Iole sfoga la sua esecrazione nei confronti di Ercole, pronto persino a cederla in schiavitù alla rivale; ciò nonostante, lascia ormai trapelare una segreta, vile e colpevole passione per il suo vincitore. Iole incarica la sbalordita Fanide di chiedere a Ercole un abboccamento; è sua intenzione arrecare rovina all'unione di lui con Deianira³⁷.

Atto IV (pp. 49-61, vv. 957-1238)

Scena 1. Filottete comunica a Ercole che un reparto scelto è pronto a irrompere nel palazzo di Euristeo; l'esercito attaccherà a seguire; il Tiranno cadrà («le Tyran va tomber», p. 49) e potrà essere «immolato»³⁸. Ercole però prescrive la soppressione di Euristeo solo come *extrema ratio* strategica: a vantaggio della

³⁶ «È l'ultima (vittoria) / A fare il vero eroe: la fine della carriera / Può coprirlo d'obbrobrio; o lo rende immortale».

³⁷ La volontà di Iole che nella futura reggia di Ercole e Deianira regnino disordine e dolore ricorda a Prou 1976, 137 il discorso incipitario del re nel *Riccardo III* di Shakespeare.

³⁸ «Le Tyran va tomber. Nous pouvons le surprendre, / Et l'immoler avant qu'il puisse se défendre» («Il Tiranno cadrà. Possiamo sorprenderlo / E immolarlo prima che possa difendersi»). Nell'immolazione di Euristeo, in cui si affaccia il motivo della sacralità del corpo del re, si potrebbe scorgere una sinistra anticipazione della fine dello stesso Ercole, calata tradizionalmente nel contesto di un rito religioso. Cfr. *infra* la n. 48.

propria gloria, preferirebbe trionfare su di lui in duello. Aggiunge che rivedrà ancora una volta Iole; a un allarmato Filottete l'eroe assicura, tuttavia, che le reiterate ripulse hanno estinto la sua passione di amante sottomesso e che ora conta per lui il riconoscimento del proprio valore. Per nulla rasserenato da tanta sicurezza («Qui ne voit point l'écueil est bien près [*sic*] du naufrage», p. 50³⁹), Filottete esorta Ercole alla fuga. Ma ecco Iole. *Scena 2.* A Ercole Iole chiede ragione del repentino cambiamento nei suoi confronti; Ercole replica che la svolta si spiega con la disillusione. Quando Iole presagisce che l'immagine di Ercole non l'abbandonerà mai, l'eroe può credere che un giorno, si tratti di odio o di amore, la principessa scoprirà i suoi benefici. Tale considerazione fa infuriare la donna, per la quale la passione cocente di cui era oggetto da parte di chi le aveva distrutto il regno e ucciso il padre era unico strumento di vendetta. Ercole è sconcertato da un odio così disumano; ma rimane esterrefatto quando Iole gli confida, con accenti tenebrosi⁴⁰, il segreto: l'amore fatalmente convive in lei con l'ira e il senso di colpa. Riavutosi dalla sorpresa, Ercole subodora un perfido piano di vendetta; ma Iole, nel medesimo tono, si protesta incapace di tanta viltà e osserva che un odio schietto si sarebbe placato con il sangue dell'assassino del padre⁴¹. Ercole si convince e a sua volta confessa la sopravvivenza della fiamma amorosa prima negata; nondimeno, quando la supplica di seguirlo agli altari (dove evidentemente si stanno per celebrare le nozze con Deianira), in Iole scatta un nuovo accesso di collera, che sfocia in oscure minacce di morte⁴². Arriva

³⁹ «Chi non scorge lo scoglio è prossimo a naufragare».

⁴⁰ Il sangue di Eurito ritroverebbe il carnefice nell'indegno cuore della figlia.

⁴¹ Nel corso della Scena (p. 53) Iole passa improvvisamente al 'tu', mentre Ercole mantiene la forma di deferenza.

⁴² Quanto al distico «Peut être qu'ils [*scil.* les Dieux] ne sont lents a punir tes crimes, / Que pour pouvoir fraper [*sic*] à la fois deux victimes» («Forse gli Dèi non sono lenti a punire i tuoi crimini / Che per poter colpire in una volta due vittime»), credo che le «due vittime» dell'odio o della virtù di Iole potenzialmente ispirati dagli dèi vadano identificate in Ercole e in Iole stessa: nella saturazione affettiva della principessa non può trovare posto Deianira. Da mero strumento del castigo divino, poi, Iole recupera la piena autonomia dell'azione quando, modificando la propria deputazione ai disegni celesti, assevera che con il suicidio «farebbe arrossire» gli dèi, qualora sventassero il suo attentato.

Deianira. *Scena 3.* Alle domande della fidanzata, che ipotizza circostanze militari a motivare la presenza di lui presso il palazzo, Ercole fornisce risposte vaghe; più diretta e sincera la reazione di Iole, che fa dipendere la propria partenza dal benessere di Ercole. Deianira, turbata, indovina l'ennesima virata sentimentale di Ercole, ma questi scarica su di lei ogni responsabilità, avendola già delegata a occuparsi della prigioniera sprezzante. Esortato da Deianira a soverchiare l'ingratitude della prigioniera reinsediandola comunque sul trono, Ercole si mostra titubante: la mossa probabilmente innescherebbe nuove inimicizie in un contesto non ancora pacificato. Scoprendo il gioco dell'interlocutore, Deianira replica con sarcasmo: Ercole conoscerebbe la paura per la prima volta. La flebile protesta dell'interessato viene subissata dalle meste parole con cui Deianira ravvisa la realtà. Prima di uscire di scena, Ercole rinvia il proprio pronunciamento su Iole alla conclusione della campagna contro Euristeo. *Scena 4.* Segretamente rinfrancato dalla presenza di Iole a colloquio con Ercole e Deianira, Euristeo interroga l'eroe in relazione alle manovre militari e alla sobillazione dei Micenei imputata da testimoni a Filottete. Ercole risponde che il suo offensore si sarebbe dovuto aspettare di combattere per ucciderlo, oppure di incorrere nel destino dei tiranni. Rimessa al fratello la scelta dell'ora e del luogo dello scontro in campo aperto e imposta l'incolumità delle donne, Ercole si ritira, come subito dopo, con oscure minacce, lo stesso Euristeo. *Scena 5.* Euristeo blandisce Deianira facendo leva sulla recente delusione amorosa. *Scena 6.* Deianira propone a Iole, palesando incertezza sui sentimenti di lei (ma intuendone la natura), di imbarcarsi per riconquistare la libertà. *Scena 7.* Alla presenza dell'interessata, Delfisa annuncia a Deianira che Ercole vieta la partenza della prigioniera. Quest'ultima oppone, a Deianira che l'accusa di falsità e di spregiudicatezza, un sentire meno schematico: poiché nel suo cuore magnanimo l'amore agisce in subordine alla gloria, lei può amare e insieme perfino punire l'amato. *Scena 8.* Delfisa incoraggia Deianira, affranta dalla rivelazione, a ricorrere al dono di Nesso: lei stessa riferirà a Lica (*Lychas*), l'amico più fedele di Ercole, il segreto del centauro,

perché possa servire la donna con discrezione; Deianira ormai acconsente, denunciando la presenza, nel suo cuore, del «veleno della morte».

Atto V (pp. 65-76, vv. 1239-478)

Scena 1. Per ordine abusivo di Euristeo, Arbante conduce Iole da Deianira; secondo la prigioniera, quale ignobile pegno per l'amata. La assicurazione di Arbante non sortisce effetto.

Scena 2. Al cospetto di Deianira furente, Iole non cerca di giustificarsi: si attende qualsiasi punizione da parte di colei alla quale ha spento ogni speranza di felicità; contraccambia l'incostante eroe, provando parimenti «tutto l'orrore» che affligge la rivale. Deianira grazia Iole, sulla quale detiene ogni potere, ma la principessa orgogliosamente rivendica la propria impavidità; lei trepida piuttosto per Ercole, ligia alle sole leggi del cuore.

Scena 3. A colloquio con Delfisa, Deianira commenta avvilita la situazione: Iole agli arresti attrae con la propria stessa infelicità Ercole fedifrago⁴³ e potrebbe regnare con lui, in caso di vittoria; se invece venisse sconfitto, Ercole – senza riabilitarsi ai suoi occhi – riaccrediterebbe un «Tiranno esecrabile» come Euristeo (p. 68). Deianira dispera di reggere il peso di tanti mali. Delfisa riferisce del premuroso impegno di Lica nel recapitare la veste di Nesso a Ercole e del gradimento del dono manifestato dall'eroe, simulato o meno che fosse; Ercole ha indossato la veste sotto la pelle del leone di Nemea, prima di raggiungere l'esercito⁴⁴. Il frastuono dello scontro armato e l'avvicinarsi di Arbante aggravano il trepido spaesamento di Deianira. *Scena 4.* Arbante⁴⁵ ragguaglia Deianira sull'andamento del conflitto e sul suo esito: Ercole procedeva in silenzio alla testa delle truppe, quando Euristeo «schiumando di rabbia e [brama di] vendetta» muove all'attacco.

⁴³ Cfr. [Sen.] *HO* 358-61.

⁴⁴ La precisazione pare dettata da uno scrupolo razionalistico; il particolare, comunque, figurava già in FRANCISCO LÓPEZ DE ZÁRATE, *Tragedia de Hércules Furente, y Oeta*, Terza Giornata, Madrid 1651 (= Id., *Obras varias* t. II, Madrid 1947, 435).

⁴⁵ La narrazione è condotta dal punto di vista degli sconfitti, come accade in [Sen.] *HO* 156 ss. per la presa di Ecalia evocata dal Coro.

La superiorità numerica sembra in un primo tempo sopraffare il nemico, ma Ercole postosi alla testa dei superstiti intraprende una controffensiva irresistibile e terrificante⁴⁶, circonfuso di un'aura numinosa. Ora il vincitore è in arrivo; Arbante, prima di raggiungere Euristeo, esorta Deianira ad abbandonare la reggia. *Scena 5*. Sbaragliati l'antagonista e gli accoliti di lui, Ercole fa erigere una pira; dapprima pensa di immolare agli Dei il tiranno («Tyran») sconfitto, ma presto si rende conto del ribrezzo che un simile sacrificio susciterebbe nei destinatari⁴⁷; si risolve dunque a cercare l'avversario per infliggergli la morte a propria gloria. Impensierito per l'anomala veemenza, Filottete invita Ercole a contentarsi della vittoria già conseguita; ma l'eroe avverte in sé un «furore» («fureur») fatale («c'est la voix des Dieux»), potenzialmente autodistruttivo, che lo spinge inesplicabilmente a consumare una vendetta cruenta sul nemico⁴⁸. Dominato da tale «fuoco», Ercole prega Filottete – sgomento, al pari di Deianira – di seguirlo. *Scena 6*. Deianira si dispera con Delfisa per l'alterazione di Ercole, provocata – nei suoi angosciosi sospetti⁴⁹ – dalla veste di Nesso. Corrucciandosi per l'incauta manovra («Barbare que je suis!», p. 72), Deianira ricostruisce lucidamente

⁴⁶ Potenzialmente mortifero è il semplice sguardo di Ercole: «Le plus brave recule, / Et croit trouver la mort dans les regards d'Hercule», p. 69. In [Sen.] *HO* 165-6 è letale per i nemici il *vultus* («sguardo» oppure «aspetto») di Ercole; successivamente (*ibid.* 808 ss.) a terrorizzare a morte Lica è certamente lo sguardo corrusco dell'eroe (*vultus ignea torquens face*, v. 808). In Sen. *HF* 1022-3 uno dei figli di Ercole spira in circostanze analoghe, esposte da Anfitrione con puntuali corrispondenze lessicali: *pavefactus infans igneo vultu patris / perit ante vulnus, spiritum eripuit timor*. In altro senso, il motivo dello sguardo rovinoso si attiva di fatto, mediante un'ardita condensazione logico-cronologica degli eventi, in Eur. *Tro.* 772-3, dove la devastazione delle pianure frigie è imputata agli occhi di Elena. Sul motivo in Seneca vd. DEGIOVANNI 2017b, pp. 252-3 (su *HO* 163-6) e 507 (su *HO* 808-9); DEGIOVANNI 2018b, *passim*.

⁴⁷ Per il motivo del sacrificio rituale del nemico cfr. Eur. *HF* 451-3 e Sen. *HF* 514-5, 634-5 (*inactetur hostis, hanc ferat virtus notam / fiatque summus hostis Alcidae Lycus*), 893 ss., 920 ss., 1035 ss. Un anonimo *Referee* ritiene giustamente che la presenza del motivo in Sen. *HF* 634-5, dove Ercole abomina Lico, sembra avvalorare la tesi di O'Shea per cui l'Euristeo di Renout sarebbe modellato sul Lico senecano (cfr. *supra* la n. 13).

⁴⁸ A Euristeo desidererebbe addirittura strappare il cuore. La crescente truculenza dei propositi di Ercole è opportunamente ricondotta da O'SHEA 1982, 236 alla progressione della follia nel mito del *Furente*, ma anche a [Sen.] *HO* 806-7 e 824-5.

⁴⁹ Nella scena precedente Filottete alla presenza di Deianira riconosceva nel male di Ercole un sintomo di avvelenamento.

le circostanze del dono e ne immagina la tremenda efficacia, ormai del tutto disincantata circa le autentiche intenzioni del Centauro⁵⁰; tormentata dal dubbio che l'amore sia stato più crudele dell'odio e presagendo la propria morte («La mort est tout ce qui me reste», p. 72), assegna alla confidente, che cerca invano di consolarla, il compito di informarsi sullo sviluppo degli eventi. *Scena 7*. La missione è però annullata dal ritorno di un cupo Filottete⁵¹, risentito e imbarazzato nel contempo verso Deianira, che considera responsabile della morte di Ercole. Incalzato dalla donna, che vuole infliggersi con la narrazione il più atroce castigo, Filottete riferisce dello sconvolgimento e della consunzione fisica dell'eroe⁵², divenuto persino carnefice di sé stesso nel tentativo inane di strapparsi la veste dalle carni⁵³. Benché attestasse tremante la propria innocenza, Lica ha pagato la consegna⁵⁴ con la morte; è invece con puro affetto amicale che Ercole si è rivolto a Filottete stesso, principalmente per scagionare Deianira, vittima a sua volta di un inganno, giacché lui doveva morire a causa degli spergiuri commessi e della conseguente vendetta divina⁵⁵; egli ha poi rinunciato ad abbracciare Filottete per timore di contaminarlo, privandosi così dell'unica consolazione disponibile; all'amico, infine, ha donato le formidabili frecce e affidato la cura delle proprie ceneri, perché fossero seppellite in un luogo ignoto a qualsiasi altra persona, sotto minaccia di sanzioni in caso di inadempienza⁵⁶. I singhiozzi di Filottete a seguito dei tributi di

⁵⁰ Cfr. del resto Atto II, *Scena 7*.

⁵¹ Cfr. Illo nella scena analoga di Soph. *Tr.* 734 ss. e [Sen.] *HO* 742 ss.

⁵² Per il fenomeno della sudorazione O'SHEA 1982, 236 segnala Soph. *Tr.* 787 e Ov. *Met.* 9.173.

⁵³ Motivo topico delle rivisitazioni drammatiche, basato su Ov. *Met.* 9.166-9 e [Sen.] *HO* 828-31, ma anche Apollod. *Bibl.* 2.7.158.

⁵⁴ La fine di questo Lica si colloca tra le più sobrie del filone.

⁵⁵ Come nota O'SHEA 1982, 237-8, Ercole è semplicemente condannato dagli dèi per i suoi misfatti; una tale giustificazione del destino, sanzionatoria e aliena a ogni prospettiva di riscatto, non trova riscontri precisi nella tradizione.

⁵⁶ Per il lascito a Filottete cfr. Soph. *Phil.* 801-3, 1425 ss.; Ov. *Met.* 9.231-4; [Sen.] *HO* 1604-6, 1648 ss., 1715 ss. L'idea della sepoltura occulta potrebbe derivare da una reminiscenza dell'*Edipo a Colono* sofocleo (v. 1756 ss.), come suggerisce anche il motivo della contaminazione. Manca tuttavia un segreto da tramandare per via dinastica.

affetto hanno turbato Ercole⁵⁷, il quale per salvare la gloria – assumendo tuttavia un plurale di modestia⁵⁸ – ha deciso di soffocare la debolezza avventandosi tra le fiamme del rogo. Il fuoco ha divorato il corpo dell'eroe, ma non ne ha fiaccato l'animo; Ercole è spirato, ma ha vinto sulla morte. *Scena 8*. Deianira, sconvolta, converte il senso di colpa in un proponimento di vendetta su Iole, ma Filottete aggiunge che non si è potuto impedire il suicidio di lei sul rogo dell'amato⁵⁹. Dopo avere constatato, allibita, che la rivale è degna di Ercole, Deianira può solo seguire l'esempio che avrebbe dovuto piuttosto offrire e si toglie la vita⁶⁰. Il distico finale recitato da Filottete⁶¹ chiama in causa scetticamente la provvidenza divina, che ha tollerato tante sventure⁶².

Per un bilancio critico

Le succitate recensioni contemporanee di Collé e di Grimm avallarono il fiasco di *Hercule*⁶³. Nel giorno di sabato 19 luglio

⁵⁷ O'SHEA 1982, 237 osserva che il bonario rimprovero mosso da Ercole a Filottete afflitto (Atto V, 7, p. 75) è modellato su quello indirizzato ad Alcmena in [Sen.] *HO* 1673-5; aggiungerei l'analogo monito del Coro alla madre di Ercole in [Sen.] *HO* 1831-6. Cfr. però anche la prescrizione di Eracle a Illo in Soph. *Tr.* 1199-202.

⁵⁸ «Il faut sauver ma gloire, etouffons ma foiblesse» («Occorre salvare la mia gloria, sopprimiamo la mia debolezza»), p. 75.

⁵⁹ Per il motivo del suicidio della moglie sul rogo del marito cfr. Eur. *Suppl.* 1065-71 (su Evadne e Capaneo); Qu. Smyr. 10.458-89 (su Enone e Paride). In generale vd. VIANSINO 2007, 402-3 n. 8.

⁶⁰ Verosimilmente con un pugnale, come suggerisce il verbo «frapper» (p. 76). La coesistenza del senso di colpa e della coscienza di essere parte lesa perdura fino all'ultimo verso.

⁶¹ «Quels objets! ah! grands Dieux reglez vous l'univers? / Quels malheurs inouïs! Vous les avez soufferts!» («Quali eventi! Ah! Sommi Dèi, reggete voi l'universo? / Quali sventure inaudite! Le avete permesse!»). La desolazione di Filottete corrisponde sì a quella palesata da Illo nell'esodo delle *Trachinie* (vv. 1266-9), come afferma O'SHEA 1982, 238, ma caratteristicamente manca in Renout il contrappeso etico-spirituale della Corifea sofoclea (vv. 1275-8).

⁶² Euristeo è di fatto dimenticato.

⁶³ Secondo GRIMM 1829, 107, con l'Atto III ebbero inizio le risa («ris») e gli schiamazzi («huées») del pubblico; la testimonianza concorda con quella di Collé 1868, 71, che parla di «bruit» e «tumulte» inauditi. Così ritratta, la circostanza non sembra verosimile a Prou 1976, 130. Purtroppo non è dato cogliere il nesso tra l'azione scenica e il rumoreggiare degli spettatori. Vd. *supra* anche la n. 5.

1755 Collé aveva già assistito a una rappresentazione di Renout: la commedia in atto unico e versi sciolti *Zélide* (vd. Collé 1868, 22; il debutto era avvenuto il 26 giugno⁶⁴); l'aveva stroncata negandone persino l'appartenenza al genere dichiarato, per definirla piuttosto una «piccola fantasticheria» («petite féerie»), «un mucchio di madrigali insipidi e usurati» («un amas de madrigaux fades et usés»), «fredda e piatta imitazione» dell'*Oracolo* (scil. di Germain-François Poullain de Saint-Foix, 1740). Collé non aveva risparmiato a Renout nemmeno il dilleggio giudicando, secondo il motto *imitatores servum pecus*, che egli era stato molto *pecus* (p. 23). A suo dire, solo le «grazie divine» dell'attrice protagonista, M.lle Gaussin, avevano evitato il disastro di uno spettacolo protetto dal duca di Gesvres, governatore di Parigi, di cui il drammaturgo era all'epoca segretario. Non diversamente il fischiatissimo *Hercule* è per Collé una «rapsodia» («rapsodie»)⁶⁵ tanto detestabile da non meritare alcuna recensione, a parte il motteggio di chi accostava Ercole allo stesso duca di Gesvres, affetto da impotenza sessuale (vd. COLLÉ 1868, 70-1). Altrettanto risoluta, ma più analitica, la stroncatura di Grimm datata al 15 marzo successivo (vd. Grimm 1829, 107-9); dopo avere ricordato a sua volta «la brutta fantasticheria» («la mauvaise féerie») *Zélide* rappresentata diciotto mesi prima, il barone accampa contro *Hercule* gli argomenti seguenti: gli eroi si esprimerebbero in modo indegno degli antichi; la tragedia risulterebbe più lunga di un terzo rispetto alla norma; abbonderebbero sentenze e massime triviali, goffe o false, costituenti addirittura i tre quarti del testo (tralascio il dogma della mancanza di talento dell'autore).

⁶⁴ Scrive COLLÉ: «Le samedi 19 je fus à la troisième représentation de *Zélide*, comédie en un acte et en vers libres; elle avoit été jouée pour la première fois le lundi 24». La testimonianza suscita perplessità. Anche prima dell'autorevole cronologia di Lancaster a cui si rifà PITHOU 1980, 494, le fonti – bastino per tutte MOUHY 1780, 498 (un recensore favorevole) e la n. 1 di JULES TASCHEREAU a Grimm 1829, I, 331 – concordano nel fissare la prima di *Zélide* al 26 giugno (un giovedì) e non al 24, come afferma Collé confondendo anche il giorno settimanale. Inoltre, risulta erroneo il numero d'ordine della rappresentazione: si era alla nona (e ultima: cfr. JOANNIDÈS 1970, tav. dell'anno 1755, s.p.), non alla terza.

⁶⁵ Il termine viene correttamente interpretato da O'SHEA 1982, 242 come indice della disorganicità dei personaggi e degli eventi dell'opera.

Nessuna delle accuse, tuttavia, si dimostra inoppugnabile. Il fraseggio sentenzioso si può spiegare come ovvia strategia imitativa dell'ipotesto senecano (a cui per il resto Renout deve assai poco, come constata O'Shea 1982, 239). A proposito dell'impiego di massime e sentenze, in via preliminare andrebbero distinte da un lato l'astrazione da situazioni contingenti, con la correlata trasposizione dei processi dalla prima alla terza persona (uno stilema di Renout, in effetti), e dall'altro le *gnomai* vere e proprie in quanto veicolo ideologico; in nessun caso, comunque, ci si imbatte in espressioni meramente espletive. Si considerino per es. i versi seguenti, proferiti da Deianira nell'Atto III, Scena 3, p. 35:

Qui reconnoît sa faute, est prêt du repentir;
L'honneur avec éclat rompt le joug qui le blesse:
Rougir du crime enfin n'est point une foiblesse.
Faites voir qu'un héros peut bien, sans s'abaisser,
Connoître ses erreurs, le dire, y renoncer.
Pour les grands coeurs ce sont des efforts ordinaires;
La honte ne retient que les âmes vulgaires⁶⁶;
[...]

L'unico verbo in seconda persona e dunque anche formalmente diretto a Ercole è «Faites», ma la significatività del passo è indubbia, così come l'attitudine del discorso a far progredire l'azione. Quanto alla lunghezza della tragedia, non si capisce in base a quale parametro Grimm ragioni (sempre che il critico non stia indulgendo a iperboli idiosincratice): anche prescindendo dai classici Corneille e Racine (*Oedipe* del primo supera i duemila versi; del secondo, *Phèdre* e *Andromaque* ne contano più o meno milleseicentocinquanta, *Iphigénie* rasenta i milleottocento), il dato non ha riscontro oggettivo nemmeno nella contemporanea produzione voltaireana: *Zaïre* consta di milleseicentocinquanta versi

⁶⁶ «Chi riconosce il proprio errore, è prossimo al pentimento; / L'onore con schianto rompe il giogo che lo ferisce: / Arrossire della colpa alla fine non è affatto una debolezza. / Mostrate che un eroe può certo, senza umiliarsi, / Riconoscere i suoi errori, dirlo e desistere. / Per i cuori grandi sono sforzi normali; / La vergogna non trattiene che gli spiriti volgari».

e *Oedipe* supera comunque i millequattrocento⁶⁷. Più grave è la contestazione dei caratteri, da vagliare a mio avviso sui piani distinti della psicologia e dell'*elocutio*. Pitou 1976, 134-5 censisce i difetti del dramma con la scorta della precettistica aristotelica, che però per non ridursi a dato estrinseco necessiterebbe di una giustificazione storica⁶⁸, tanto più che nessuna fonte contemporanea a Renout la interpella nella critica di *Hercule*:

Accustomed to triumph in public and superhuman contests, and known for his conquests in love, he expresses only despair and frustration upon finding that he cannot win the hand of his captive. He cowers at the approach of Déjanire lest he be obliged to confront her tears or her fury although hell held no terrors for him. In short, he is ambiguous, if not a fraud, and he is unimpressive too often in his thoughts and acts at the very moment when he is involved in the last and least of his struggles. He is for this reason more a pathetic than a tragic figure, especially since he is fated to remain helpless against the poison of Nessus' robe.

Ma è possibile sceverare astrattamente il tragico dal patetico senza incorrere in tautologie? Ercole vince e domina inesorabilmente ogni avversario del mondo esterno, per quanto agguerrito, ma il suo potere non ha giurisdizione nel foro interiore, scenario di una specifica evoluzione. La componente amorosa va ponderata nei suoi sviluppi tenendo conto del processo di umanizzazione, e talvolta diseroicizzazione, a cui Ercole era soggetto nel teatro francese almeno dai tempi di Rotrou; ma è pur sempre nella coscienza che l'eroe matura la sua conquista più ardua: l'accettazione della morte. La tematica sentimentale della vicenda, per quanto espansa, è anche in Renout funzionale a tale esito. Senza adottare pregiudizialmente l'ottica aristotelica, non

⁶⁷ La questione dell'ampiezza spropositata è registrata da PITOU 1976, 129 attraverso Grimm, ma senza discussione; per uno studio statistico delle teorie e delle prassi autoriali rinvio a PERCHELLET 2004, in particolare p. 149 ss. («Entre 1680 e 1814, une tragédie type compte 1467 vers», p. 151).

⁶⁸ Emblematica della posizione di Pitou è la negazione che la costruzione drammatica di Renout sia atta a produrre catarsi nei termini di Aristotele (p. 134), come se un serrato dibattito plurisecolare non avesse liquefatto ogni sostanza di quella nozione in innumerevoli rivoli teorici.

si vede come la semi-eroicità di Ercole, condottiero invitto ma personaggio tormentato, privo di afflato soprannaturale⁶⁹ e capace di degradarsi fino all'impostura, sia di per sé condannabile (anzi, se ne potrebbe addirittura rivendicare la medietà morale canonizzata proprio in Arist. *Poet.* 1452 b 34-1453 a 17). Iole è da PIROU 1976, 136 considerata «più credibile» della troppo mutevole Deianira, ma «forse più adatta a un melodramma romantico che a una tragedia classica», per il rapporto che intesse con il suo padrone⁷⁰. Ancora una volta, la categorizzazione metastorica dei generi rischia di isterilirsi nei suoi postulati e apriorismi. Anche più severa O'SHEA 1982, 240-1, quando vede in Iole un personaggio in perdita progressiva di credibilità e simpatia; ma neppure in questo caso il verdetto pare inappellabile, quando si ponga mente all'audacissimo contrasto interiore della principessa. Sorprendentemente la prima nota caratteriale insiste su una componente fàtica, in contrapposizione alla versione sofoclea (cfr. *Tr.* 307 ss.): «Sa fille avec fierté semble porter sa chaîne, / Et nous parle bien moins en esclave qu'en Reine; / Elle annonce déjà jusqu'ou va son pouvoir», p. 7)⁷¹. La dimensione della parola campeggia ancora nella Scena 3: «Iole en vain voudra déguiser son langage. / Aux yeux d'une Rivale, un geste peint l'amour; / Peut-être sa fierté parlera sans détour. / Je veux d'une parole adroitement saisie / Du trait le plus perçant armer la jalousie», p. 8)⁷².

⁶⁹ Come nota O'SHEA 1982, 234 e 237-8, le aspirazioni di Ercole si risolvono nell'orizzonte mondano, ripartite tra la politica (la riconquista del trono) e l'amore; nel testo non balena mai la possibilità dell'apoteosi dopo la morte fisica con cui gli dèi puniscono Ercole («Je péris: oui, les Dieux veulent être vengés / Et mes sermons trahis les ont trop outragés»). Cfr. anche PIROU 1976, 142 e PIROU 1980, 497.

⁷⁰ «Iole is more credible, but she is perhaps better suited to a Romantic opera than a classical tragedy inasmuch as she is the beautiful slave girl loved by the man who has slain her father and with whom she finds herself in love despite her rhetorical protests to the contrary». Risulta difficile però armonizzare tale giudizio con la taccia di consumata ipocrisia affibbiatale in precedenza (*ibid.*, p. 134): «Iole is too consummate a hypocrite to be believed».

⁷¹ «Sua figlia sembra portare la propria catena con fierezza, / E ci parla assai meno da schiava che da Regina: / Ella già denota fin dove si spinge il suo potere».

⁷² «Iole vorrà invano contraffare le proprie parole. / Agli occhi di una Rivale, un gesto ritrae l'amore; / Forse la sua fierezza parlerà senza rigiri. / Voglio da una parola abilmente colta / Armare la gelosia dello strale più penetrante».

Che però la psiche di Iole non coincida con la sua posa granitica si evince dal trasalimento con cui nella Scena 5 ravvisa Deianira («O Ciel! C'est Déjanire!»), pragmaticamente incongruo, ma chiaro prodromo, nel codice dell'espressione sentimentale, della perturbante confessione distribuita tra l'Atto III, Scena 7 e l'Atto IV, Scena 2; a me sembra che la circostanza valga ad attenuare la lamentata incoerenza del personaggio. Mi associo a Pitou 1976, 135-6, invece, nel censurare la figura di Euristeo, disorganica in quanto costruita per addendi e conseguentemente improduttiva nella sua ambiguità; una figura irrisolta persino nel finale, dove viene abbandonata dall'autore dopo la disfatta militare. Sebbene incarni l'autorità regia – poco importa se in modo controverso – a detrimento di un Ercole qualificato nella didascalia iniziale solo come «amante di Iole», Euristeo si fa banditore di concezioni discordanti. Nell'Atto I sostiene nei confronti della monarchia un'istanza apologetica di matrice reazionaria⁷³, sostanzialmente ribadita nella *rhesis* dell'Atto II, Scena 4, pp. 22-4; a parere di Pitou 1976, 148-9 tali versi dovettero dispiacere al pubblico di orientamento liberale, ma non si comprende perché mai un messaggio autoriale sarebbe stato affidato al subdolo antagonista di Ercole; del resto, se Euristeo incarna un potere dispotico, il regime monarchico non è certo inficiato dalle mire politiche del protagonista. Bisogna leggere in questi passi equivoci una cauzione ideologica? Così, se nella deontologia proclamata nell'Atto II, Scena 4, p. 23 il monarca è «de sa Patrie un Citoyen fidèle», nell'Atto III, Scena 5, p. 39 lo stesso Euristeo propugna la più proterva concezione assolutistica della sovranità quando sostiene che prima di lui dovrebbero soccombere lo Stato e ogni cittadino («Citoyen») in sua difesa. Questa volta comunque insorge Deianira, in nome del principio per cui tradire un tiranno non è un delitto («Et trahir

⁷³ «On juge mal les Rois, Arsire; leur puissance / N'est souvent du bonheur que la fausse apparence, / C'est dans leur coeur qu'il faut chercher la vérité, / Elle y renaît toujours; le reste est affecté. / De mon superbe Rang tu me vantes les charmes; Tu t'abuses» (p. 3). Per l'inquietudine legata al potere cfr. la requisitoria di Deianira in [Sen.] HO 605 ss.

un tyran, ne fut jamais un crime», *ibid.*)⁷⁴; e ancora per bocca di Deianira nell'Atto V, Scena 3, p. 68 ridonda in discredito di Euristeo, senza successivi bilanciamenti, l'appellativo di «Tyran exécrable». La tragedia di Renout non è minata solo da fragilità strutturali: il dettato risente di una certa angustia lessicale e di soluzioni corrive in rima, solo in parte giustificabili con il guadagno comunicativo della ridondanza (l'azione in generale procede con fluidità, grazie anche alla rarità degli orpelli eruditi⁷⁵). Alla stereotipia ben rilevata da Pitou, per es. per i nessi locativi (PITOU 1976, 149-50), aggiungo a riprova le ventidue occorrenze di «vertu(s)» e le venticinque di «gloire», tredici delle quali in rima con «victoire(s)»⁷⁶.

⁷⁴ Questo verso rientra nel novero delle massime e delle sentenze impugnate da GRIMM 1829, 108-9, per il quale l'asserto sarebbe parso di tenore gesuitico e comunque inaccettabile a persone dabbene, aliene a qualsiasi «tradimento», sia pure di un tiranno. Secondo Grimm in sostituzione di «trahir» sarebbe stato tollerabile «punir»; ma si può eccepire che l'emendamento avrebbe distrutto l'intenzione contestuale della battuta, pronunciata da Deianira per sferzare Euristeo, e avrebbe dissimulato la lacerazione etica e spirituale dell'insubordinazione civile.

⁷⁵ L'erudizione, confinata in poche battute, risulta tanto incisiva da alludere alla programmaticità stessa della sua rarefazione: nell'Atto II, Scena 4, p. 22 i tre versi dedicati alle imprese di Ercole sono perfettamente motivati dal contesto ed esigono l'identificazione, da parte del pubblico, per lo meno di Ergino nel «tyran de Mynie», del fratello malvagio dell'etiope Memnone in «Emathion» e del Toro di Creta nel «Monstre de Candie». Lo stesso vale per la citazione, per bocca di Filottete, di amanti storiche di Ercole sconfitte da Deianira (Atto II, Scena 6, p. 29): «Vous avez triomphé d'Auge, d'Artidamie, / Il quitta Philoné pour vous dans l'Arcadie». Se per Auge basta un riscontro in Ov. *Her.* 9.49 (O'SHEA 1982, 234 richiama [Sen.] *HO* 366-8, dove peraltro è solo questione di Auge, *Arcadia* [...] *virgo*) e per Artidamie (in realtà Astidamie) il verso successivo, dove è designata con la perifrasi *Ormeni nympa*, per ravvisare in Philoné la Φιλαώ madre di Ecmagora di cui narra Paus. 8.12.2-4 mi sembra pertinente il riscontro del libro VII delle *Mythologiae* di Natale Conti tradotte in francese (NOËL LE COMTE, *Mythologie c'est à dire, Explication des fables*, Rouen; utilizzo l'edizione del 1611) dove si parla appunto di «Philoné fille d'un seigneur d'Arcadie» (p. 561); nella medesima pagina si trova anche Auge, non però Astidamia. Circa la presenza di Ovidio in Renout, PITOU 1976, 142-4 giunge alla conclusione, pur senza prove irrefragabili data l'assenza di specificità dirimenti, che il drammaturgo possa avere attinto direttamente alle *Eroidi* e alle *Metamorfosi* (sono presi in esame specialmente *Her.* 9.1-8, 117-34; *Met.* 9.4-97, 117-33, 143-7). Credo che la corrispondenza qui segnalata con Ov. *Her.* 9.49-50 corrobori l'ipotesi.

⁷⁶ Mi limito a registrare le repliche delle due parole in rima: Atto I, Scena 1, p. 5 (due occorrenze); Scena 4, p. 8; Scena 5, p. 10; Scena 6, p. 14; Atto II, Scena 4, p. 22; Scena 5, p. 27; Atto III, Scena 1, p. 31; Atto IV, Scena 1, p. 49 (due occorrenze); Scena 7, p. 60; Atto V, Scena 2, p. 67; Scena 5, p. 70. Cfr. Rotrou, *Hercule mourant*, dove si contano solo

Si deve a tali difetti il fallimento del debutto? Si è già osservato (vd. *supra* la n. 64) che le fonti non focalizzano i motivi delle proteste del pubblico; il loro silenzio sulla messinscena e sulla recitazione, ad ogni modo, depone di per sé per una qualità professionale delle prestazioni tecniche e artistiche del caso. D'altro canto, la scarsa tenuta di una tragedia anche stilisticamente limata come *Hercule au Mont Oeta* di Le Fèvre, varata trent'anni dopo presso il medesimo teatro, induce a ipotizzare almeno come concausa del tracollo di *Hercule* la sazietà del pubblico verso un soggetto usurato dalle esperienze secentesche e un repertorio di idee e immagini ormai poco variegabile senza innovazioni radicali. Quanto alla critica odierna, forse i giudizi di valore preponderanti di Pitou e di O'Shea, debolmente compensati da sparute positività (per es. la distinzione, per Renout, di un allestimento curato dalla Comédie Française: vd. PITOU 1976, 130-1), hanno sconsigliato ulteriori indagini; può essere sintomatico in tal senso lo sbotto di WADDICOR 1980, 753 («One wonders if such a bad play deserves such a detailed study»), il quale peraltro non precisa se la propria insofferenza sia supportata da un esame autoptico del testo.

Di notevole rilevanza filologica è la presenza, nel ms parigino, di ritocchi, verbali e grafici, variamente interpretabili quanto alla cronologia relativa e alla funzione. Ecco una campionatura dei casi salienti: a p. 5 si riscontrano correzioni a matita (una linea verticale bordeggia quattro o cinque versi); la battuta di Euristeo «Le reste à mes desirs peut devenir flexible» presenta nello spazio interlineare superiore la variante «seroit bientôt»; nell'Atto II, Scena 1, p. 16 si leggono una didascalia a inchiostro schiacciata sul margine sinistro, «Lychas sort», e una a matita in alto, a destra del titolo: «Acte Deuxième: 6 Gardes». La scena 2 del medesimo Atto, a p. 18, presenta la soppressione di sette versi in una battuta di Iole, mediante un foglio incollato (solo

tre casi: Atto I, Scena 2, vv. 65-6; Atto III, Scena 2, vv. 745-6; Atto V, Scena 1, vv. 1201-2. Dopo Renout, Le Fèvre in *Hercule au Mont Oeta* si serve della medesima combinazione sette volte: Atto I, Scena 3, f. 116^v, Scena 4, f. 118^r e f. 118^v (rima interna); Atto II, Scena 6, f. 127^v; Atto III, Scena 2, f. 131^r e f. 132^v; Atto V, Scena 6, f. 150^r.

single parole si leggono in trasparenza; sembrerebbe trattarsi di un monito rivolto a Ercole circa i «fleurs des Dieux»: v. 2). Nella pagina successiva un'altra battuta di Iole risulta accorciata di altri quattro versi. Sempre nell'Atto II, Scena 4, p. 24, si incontrano correzioni a penna: la battuta di Euristeo «Il n'est plus à lui-même, il doit à ses Sujets / Ses plaisirs, son repos, ses propres intérêts» diventa «Il n'est plus à lui-même, au bien de ses Sujets / Il doit sacrifier ses propres intérêts»; inoltre, quattro versi esornativi sui disegni del Cielo sono contornati a inchiostro (per l'espunzione?). Nell'Atto III una vistosa parentesi quadra segrega quattro versi nella Scena 5, p. 40, senza un motivo apparente; e così, evidenziati a matita, nell'Atto IV, Scena 1, p. 49 quattro versi di Ercole, quattro versi di Iole nella Scena 2, p. 53 e altri quattro nella replica di Ercole a p. 54. Nella Scena 7, p. 60, i versi indirizzati da Iole a Deianira «Sans foiblesse je peux soupirer et gémir, / Ecouter un amant, l'aimer, et le punir / Des maux de ma patrie et de m'avoir sçu plaire» sono accompagnati da un «Ou» tracciato a penna e seguito da un verso cancellato ma perfettamente leggibile: «Cet effort doit surprendre une amante ordinaire». Nell'Atto V, Scena 2, p. 67 una battuta in due versi di Deianira e la successiva di Iole (dodici versi in totale) sono evidenziate a penna da una parentesi quadra; nella Scena 3, p. 68, otto versi di una battuta di Deianira si trovano in parentesi quadra a matita. Come si è anticipato, dall'omogeneità della calligrafia possiamo congetturare che ogni apporto provenga dallo stesso Renout; un indizio confortante, se non una prova, si rinviene in MOUHY 1780, 231 (citato da PIROU 1976, 129 n. 1, ma non discusso), il quale sulla tragedia scrive: «malgré sa chute, cette Piece (*sic*) n'est pas sans beautés. L'Auteur la retira après la première représentation, pour la retoucher»⁷⁷. Questo è l'unico commento positivo – pur nella sua forma litotica – a me noto su *Hercule mourant*, vivente Renout; e piace chiudere con esso.

⁷⁷ «Nonostante la sua caduta, questo dramma non è privo di bellezze. L'autore lo ritirò dopo la prima rappresentazione per ritoccarlo».

Parte II. Pierre-François-Alexandre Le Fèvre, Hercule au Mont Oeta (1787)

Hercule au Mont Oeta consta di 1592 versi in rima baciata, non numerati⁷⁸, distribuiti in cinque Atti; il testo occupa i fogli⁷⁹ 111^r-51^r (il 119^v è bianco) di un singolo volume di cm. 35x21, conservato a Parigi presso la BnF-Richelieu con la segnatura MSS NAF 5268, che raccoglie le opere superstiti dell'autore, edite e inedite, sotto il titolo *Manuscrits de P. F. A. Le Fèvre – Tragédies, Poème épique, Epîtres et traductions en vers, Poésies diverses*. Per circa la metà delle pagine ci si imbatte in vocaboli, sintagmi e interi versi sostitutivi, a volte senza segnali di preferenza (perché ancora in ballottaggio, o forse per un'esecuzione *ad libitum*). Si tratta certamente di una copia di lavoro per uso personale: le varianti sono spesso redatte in caratteri minuti e con sciatteria, fino a sfidare la leggibilità. Non di rado colpisce la natura delle aggiunte: oltre che da espressioni concorrenti ma comunque ancorate a una logica sinonimica e dunque essenzialmente unitaria, il testo a tratti viene intaccato da alternative che disegnano traiettorie divergenti; così, per es., nel verso della Scena 2, f. 114^r «Il se prodigue (*v.l.* devoue) au monde; et ce héros (*v.l.* mortel) si rare» troviamo accostati i due tipi di variazione, che chiamerei rispettivamente 'debole' (ossia di ordine retorico) e 'forte' (con scostamento fattuale o ideologico)⁸⁰. Non è possibile stabilire se le biforcazioni, specialmente del secondo tipo, precedano o piuttosto seguano il debutto teatrale.

⁷⁸ Il computo è inevitabilmente approssimativo, date le condizioni del testo.

⁷⁹ Si distinguerà dunque tra *recto* (= ^r) e *verso* (= ^v).

⁸⁰ Non ritengo superfluo allegare altri esempi dei due modi (in prima posizione riporto la lezione in corpo maggiore): a) Scena 1, f. 112^r, «Hyllus, le vrai courage au sort même en impose»; *varia lectio* «Le vrai courage, Hyllus, des lois du Sort dispose»; f. 113^v, «Croiez qu'aucun soupir (*v.l.* soupçon) n'outrageoit mon époux»; Scena 2, f. 114^v, «C'est au coeur (*v.l.* à l'oeil) d'une femme, ou foible, ou plus sensible»; Scena 4, f. 117^r, «Elle egale en Beauté la Valeur de mon Père»; *v.l.* «Yole est en Beauté ce qu'en Force est mon Père»; *ibid.* «C'est au seul (*v.l.* «Ce n'est qu'à) Philoctete a remplir votre espoir»; b) Atto I, Scena 1, f. 112^r, «La voix du Ciel lui même a trompé ma douleur (*v.l.* mon ardeur)»; *ibid.* «Et le Sort à Junon n'arrache point Alcide!»; *v.l.* «Et l'espoir du repos ne luit point pour Alcide»; f. 113^r: «Je pars sur l'heure; et la Gloire (*v.l.* ma mère) en décide»; nel sintagma «L'Age et l'amour» della Scena 2, f. 114^v, il secondo sostantivo è cassato a vantaggio di «l'effroi».

Sette sono i personaggi con battuta: Ercole (*Hercule ou Alcide, fils de Jupiter*); Deianira (*Déjanire, femme d'Hercule*); Illo (*Hyllus, fils d'Hercule et de Déjanire*); Iole (*Yole, fille d'Eurytus Roi d'Oecalie*); Filottete (*Philoctete, compagnon d'Hercule*); il Sommo Sacerdote di Giove (*le Grand Prêtre de Jupiter*); Enope, confidente di Deianira (*Oenope, confidente de Déjanire*); quattro i personaggi muti, compagni di Ercole (*compagnons d'Hercule*): Teseo (*Thésée*), Astore (*Astor*), Ifi (*Iphis*), Piritoo (*Pirithoïs*); figurano come comparse Popoli, Sacerdoti, Guerrieri (*Peuples, Prêtres, Guerriers*). La vicenda, che come il modello antico non osserva rigorosamente l'unità di luogo, è ambientata dapprima nella Reggia (*Palais*) della città tesalica di Trezene (*Trazyne*), poi sul monte Eta⁸¹.

Atto I (vv. 330: ff. 112^r-19^r)

Scena 1. Deianira, sposa amorevole di Ercole, esorta Illo alla ricerca del padre, assente ormai da quasi due anni⁸², delusa dall'oracolo che aveva assicurato all'eroe la pace in Trezene allo scadere di un trentennio di gloria⁸³; le pare, anzi, che Giove stesso cospiri con Giunone contro i suoi⁸⁴. Compreso della ventilata missione, Illo ricorda che presso i bastioni d'Ecalia, già sulle tracce del padre, si era imbattuto nelle tre figlie di Eurito, le quali, disdegnando davanti a lui le virtù di Ercole, gli preferivano altri re. Dal palazzo in cui si era presentato come libero, Illo era usci-

⁸¹ L'autore comunque ha l'accortezza di collocare il monte a ridosso delle mura della reggia: cfr. Atto IV, Scena 6, f. 142^v.

⁸² La corrispondenza di tale lasso temporale con Renout, *Hercule*, Atto I, Scena 1 («près de deux ans») è probabilmente intenzionale.

⁸³ Cfr. Atto II, Scena 6, f. 127^v; Atto III, Scena 2, f. 132^v; Atto V, Scena 3, f. 146^r; Scena 4, f. 149^r. L'insistenza sulla durata della carriera di Ercole comporta una carica allusiva decifrabile solo in via ipotetica. A mio avviso potrebbe trattarsi di un riferimento autobiografico: appartato ormai dall'ambiente mondano dove aveva esercitato con esiti alterni la sua arte, l'autore drammatizzerebbe in Ercole il proprio ritiro dalla scena e forse anche dalla vita. Non sembri troppo precoce un inizio di carriera – magari solo ideale – fissato all'altezza dei sedici anni: si pensi al caso di Rotrou, che rappresentò *L'Hypocondriaque ou Le Mort amoureux* prima dei vent'anni. Non è nemmeno escluso che Le Fèvre comprendesse nel calcolo gli esordi pittorici.

⁸⁴ L'espressione autoriferita in terza persona («la triste Déjanire») ascrive subito il destino del personaggio alla serie topica di tante eroine tragiche (cfr. per es. *infelix Dido*).

to schiavo (oltreché senza utili notizie): una delle fanciulle, Iole, aveva scoccato verso il suo cuore ingenuo i primi dardi amorosi; e il fuoco della passione promanato dagli occhi della principessa resiste a distanza⁸⁵. A Illo, che le chiede a quali dèi votarsi per ritrovare il padre, Deianira indica una qualità come lo zelo intrepido («zèle intrépide», f. 112^v): Ercole si troverà laddove lo sventurato e l'innocente abbiano bisogno del suo aiuto, oppure un mostro o un tiranno vadano debellati. Illo confida di riportare palme di gloria persino dopo le gesta del padre, per la stessa natura eccezionale che condivide con lui. Si congeda quindi da Deianira con un abbraccio commosso⁸⁶, non senza un'allusione al «Mostro orrendo» («Monstre affreux») della «cieca Gelosia» («aveugle Jalousie») da lui tante volte mitigata (f. 113^r) e alla fervida raccomandazione di vincere i tormenti del dubbio e di seguitare ad amare un eroe che non può tradirla (f. 113^v). Deianira ricusa affettuosamente le congetture di Illo, suggerite evidentemente dall'amore, negando che sospiri o sospetti sfuggitile ingiuriassero il suo sposo. *Scena 2*. Con la confidente Enope Deianira ammette tuttavia l'esattezza dell'intuizione di Illo, deplorando la solitudine a cui la condanna l'essere sposa di un eroe tanto spesso lontano per mire di gloria. Enope immagina che la padrona rimpianga la passione di antichi pretendenti, suscitando le proteste di Deianira, sempre fedelmente innamorata, per quanto assimili la propria condizione alla schiavitù e alla vedovanza. Per l'animo turbato di Deianira nessuna fatica di Ercole è compiuta; nessun antagonista è stato veramente sgominato, in quanto sopravvive nella sua angoscia; e Giunone non desiste dall'incalzare lo sposo. A colloquio con Illo Deianira ha dissimulato la segreta

⁸⁵ La passione di Illo per Iole è accennata fuggacemente da Ov. *Met.* 9.278-9: *Herculis illam* (scil. Iolen) / *imperiis thalamoque animoque receperat Hyllus* e sviluppata come reciproco legame amoroso nel libretto composto da Francesco Buti per *L'Ercole amante* di Francesco Cavalli, che debuttò al Théâtre des Tuileries il 7 febbraio 1662 (vd. in particolare gli Atti II-V). Sull'argomento vd. DEGIOVANNI 2018a, 227-9.

⁸⁶ Un verso infelice come «Mon oeil se sent remplir de larmes qu'il vous cache» (f. 113^r) diventa: «Pardonnez. Le heros n'est pas l'homme insensible» (la modificazione è stata causa, piuttosto che effetto, del rifacimento del verso omorimico precedente).

ragione dei propri dolori: la gelosia⁸⁷; Ercole è troppo ammirato per non impensierire la sua sposa; e come già una volta fu incatenato dallo sguardo di Deianira alla corte del padre di lei, così potrebbe cedere agli occhi di un'altra donna. Enope pensa subito all'«arte magica» del «mostro selvaggio» Nesso e alla «spoglia» («dépouille», f. 115^v) donata in punto di morte all'amata. Deianira elogia d'impeto la proposta, ma presto si immelanconisce al pensiero di dover ricorrere a un sotterfugio; l'entusiasmo si estingue affatto con la constatazione che il magico rimedio, non funzionando a distanza, in assenza di Ercole è inefficace. Deianira si rammarica anche di non avere proceduto lei stessa alla ricerca dello sposo; Illo, anelando alla gloria con giovanile audacia, potrebbe addirittura affiancare il padre nelle imprese e ritardarne il ritorno. Ella fantastica di rintracciare Ercole e di sottrarlo, oltre che alla Gloria, a una «Rivale» in lacrime che sperimenterebbe a sua volta le pene dell'abbandono; immagina pure le parole con cui la sconfitta sancirebbe l'esclusività dell'amore di Ercole per la sposa. Un rumore retroscenico interrompe il discorso; l'avvistamento di Illo agita Deianira. *Scena 3*. Riconosciuti la giustizia divina e il compimento dell'oracolo, Illo annuncia l'imminente rientro del padre, preceduto a Trezene dal suo uomo di fiducia Filottete. L'eroe, impegnato non lungi dalla reggia, sul monte Eta, a erigere alla pace *ex voto* un altare in forma di pira, per il momento non può essere distratto. Intanto, Filottete insieme con il Sommo Sacerdote presenterà a Deianira il corteo trionfale dell'eroe; il re Eurito infatti è stato battuto, i suoi tre figli maschi sono morti, il popolo nemico è ridotto in schiavitù insieme con la principessa Iole. Il nome della figlia di Eurito allarma Deianira, mentre Illo, non potendo dissimulare i propri sentimenti⁸⁸, vagheggia la presenza che ai suoi occhi ha fatto svanire tutte le altre (di Filottete e dei guerrieri, dei popoli, dei sacerdoti); benedetti gli dèi per il privilegio di avere potuto contemplare la loro

⁸⁷ La battuta «Je suis Jalouse, Oenope. Eh! Comment ne pas l'être?» (f. 115^v) è preceduta da una didascalia di recitazione: «Le premier hémistiche du vers qui suit doit être prononcé en baissant la voix; Et le second, en l'élevant subitement».

⁸⁸ Si noti il contrasto con la confessione della madre a Enope.

fascinosa creatura, il giovane attesta altresì la propria devozione evocando l'omaggio tributato allo spirito, ugualmente divino, del padre⁸⁹. D'altro canto, la Fama («Renommée») di un'antica passione di Ercole per Iole è giunta sino a Deianira, la quale, ottenuta conferma delle attrattive eccezionali della prigioniera, ora affidata a Filottete, si ripromette di incontrarla. Sulle note di una marcia⁹⁰ entra in scena Filottete insieme con il corteo trionfale dei soldati recanti il bottino di guerra. Deianira vi cerca invano Iole. *Scena 4.* Alla comunità dei convenuti Filottete riferisce la volontà del suo signore, eroe ed evergete universale: Ercole ha eretto un altare alla Pace⁹¹, promesso alla partenza da Trezene; dal Sommo Sacerdote però non ha ancora appreso quale sia la vittima da immolare; dispone pertanto che la comunità, guidata da Deianira, si rechi al Tempio di Zeus suo padre e della stessa Giunone, affinché sia finalmente rivelato tramite il Sommo Sacerdote che cosa ancora esiga l'Invidia («Envie»)⁹²; egli confida che si ottenga risposta in virtù dell'affettuosità della preghiera⁹³. A Deianira che lo interroga sui decreti divini il Sommo Sacerdote replica schermendosi: il destino di un grande uomo sfugge agli occhi comuni; si prodigherà comunque di persona per venire a capo della questione nel corso della giornata (f. 118^r)⁹⁴. Deianira nota l'assenza, fra tanti tesori, dei nemici in catene⁹⁵ e in particolare dell'erede al trono («L'Héritiere, et le sang d'Eurytus»), non senza un'allusione al maggior splendore del corteo presso l'al-

⁸⁹ L'anarchia dell'istinto erotico subisce presto, nella goffa argomentazione di Illo, la censura del Super-io; la sublimazione spirituale è particolarmente vistosa nel v. «Vous (*scil.* les Dieux) donnez la vertu; vous donnez les attraits; / Et je n'ai point cessé d'adorer vos bienfaits» (f. 116^v), dove la virtù di Ercole e la venustà di Iole trovano armonica composizione.

⁹⁰ La didascalia non prescrive un accompagnamento musicale specifico. Si ha qui un punto di tangenza con l'*opéra*.

⁹¹ Stavolta con iniziale maiuscola.

⁹² Il termine rinvia ai classici φθόρος e *invidia*.

⁹³ «Le Ciel cède à nos vœux quand c'est le cœur qui prie» (f. 117^v). Si scorge qui una prima incrinatura nel primato spirituale del Sommo Sacerdote, escluso dalla dimensione e quindi anche dall'intenso sentire dei magnanimi.

⁹⁴ L'improbabile previsione rimarca ovviamente il rispetto dell'unità di tempo da cui dipende.

⁹⁵ Si noti il disinvolto sincretismo del rituale, modellato sul trionfo romano.

tare dello sposo (l'ammiccamento a Illo è intercettato da Filottete). Filottete risponde che Ercole abomina l'oppressione dei vinti dopo il combattimento, preferendo ottenerne la benedizione con la mitezza. Deianira guida il gruppo verso il Tempio, dopo avere incaricato Enope, in via riservata, di procedere secondo il piano; restano solo Filottete e Illo, che ne è stato trattenuto. *Scena 5*. Senza preamboli Filottete intima a Illo, di cui ha intuito la passione amorosa, di abbandonare ogni mira su Iole se vuole evitarne conseguenze incalcolabili: Ercole non ha conquistato la fanciulla per lui; un magnanimo in amore non ammette insuccessi, quantomeno per occultare la propria debolezza; e tra il giovane e il padre non c'è partita. A Illo che esterna gestualmente il proprio disappunto Filottete ribadisce il monito, cui aggiunge il divieto di commentare la circostanza con Deianira⁹⁶.

Atto II (vv. 332: ff. 120^f-27^v)

Scena 1. Enope e Iole attendono Deianira in un luogo convenuto. Iole crede che Deianira voglia accanirsi su di lei e pascersi della sua umiliazione, non paga della morte di tre figli di Eurito e della rovina dello stesso sovrano, ma Enope la smentisce recisamente: la padrona è di sangue reale come la sua prigioniera e riconosce simpateticamente il paraggo. Iole ribatte sdegnata che ricercerebbe la fine, se potesse, offrendosi quale vittima sacrificale per il Sommo Sacerdote; il gesto, oltretutto, dissolverebbe i timori di ogni membro della comunità. Enope invita Iole a riconoscere piamente nelle sorti dei suoi cari, pur degni di pianto, la giustizia divina: Eurito e i tre figli sono stati puniti della loro tracotanza verso Ercole e Illo⁹⁷; ora Iole può beneficiare il padre con la clemenza divina, venendo a più mite consiglio con Deianira. Irritata dal nome di Illo, che conosce solo come nemico e che suppone in combutta con Deianira a proprio danno, Iole chiede

⁹⁶ L'Atto si conclude con l'intimazione gestuale di Filottete, che attesta – con altre prescrizioni di ordine mimico in didascalia – la ricerca, da parte dell'autore, di una dinamica scenica agile e naturale attraverso mezzi espressivi extraverbali. Per la rivalità amorosa tra Ercole e Illo cfr. Marmontel, *Hercule mourant*, Atto II, Scena 1.

⁹⁷ Filottete a sua volta si produrrà in una teodicea nell'Atto V, Scena 1.

conferme all'interlocutrice, ma ne ottiene soltanto un'esortazione alle migliori speranze. *Scena 2.* Giunge Deianira; a Enope che le chiede novità sull'oracolo del Sommo Sacerdote, ella risponde, senza avvedersi della presenza di Iole, che il pronunciamento è sospeso fino al rientro di Ercole⁹⁸. Dopo la presentazione di Iole, Enope è inviata dalla padrona a distrarre Filottete, che si intrattiene con Illo. *Scena 3.* Colpita dall'avvenenza di Iole, Deianira si chiede in un *a parte* se abbia a che fare con una schiava o una rivale; offre poi alla giovane il proprio soccorso, coerente con la giusta indulgenza usatale dallo sposo con il risparmiarle l'onta del trionfo. Dopo avere circostanziato alla «generosa nemica» il proprio orgoglio, del resto giustificato da una sofferenza tanto profonda da rendere offensiva la «pietà» («Pitié»), Iole prega Deianira di esiliarla con il padre anche nel luogo più remoto⁹⁹, dove in pace possa essere dimenticata dal mondo. Deianira le chiede con insinuazione se Ercole accetterebbe di alienare i tesori conquistati e poi vira su altri possibili impedimenti alla soluzione dell'esilio, con palese riferimento ai sentimenti di Illo. Il conflitto interiore di Iole tra la collaborazione con Deianira e la fedeltà al padre viene gioiosamente travisato da Deianira come indizio di una passione per il figlio (in un *a parte* aggiunge il tripudio per l'insussistenza di un sentimento analogo tra Ercole e la prigioniera). Deianira si lusinga di operare per grazia divina a lenire le sofferenze arrecate dall'azione eroica del marito contro i «barbari», parimenti ispirata dagli dèi. A Iole, trasfigurata ormai da potenziale rivale a figlia desiderabile, Deianira offre di farsi latrice presso il figlio dell'esaltante novità, ma al sopraggiungere del giovane la principessa si ritira turbata, dopo avere ruscato bruscamente i servigi di Deianira. *Scena 4.* Illo, senza accorgersi di Iole, si imbatte nella madre, che segretamente commiserà («Epouse infortunée!», f. 123^v) e che

⁹⁸ All'inizio della Scena una decina di versi che riformulano una battuta di Deianira è soppressa con barre. Il richiamo al sacrificio appena prima della presentazione di Iole alla regina appare qui ridondante e forzato, anche se poi la principessa si riterrà interessata in prima persona, sicché il tormento del testo si potrebbe spiegare con il tentativo di elevare lo stile a compensazione dello scialbore del contenuto.

⁹⁹ Il Monte di Calpe, dove Ercole ha posto il confine occidentale dell'ecumene. Per il motivo della richiesta dell'esilio cfr. Marmontel, *Hercule mourant*. Atto II, Scena 5.

non vorrebbe affrontare dopo l'intimazione di Filottete. Deianira con trasporto emotivo («tous nos maux sont finis», *ibid.*) riferisce – nei soli termini consentiti dalla sua euforia – dell'abboccamento con Iole; Illo però raggela la madre, deprecando i flagelli divini che stanno per abbattersi su di lui, sulla principessa e sulla stessa Deianira. Illo, che Deianira sa reduce da un colloquio con Filottete, resiste alle pressanti domande materne sulla «triste Verità», ma la regina, che ha immaginato l'essenziale, aggira le sue difese per carpirne una conferma: concessagli l'osservanza del segreto, si finge perfettamente consapevole del tradimento di Ercole a favore di Iole e giustifica il proprio approccio come parte di una strategia lenitiva; minimizza pacatamente l'impatto di una nuova passione di Ercole su una moglie che la gloria e l'assenza dello sposo hanno fortificato; anche presso la posterità nessuna rivale insidierà il suo ruolo di sposa e nessuna genererà un figlio tanto simile al padre; e del resto, le gioie e i dolori si alternano incessantemente nell'esperienza umana¹⁰⁰. Da parte sua, Illo non potrebbe esimersi dal cedere al padre, in ogni caso non senza interiore protesta; si allontana infine dalla madre con cupi presentimenti, dopo averne avallato le supposizioni. *Scena 5*. Rivolgendosi in un *a parte* a sé stessa¹⁰¹ e a Ercole assente, «sposo spergiuro» («parjurer époux», f. 126^r), Deianira assevera che può essere tradita, ma non ingannata. *Scena 6*. Enope, che allo spargersi di triste dicerie ha raggiunto la padrona per porgerle un qualche aiuto, magari nella vendetta, condivide con Deianira la gravità del momento. In forza della propria educazione alla virtù, d'altro canto, Deianira respinge assieme all'odio e al crimine l'idea stessa del vendicarsi, che oltretutto male si applicherebbe al solo mortale («mortel», f. 126^v)¹⁰² da lei amato o a una prigioniera innocente, vittima

¹⁰⁰ Le Fèvre congloba nel discorso di Deianira argomenti sostenuti nelle *Trachinie* sofoclee dal Coro (v. 122 ss.) e dal personaggio omologo (vv. 436 ss.).

¹⁰¹ Per il motivo dell'autoapostrofe cfr. *Ov. Her.* 9.145 ss.; [Sen.] *HO* 842 ss.

¹⁰² «Mortel» è predicato di Ercole anche altrove; per es., nell'Atto I, f. 115^r due volte in una battuta di Deianira (la seconda produce una sorta di ironia tragica: «C'est trop diviniser ces mortels qu'on renomme»). Nel medesimo Atto, *Scena 4*, f. 117^v Filottete nella sua solenne allocuzione definisce Ercole il «più grande degli umani». La medesima espressione si legge in una battuta di Deianira nell'Atto III, *Scena 4*, f. 135^v.

di Ercole, infelice amante di un altro¹⁰³. Deianira desidera solo conservare il suo ruolo affettivo e persegue l'intento adoperando lo strumento donatole dai Cieli attraverso Nesso. Alla confidente narra compiutamente del servizio offertole un tempo dal Centauro, «figlio dell'aria» («enfant de l'Air», f. 126^v)¹⁰⁴, per l'attraversamento dell'Eveno, mentre Ercole era impacciato da spoglie di guerra; del tentativo di rapimento; della punizione del Centauro da parte di Ercole, per mezzo di un dardo micidiale. Cercando moribondo in cielo uno sguardo della madre, pentito del misfatto appena perpetrato, Nesso quale pegno di rimorso aveva donato a Deianira un peplo («voile», f. 127^r) da intridere nel suo sangue, dotato dall'Aria di potere seduttivo¹⁰⁵, e aveva istruito l'amata su come servirsene in caso di infedeltà da parte del coniuge; era spirato benedicendo Ercole. Deianira si aggrappa a un rimedio forse inane per trarne conforto emotivo; non esclude d'altronde che il ricorso stesso a un tale espediente possa intenerire Ercole. Mentre si levano i clamori della vittoria, peraltro, la regina prega gli dèi di dispensarla dal fruire di quel loro dono, perché il ritorno di Ercole tra le sue braccia si debba ancora una volta solamente all'Amore.

Atto III (vv. 334: ff. 128^r-35^v)

Scena 1. Affluiscono in scena per celebrare il trionfo popolani, soldati, sacerdoti (tra cui il Sommo), Filottete e altri compagni di Ercole, Deianira, Illo ed Enope. All'ingresso di Ercole il popolo si prosterna, ma l'omaggiato disdegna incensazioni che andrebbe-

¹⁰³ Cfr. l'analoga posizione della Deianira di Renout, *Hercule*, Atto I, Scena 6.

¹⁰⁴ L'estrosa espressione sembra coniata per Nesso, in quanto figlio di Nefelee, proprio da Le Fèvre.

¹⁰⁵ La narrazione di Deianira è venata di ironia tragica: se la discendenza da un elemento – l'Aria – congruente con la dimensione celeste sembrerebbe nobilitare Nesso, nell'astrattezza spersonalizzante dell'espressione «enfant de l'Air» (anziché di Nefelee) si potrebbe cogliere un'allusione alla paternità ibristica di Issione (cfr. per es. Apollod. *Ep.* 1.20; Hyg. *Fab.* 34; 62). Inoltre, sappiamo da Diod. Sic. 4.12.6 che Nefelee aveva aiutato i figli (tra cui proprio l'aggressore di Deianira, secondo Apollod. *Bibl.* 2.5.4.86) nel corso di un attacco collettivo contro Eracle, allora ospite di Folo (sul mito del tentato ratto di Deianira vd. invece Diod. Sic. 4.36.3-5. Su Diodoro rinvio a MARIOTTA, MAGNELLI 2012, 54-5; 144-5).

ro riservate alle divinità¹⁰⁶ – anela infatti alla pace, non agli altari – e prende le distanze da quei nobili¹⁰⁷ che, forniti di virtù impari al loro rango, si beano di siffatte onoranze. Ercole trova invece un omaggio autentico nell’abbraccio degli amati «Citoiens» (f. 128^v); a proprio merito annovera, assai più che le fatiche contro i flagelli, l’aver denunciato alla Ragione gli errori del mondo credulo e l’aver richiamato alla Natura i costumi pervertiti¹⁰⁸. Ercole annuncia umilmente il proprio ritiro nella prospettiva della pace; si spoglia dunque dell’alloro per cingersi della corona d’ulivo protesagli dal Sommo Sacerdote. Invita poi quest’ultimo a designare la vittima sacrificale reclamata da Giunone, con la speranza che non comporti spargimento di sangue umano¹⁰⁹. Il responso di Giove risulta oscuro al Sommo Sacerdote; esso comunque stabilisce la coincidenza della fine delle pene di Ercole e dell’odio di Giunone e accenna a un ultimo rivale, un mostro audace («un Monstre audacieux», f. 129^v)¹¹⁰ su cui Ercole dovrà trionfare per ottenere dal Padre il premio di tutte le prove; pre-

¹⁰⁶ Nella scandalizzata sorpresa di Ercole per l’accoglienza popolare («L’homme aux pieds d’un autre homme!», f. 128^r) palpita l’egualitarismo illuminista dell’autore (cfr. *infra* le nn. 108-9). La battuta, inoltre, ribadisce la natura terrena del personaggio e ipoteka il senso del trapasso finale.

¹⁰⁷ Il riferimento a «indegni Monarchi» («indignes Monarques», f. 128^r) sensibili ai tributi invece respinti da Ercole non può non essere letto in chiave attualizzante, anche per la cospicuità contestuale della tirata polemica.

¹⁰⁸ «Autant que je l’ai pu, de l’univers crédule, / Ma voix, à la Raison, denonça les erreurs; / Vers la Nature, enfin, je rappelai ses mœurs. / Entreprise funeste, autant qu’elle est hardie!» («Per quanto ho potuto, dell’universo credulo / La mia Voce ha denunciato gli errori alla Ragione; / Alla Natura, infine, ho richiamato i suoi costumi. / Impresa tanto funesta quanto ardita!», f. 128^v); poco dopo (129^r) Ercole sentenza: «L’homme hait qui s’illustre; et surtout qui l’éclaire» («L’uomo odia chi si distingue; e soprattutto chi lo illumina»). Giustamente O’SHEA 1982, 254 riconduce l’asserzione a una matrice illuminista, piuttosto che stoica, e precisamente rousseauiana (per il riferimento alla Natura).

¹⁰⁹ La situazione ricorda l’antefatto del mito di Ifigenia, specialmente se filtrato dall’omonima tragedia di Racine (*Iphigénie*, 1674), dove tuttavia Calcante non è un personaggio scenico.

¹¹⁰ La definizione evoca, anche per lo spessore etico e spirituale del riferimento, la caratterizzazione che di Amore fornisce l’oracolo di Apollo al padre di Psiche in Apul. *Met.* 4.33: *saevum atque ferum vipereumque malum* etc. La mostruosità del nemico determinante da abbattere relega in secondo piano l’antagonismo tradizionale – tutto esteriore – del «mostro» Nesso; vd. *infra* anche la n. 124. O’SHEA 1982, 245-6 osserva che già nell’*Hercule mourant* (1761) di Jean-François Marmontel, Atto III, Scena 2 da Filottete ed Ercole stesso era considerata un mostro la passione per Iole.

cisa inoltre che «nessun essere ancora vivente troncherà la vita» dell'eroe¹¹¹. L'oracolo è accolto con vivo favore da Deianira, Illo e Filottete; Ercole, che ha afferrato il senso recondito del responso, trova riscontro di quanto aveva intuito e intendeva rivelare al solo Illo; con la promessa di un chiarimento per ora troppo disagevole, in vista di un'ultima impresa virtuosa, congeda quindi Deianira affidandola al devoto Filottete e rimane solo con il figlio. *Scena 2*. Ercole confessa di non essere più in possesso delle energie morali di un tempo e implora perciò l'aiuto di Illo, sempre che possa contare sulla sua fedeltà. Illo acconsente senza riserve e chiede se debba suffragare la dichiarazione con un giuramento, ma ne è dispensato: fa credito la parola personale¹¹². Per vincere ancora una volta, e sul proprio cuore, Ercole ha bisogno di confidarsi con il figlio circa la schiavitù di cui è vittima, quella amorosa, e di ascoltare i conseguenti rimproveri, senza eufemismi¹¹³, da parte di chi forse crede per inesperienza che la maturità sia atta a estinguere i fuochi della passione. Ercole assicura che, per quanto posseduto da Venere, non cederà mai ai languori della condizione volgare; ammette però che se per volontà divina la forza della passione non avesse avuto limiti temporali, a causa di essa avrebbe scordato Deianira, il figlio, la gloria stessa; e davanti agli amici costernati avrebbe fatto montare sul carro trionfale Iole, mentre lui le sarebbe caduto ai piedi¹¹⁴. Nottetempo si è allontanato dalla fanciulla in uno sprazzo di lucidità («Raison»,

¹¹¹ Le Fèvre così fonde insieme due oracoli di Zeus distinti in Soph. *Tr.* 1159-73 sull'autore della morte e sulla fine della carriera dell'eroe (solo il secondo è legato al santuario di Dodona).

¹¹² In Soph. *Tr.* 1185 ss., invece, Eracle esige da Illo un solenne suggello giuramentale.

¹¹³ «Nomme moi foible, ingrat, infidèle, parjure» (f. 130^v); cfr. Renout, *Hercule*, Atto III, Scena 3, p. 35: «je suis un Parjure / Et mon ingratitude a passé la mesure; / J'ay trahy mes sermens. Vous devez me haïr» etc.

¹¹⁴ Nell'amplificare Ov. *Her.* 9 (per es. 2: *victorem victae subcubuisse queror*; 4: *huic Iolen imposuisse iugum*, 23-4, 127-8), Le Fèvre non si avventura in caratterizzazioni pericolose come quelle di Ercole e di Iole da parte rispettivamente di Rotrou e di Renout, o anche di Marmontel (*Hercule Mourant*, Atto III, Scena 2): la potenza dell'impulso amoroso è colta nella sua scandalosa ed eversiva trasgressività, ma rimane consegnata alla mera dimensione retorica, come virtualità drammatica scartata, al pari della ricerca di un presidio razionale che la contrasti.

f. 131^r). Si era illuso di recuperare il dominio su di sé rientrando nell'ambiente dei propri cari; ora renderà soddisfazione agli dèi espropriandosi di quel bene e unendo personalmente Iole a un altro uomo, al cospetto dell'intera comunità e soprattutto di Deianira (che Filottete sta ragguagliando sui rimorsi del consorte), per sancire definitivamente la rinuncia e conquistare un po' di pace. Un maldestro riferimento di Illo, tradito dalla piena emotiva, a un «fortunato Rivale» che beneficerebbe della determinazione paterna costringe Ercole risentito a precisare, per quanto non ravvisi rivali attorno a sé, che l'impeto della sua funesta passione troverebbe un ostacolo insormontabile non nel connubio di Iole, quand'anche contratto con un Teseo o un Filottete, bensì nel crimine dell'incesto. Ercole dunque coinvolge esplicitamente Illo nel piano come necessario coadiutore, sia pregandolo con affabilità paritaria¹¹⁵, sia constatando desolatamente come l'Amore debilitandolo pregiudichi in un solo giorno trent'anni di trionfi sotto gli occhi maligni dei nemici, sia esortandolo alla conoscenza delle leggi universali¹¹⁶. L'«ultimo combattimento» di Ercole, inoltre, suggella eticamente il destino del figlio¹¹⁷. Per non ammantarsi di meriti insussistenti e non ingannare il padre, da lui imitato solo nella debolezza, Illo deve confessargli, anche a rischio di irritarlo con la franchezza, che è innamorato di Iole. Sconcertato, Ercole viene ancora a sapere che Iole è informata dei sentimenti di Illo e che secondo la testimonianza di Deianira non

¹¹⁵ Ercole inauditamente implora Illo (la circostanza è da questi registrata con rammarico) con una terna di epiteti che, priva oltretutto dell'organicità di una *climax*, lo affranca dalla fissità del tradizionale ruolo filiale e da ogni gerarchia reciproca: «C'est un Epoux, un Père, un ami qui t'implore» (f. 132^v). Il verso «L'implacable Junon m'a moins nui que Vénus» (*ibid.*) è riconducibile a Ov. *Her.* 9.11: *Plus tibi quam Iuno nocuit Venus*.

¹¹⁶ «Connai de l'Univers les constantes maximes» (f. 132^v).

¹¹⁷ «Nos neveux sont chargés du fardeau de nos crimes / Mais des raions d'un père un fils est revêtu. / Sauve ton héritage, en sauvant ma vertu» («I nostri nipoti sono gravati del fardello dei nostri delitti / Ma dei raggi di un padre un figlio è rivestito. / Salva il tuo retaggio, salvando la mia virtù», f. 132^v). Abbiamo qui accostati principi afferenti a sensibilità allotrie: quello della responsabilità intergenerazionale e quello dell'immobilismo reazionario. Nell'incoerenza e nell'incongruenza contestuale dei due versi balena, mi pare, un messaggio extradiegetico che vale una cauzione ideologica ambivalente.

li disdegna; Illo d'altra parte lamenta di essere confuso, nella percezione paterna, con un nemico, quando non ha commesso tradimento e parla con la schiettezza della stirpe. Irritato dall'idea di uno scompenso tra la propria rinuncia a Iole e l'assai comoda posizione del figlio, Ercole si avvede nel contempo dell'invidia e della gelosia montanti che trasformano Illo in un competitore; richiama placidamente il figlio, che cercava di allontanarsi, e gli chiede di arrestare la moltitudine in arrivo e specialmente Iole, per procurargli una dilazione che gli permetta di ricomporsi con la virtù riconquistata. Ma è troppo tardi: compare tra gli altri Deianira, tenendo per mano Iole. *Scena 3.* Deianira saluta l'eroe venerabile, assicurandogli premurosamente che non udirà da lei, edotta dei fatti, alcuna recriminazione contro uno sposo magnanimo la cui virtù sempre prevale su fugaci infedeltà. Una volta incrociato lo sguardo di Iole, però, Ercole non riesce a contenersi: incurante di Filottete che lo richiama energicamente all'autocontrollo al cospetto dei convenuti, si rifiuta recisamente di unire Illo e Iole secondo il desiderio di Deianira, non volendo assecondarlo quasi fosse sotto costrizione, e riafferma il diritto di proprietà sulla prigioniera. Prima di abbandonare la scena, Ercole intima agli astanti di attendere la sua sentenza sovrana e insindacabile sul destino di Iole e di guardarsi dall'accompagnarlo. *Scena 4.* Filottete, offeso, vorrebbe intercedere per Deianira, ma la regina, seppure più gravemente colpita dall'affronto, di rimando esorta al rispetto dell'eroico sposo, indubitabilmente capace di ravvedersi con sollecitudine. È per lei ormai tempo, però, di integrare le risorse di Ercole con altri mezzi; chiede pertanto a Iole di contribuire al soccorso e infine promette al popolo che ritroverà il suo beniamino, eroe esemplare nonché «sposo tenero e fedele».

Atto IV (vv. 304: ff. 136^r-43^v)

Scena 1. Enope domanda alla padrona perché appaia quanto mai macerata dal dolore e consunta da un segreto pentimento, quando l'«amabile Prigioniera» è impegnata a recare a Ercole il «fatale tessuto». A sua volta Deianira si chiede se gli dèi «nemici di Ercole» cospirino attraverso di lei, indovinando interrogativa-

mente la verità sul dono di Nesso¹¹⁸. Il presagio infausto è stato suffragato da un prodigio: quando ha prelevato la tunica, l'antro oscuro in cui lo custodiva secondo le istruzioni del Centauro ha vibrato tre volte e orribili fuochi hanno squarciato le tenebre¹¹⁹. Un altro prodigio, però, ha poi fugato i timori: la tunica, da cui lei stessa aveva rimosso le tracce ematiche, si è fatta di porpora ed è andata impreziosendosi regalmente sotto i suoi occhi. Ma una volta consegnato il dono a Iole, tra lugubri grida sono apparse Megera e le sorelle per deferirla al Rimorso¹²⁰. Ora Deianira si sovviene dell'umore venefico dell'Idra in cui era stato intinto il dardo funesto a Nesso, «mostro» (f. 136^v) malfido. Deplorando in un'apostrofe agli «ingiusti dèi» suoi ispiratori la propria passione accecante, Deianira delibera di punirsi, con l'auspicio che i carnefici infernali escogitino un supplizio adeguato al crimine¹²¹. Allarmata da tali propositi, Enope fa notare alla padrona l'aria serena con cui Iole sta per raggiungerle. *Scena 2*. Iole in effetti conferma che gli dèi sono favorevoli alla regina e narra dell'incontro con un eroe profondamente pentito, proprio secondo le previsioni della sposa, ben diverso da quello furibondo che tanto ricordava i fulmini e i tuoni paterni: Ercole stava a capo chino, lo sguardo al suolo, in costernato silenzio se non per un sospiro di

¹¹⁸ «Ce charme est-il un piège où l'aveugle espérance / de mon ardeur crédule a conduit l'innocence?» («Questo incantesimo è un tranello in cui la cieca speranza / del mio cuore credulo ha condotto l'innocenza?», f. 136^r).

¹¹⁹ Dismessa la fenomenologia fisica che angosciava la Deianira classica (Soph. *Tr.* 663 ss.; [Sen.] *HO* 716 ss.), l'autore reinventa l'episodio in chiave soprannaturale e in forma amplificata.

¹²⁰ O'SHEA 1982, 244 segnala giustamente come antecedente la visione dell'Ade da parte di Deianira in [Sen.] *HO* 1003-6 (e cfr. il v. 1014), a cui occorre aggiungere Tisifone (v. 1012). L'amplificazione allegorica (si pensi anche alla prosopopea della Pace), come l'effetto speciale dell'ascensione di Ercole nell'ultima scena, documenta nel gusto di Le Fèvre una componente operistica (ma già barocca); così per es. nel summenzionato *Hercule mourant*, Atto I Scene 3-4 Marmontel con Giunone faceva agire la Gelosia, probabilmente su modello di Lyssa in Eur. *HF* 815 ss. Riguardo all'influenza dell'*opéra* e specificamente di Marmontel su Le Fèvre vd. O'SHEA 1982, 243 ss. (a p. 246 la studiosa riporta un passo dell'anonimo autore dei *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Tome XXXV, Londres 1789, 143-4, in cui il soggetto in sé viene giudicato più adatto a un trattamento operistico che tragico).

¹²¹ Per questo motivo O'SHEA 1982, 244 giustamente richiama [Sen.] *HO* 938 ss.

autorimprovero e la menzione di Deianira. Approfittando proprio di tale proferimento, Iole si è rivolta all'eroe a nome della «sposa innocente» (f. 137^v) da lui bistrattata e sofferente, che per suo tramite gli offriva un dono; Ercole non sarebbe stato da meno, verso Deianira, di colei che era stata coinvolta dalla «pietà» («Pitié») nelle vicissitudini dei suoi oppressori. Così Ercole rincuorato si è rivestito della tunica e, mosso nuovamente dal senso del dovere, ha rinvio Iole a Deianira perché testimoniassse che lui aveva sconfitto ancora una volta il «Mostro»¹²². In tale frangente a Iole Ercole è parso assumere voce e sembiante non umani, tanto che gli dèi stessi l'avrebbero designato loro sovrano. Deianira grata e giubilante vorrebbe subito raggiungere lo sposo e restituire la libertà alla prigioniera, considerata alla stregua di una figlia, ma Iole la invita a lasciare l'iniziativa a Ercole penitente, ora assistito da Illo e Filottete. Iole peraltro non ambisce a ricompense per un'azione dettata non da amore, ma dalla volontà di riparare al male arrecato, conscia della sua condizione oggettiva («Je rentre en ma misère», f. 138^v) e paga, del resto, di un gesto che troverà forse positivi riscontri nel caso in cui Eurito, per riconquistare i diritti regali, dovesse accasarla con Illo. *Scena 3*. Uscita Iole, Deianira manifesta perplessità per un consiglio che non sa se attribuire a un «dubbio ingiusto» o a «estremo orgoglio» e, fidente negli dèi, si avvia assieme a Enope da Ercole per celebrare il proprio trionfo. *Scena 4*. Entra però Illo a intimarle di fermarsi, in un'invettiva commista d'ira e di sarcasmo: il giovane accusa Deianira «Barbare» (f. 139^r) di avere compiuto un mortale attentato contro il padre e la ripudia come madre; anzi, se ne condividesse la natura la ucciderebbe o la baratterebbe nel ruolo parentale con una schiava¹²³. Deianira incita Illo per due volte a colpirla¹²⁴, sapendo come si muore; ancora ignora però il crimine che le viene

¹²² Data la pluralità dei referenti a cui esso è applicato nel dramma, il termine non può costituire ironia tragica, ma proprio grazie alla polivalenza contrae una pregnante ambiguità.

¹²³ Nella foga disarginata Illo accenna ai fuochi del Tartaro (v. 139) già evocati dalla turbata pensosità di Deianira (Atto IV, Scena 1).

¹²⁴ Cfr. [Sen.] *HO* 982-3 per il cambiamento emotivo di Illo e *ibid.* il v. 1000 (*feri*).

imputato. Dopo che Illo spazientito ha preconizzato l'assassinio di Ercole, Deianira ravvisa la responsabilità di Nesso e invoca a testimoni gli dèi, Iole e soprattutto la propria virtù; ma proprio Iole secondo Illo non può essere chiamata in causa, in quanto raggiata¹²⁵ e sconvolta dall'inaudito veneficio cui ha assistito¹²⁶. Il giovane narra lo sviluppo degli eventi, dall'abbraccio offertogli dal padre in stato di «perfida calma»¹²⁷ e poi da lui negatogli con veemenza all'insorgere dei sintomi del male atroce. Illo cita le stentate parole pronunciate dal padre sulla tunica edace avvinta al suo corpo e sulla colpevolezza di Deianira prima di allontanarsi, incalzato dal dolore; e proprio sulle sue tracce Illo è tornato alla reggia. All'udire il lamento di Ercole e un'apostrofe al «monstre» (f. 140^r), subito interpretato da Illo come epiteto per Deianira¹²⁸, la regina sviene tra le braccia di Enope. Illo, che si apprestava a soccorrere il padre, moderati i toni invita la madre a riaprire gli occhi e a implorare il perdono degli dèi, più clementi di quanto i mortali siano colpevoli¹²⁹. Per conciliare a Deianira il recupero dei sensi, Illo se ne proclama di nuovo figlio. La regina si ridesta, sgomentando Illo con parole di delirio: credendo che l'incantesimo le abbia restituito lo sposo, ella chiede al giovane di condurla da lui. Illo prega gli dèi di conservare quello stato mentale alla madre e di sedare il padre, anche per impedire che

¹²⁵ La battuta di Illo rivendica a Iole il nesso assolutorio «Innocente et trompée» (f. 139^v), gli elementi del quale già componevano l'autorappresentazione di Deianira a colloquio con la confidente (Atto IV, Scena 1). Il costruito apologetico della regina viene così minato.

¹²⁶ È notevole una didascalia recitativa per Deianira durante la rampogna di Illo (f. 139^v): «De ce moment et durant tout le reste du récit d'Hyllus, Déjanire ne doit témoigner sa douleur qu'en demeurant l'oeil hagard, les bras roidis et le corps dans une entière immobilité» («Da questo momento e lungo tutto il resto del racconto di Illo, Deianira deve testimoniare il suo dolore solo con lo sguardo sconvolto, le braccia rigide e il corpo perfettamente immobile»).

¹²⁷ Con il riferimento al «calme perfide» Le Fèvre introduce un motivo di doppiezza persino nell'azione del sangue del Centauro, dapprima ingannevolmente balsamico.

¹²⁸ L'interiezione di dolore e l'apostrofe al «mostro» sapidamente ambigua provenienti dallo spazio retroscenico stabiliscono una tangenza inusuale tra la presenza di Ercole e quella di Deianira.

¹²⁹ Traluce dal discorso di Illo una sensibilità squisitamente cristiana, specialmente con l'affermazione che la collera divina non è inesorabile.

la voce di lui li raggiunga ancora; ma Ercole, udito Illo, si approssima inducendo il giovane a far allontanare Deianira, la quale nel frattempo è tornata pienamente in sé; se Illo intendeva salvarle la vita, la regina levando una sarcastica protesta al Cielo preannuncia il suicidio¹³⁰. *Scena 5*. Enope confida al principe la sua apprensione per la disperazione manifestata dalla padrona, ma il giovane, che ha presunto dalla reticenza della madre un indizio di colpevolezza, le ordina di lasciarla fuggire e, imputandosi una «cieca pietà» («aveugle pitié», f. 141^r), tronca il colloquio per accudire il padre¹³¹. *Scena 6*. Ercole rimprovera ai premurosi compagni d'arme che lo scortano di non risparmiargli orribili sofferenze sopprimendolo; conta perciò su un gesto pietoso di Illo, sempre che quello non voglia macchiarsi di parricidio¹³². In un momento di tregua, Illo palesa accorato la speranza che ripone in un antidoto, approvato del resto da Giove¹³³. Alla menzione della divinità Ercole punta lo sguardo al cielo, in una sorta di estasi¹³⁴ che Illo percepisce e cerca di interpretare come segno di comunicazione, per esempio in relazione all'oracolo, pregando nel contempo il padre di accettare qualche cura materiale. Dopo un attimo di silenzio, Ercole accondiscende alle sollecitudini dei

¹³⁰ Notevole la partitura drammatica della sequenza (f. 141^r), che riporto: Déjanire (froidement) «Ce n'est assez, mon fils» (à part, d'une voix sourde et d'un air sinistre) «Ciel, tu seras content; / Et ce n'est pas la mort que j'évite en sortant» (Elle sort, en faisant un geste de refutation et de désespoir).

¹³¹ La mutevolezza dell'atteggiamento di Illo verso la madre costituisce un fattore di debolezza nell'impianto dell'Atto IV. Non è escluso, nonostante la compiutezza della progressione scenica di cui disponiamo, che Le Fèvre avesse concepito sviluppi opzionali del personaggio, se la recensione di BABAULT *et al.* 1809, 422-3 presenta *Hercule au Mont Oeta* di M. Lefèvre come «tragédie en trois actes» (purtroppo senza specificare la data della replica vagliata; la prima constava di cinque Atti, come apprendiamo da GRIMM 1830, 374): un'indicazione che implica sfrondamenti e semplificazioni. Per es., la porzione testuale compresa tra le due interiezioni retrosceniche di Ercole («Ah!» di f. 140^r e di f. 140^v) e incentrata sul deliquio di Deianira potrebbe essere eliminata senza sforzo.

¹³² Cfr. Soph. *Tr.* 1031 ss. e 1199 ss., dove già affiora un gusto retorico per il paradosso.

¹³³ Come «secours sçavans» (f. 141^v) dobbiamo intendere le risorse della magia o quelle della scienza? Si osservi inoltre, rispetto alla costruzione drammatica, che Illo e Filottete si trovano insieme in scena durante la «passione» di Ercole, come in [Sen.] *HO* 1485-91.

¹³⁴ Cfr. [Sen.] *HO* 1432 ss.

suoi, che d'altra parte gli sembrano improduttive quando gli eventi siano guidati dalle divinità¹³⁵. Giove, fedele ai giuramenti, ha designato la vittima, assecondando l'aspirazione del figlio alla pace; Ercole si rivolge quindi a Illo per impartirgli una disposizione irrevocabile anche da parte sua: lo si dovrà condurre senza indugio sul monte situato presso le mura della reggia, dove la collera di Giunone cesserà e lui otterrà l'ambita mercede. In quel luogo si troverà anche la vittima designata. Filottete manifesta tutta la propria determinazione nell'obbedire al magnanimo a cui i cieli svelano l'oracolo. Ercole raccomanda a Illo di recare sul posto Iole, la cui presenza si rende necessaria (diversamente da quella della colpevole Deianira), suscitando trepidi interrogativi da parte del figlio sull'identità della vittima. Ercole si adonta dei sospetti superstiti del giovane, che crede concernano una possibile recrudescenza della propria passione per Iole; lo sdegno gli provoca un nuovo attacco di dolore, che riesce ancora a reprimere mediante uno strenuo appello alla volontà. Sorretto dai compagni, Ercole si avvia.

Atto V (vv. 292: ff. 144^r-51^r)

La scena si apre in una foresta del Monte Eta; sul fondo si erge una statua della Pace, ai piedi della quale Ercole giace assopito. Attorno alla pira¹³⁶ Filottete e gli altri compagni cominciano ad allestire un trofeo con le armi dell'eroe, quando li raggiunge Illo, *Scena 1*. Sconvolto dalla morte della madre, sposa «innocentemente crudele», Illo interroga gli zelanti esecutori degli ordini paterni sulle prescrizioni ricevute e sullo scopo del trofeo a cui attendono, in risposta a nuovi presentimenti sulla morte dei propri cari. Filottete disapprova il pessimismo del giovane: le sofferenze rendono graditi agli dèi e preludono ai loro benefici, come lui stesso ha sperimentato; il trofeo delle armi dismesse viene eretto in omaggio alla pace per volontà di Ercole, il quale al momento riposa grazie agli dèi provvidenti che hanno rallen-

¹³⁵ Le Fèvre rimodula così la rassicurante – ma enigmatica – conclusione del Coro sofocleo (*Tr.* 1278).

¹³⁶ È stata eretta da Eracle, secondo l'annuncio dell'Atto I, Scena 3, f. 116^v.

tato l'azione del veleno. Filottete si allontana con i compagni per raggiungere il popolo e il Pontefice (vale a dire il Sommo Sacerdote), che ha convocato per confortarli con la propria speranza¹³⁷. *Scena 2*. Accanto al padre dormiente, Illo palesa la propria consolazione per le condizioni in cui quegli versa e però anche, in un'apostrofe all'amata Iole, il dubbio persistente sull'identità della vittima sacrificale, che il popolo, timoroso per sé, con «orribile gioia» incarna proprio in Iole, ritenendola causa dei mali presenti. Illo, inoltre, si prefigge di riabilitare la madre innocente secondo la richiesta dello spirito di lei, anche solo perché Ercole cessi di odiare. *Scena 3*. Ercole si ridesta in uno stato di consunzione e sfinimento estremi, senza accorgersi del figlio; caduto in deliquio, recupera i sensi proprio per le amorevoli sollecitazioni di Illo, che infine abbraccia. Dopo avere accusato del suo stato di prostrazione Deianira, per lui sposa ingrata, impaziente e vile, Ercole incarica il figlio di sopprimere senza pietà il «Mostro» («Monstre», f. 146^r) assassino che lo costringe ora a un vano pianto¹³⁸ e che ha reso irriconoscibile il braccio delle celebri prodezze (contro l'Idra, il cinghiale di Erimanto, Cerbero ecc.)¹³⁹; poi però rettifica il mandato: con la residua energia si augura di uccidere di persona la consorte, dopo che sarà stata condotta sino a lui¹⁴⁰ da Illo. Questi si getta ai piedi del padre annunciando il suicidio di Deianira; Ercole vorrebbe che calasse il silenzio sul castigo che una colpevole si è inflitta, ma il figlio lo scongiura di ascoltare la perorazione di un'innocente e ottiene solerte attenzione, infervorata dall'aspettativa di uno scagionamento¹⁴¹. Deianira, ormai moribonda, aveva imputato la disgrazia all'arte servita a

¹³⁷ Si noti anche in questo caso la subalternità gerarchica, spirituale ed emotiva della figura sacerdotale.

¹³⁸ Cfr. Soph. *Tr.* 1070 ss., Eur. *HF* 1210 e – più chiaramente – 1354-6; per il motivo in [Sen.] *HO* vd. VIANINO 2007 (1993¹), 422.

¹³⁹ O'SHEA 1982, 249-50 rileva il parallelismo con Soph. *Tr.* 1089-106 e [Sen.] *HO* 1234 ss.

¹⁴⁰ Cfr. Soph. *Tr.* 1066 ss.; [Sen.] *HO* 1448 ss.

¹⁴¹ Aggiornando la psicologia dei modelli antichi alla sensibilità del suo tempo, Le Fèvre enfatizza la curiosità e la partecipazione sentimentale di Ercole alla sorte di Deianira, di contro alla celebre noncuranza dell'omologo personaggio nelle *Trachinie* (v. 1141 ss.) e nell'*Ercole Eteo* (v. 1471 ss.).

Medea¹⁴² e informato Illo dello stratagemma e delle effettive intenzioni del dono¹⁴³; allarmata da Illo, Enope aveva confermato la testimonianza. Ercole compiangere Deianira («Malheureuse!», f. 147^v), ascrivendo l'accaduto piuttosto all'ira divina. Dopo che Illo ha proferito il nome dell'artefice dell'inganno, Ercole balza in piedi, pienamente conscio ormai del destino («Ah! Tout est éclairci»¹⁴⁴, f. 148^r): esorta il figlio a riconvocare la comunità, nell'imminenza della sua premiazione da parte di Giove; il giovane obbedisce. *Scena 4*. In un'allocuzione a Giove, Ercole si prepara alla morte e con essa alla fine di ogni travaglio («Et le repos pour l'homme est la paix de la tombe», f. 148^v). Non anela tuttavia alla condizione divina, giacché l'orgoglio appaga la falsa virtù¹⁴⁵; fedele invece alla sua indole altruistica, inginocchiato dolorosamente accanto alla pira e con le mani protese al cielo, a compenso dei propri meriti Ercole osa invocare dalla divinità, per l'umanità futura, la pace dei giusti, la scomparsa dei tiranni, la rigenerazione morale del mondo, il rifluire del metallo cruento nelle viscere della terra¹⁴⁶. Terminata la preghiera, Ercole avvista la moltitudine che si avvicina timida e silente, ancora ignara della scelta operata dagli dèi. Iole sopravanza il gruppo per parlare a Ercole. *Scena 5*. La principessa ha tratto dal turbamento di Illo e dall'auspicio popolare legato alla sua presenza la certezza di essere la vittima designata e il suo cuore d'altronde consente

¹⁴² Cfr. l'apostrofe di Deianira a Medea in [Sen.] *HO* 949-52.

¹⁴³ Contro l'esempio delle fonti classiche, l'autore trova modo di avvicinare figlio e madre agonizzante in un dialogo di ovvia intonazione patetica. Da segnalare per l'infrequenza l'incompletezza dell'ultima battuta di Deianira, interrotta dal decesso («Je crus [a correzione di 'j'ai'] qu'un charme heureux... que ce voile...», f. 147^v).

¹⁴⁴ Cfr. [Sen.] *HO* 1472-3 (*fata se nostra explicant: / lux ista summa est*).

¹⁴⁵ O'SHEA 1982, 255 coglie la contrapposizione del passo a [Sen.] *HO* 1701-4 (a riprova, si noti l'iterazione delle protasi nei periodi ipotetici dei due *loci*).

¹⁴⁶ Le conquiste personali vantate da Ercole nelle preghiere che eleva a Giove in Sen. *HO* 790-6 e 1696-715, non senza accenti blasfemi (mutuo l'aggettivo da VIANINO 2007, 409), divengono qui altrettanti doni divini, in puntuale corrispondenza con Sen. *HF* 926-39 (cfr. *alta pax; ferrum omne teneat ruris innocui labor / ensesque lateant; venena cessent, nulla nocituro gravis / suco tumescat herba, non saevi ac truces / regnent tyranni*), già sfruttato da Rotrou, *Hercule mourant*, Atto III, Scena 1, 631-44 (cfr. LOUVAT, MONCOND'HUY, RIFFAUD 1999, 113, n. 62), dove pure tutti gli astanti si genuflettono. La blasfemia, nel *Furens*, denota e sostanzia invece l'alterazione mentale del semidio (v. 955 ss.).

senza protesta; chiede però che le venga risparmiata l'onta della situazione con un'esecuzione immediata; Ercole così servirà gloriosamente gli dèi, mentre lei morirà nobilitata e preservata dallo spettacolo di un Illo ostile al Cielo e forse punito di conseguenza. In un *a parte* Ercole ammira la virtù di Iole, concomitante con la venustà; ma pubblicamente ammonisce la principessa di moderare l'empito, lasciando a lui, per diritto di guerra, il compito di regolare la questione. *Scena 6*. Indi si rivolge agli astanti per riferire il pronunciamento di Giove, assicurando tutti sull'integrità delle proprie facoltà spirituali. Colto da provvidenziale rimorso, Ercole fa ammenda del lungo soggiogamento a Venere, che l'ha condotto a offendere Filottete, la sposa, il figlio, Iole e il popolo stesso; ora intende recuperare la pubblica stima unendo in matrimonio l'amata Iole e Illo¹⁴⁷. La principessa cerca di replicare, ma Ercole presenta la risoluzione come necessaria alla propria gloria e al pieno ripristino di Eurito nella sua sovranità¹⁴⁸; alla reintegrazione provvederà Filottete, eletto da Ercole – mediante il dono dell'arco e delle frecce – erede in quanto benefattore dei mortali¹⁴⁹. Ercole si rivolge poi al Sommo Sacerdote perché consacri con lui la pira alla pace; poiché però il «Ministro del Cielo» mostra riluttanza a eseguire il rito, Ercole appicca il fuoco da solo alla legna¹⁵⁰ e, apprestandosi a montare sulla catasta, fuga il timore collettivo rivelando che lui stesso è la vittima. Filottete sbiottisce; Illo scatta verso il padre per fermarlo, ma viene bloccato da terribili minacce; Ercole contrasta le lacrime degli astanti con

¹⁴⁷ Il motivo del cedimento virtuoso di Ercole a Illo rivale amoroso opera in Marmontel, *Hercule mourant*, Atto V, Scena 4. In un quadro mitico diverso, cfr. l'ultimo Atto della tragedia lirica *Alceste ou Le triomphe d'Alcide* di Philippe Quinault e Jean-Baptiste Lully (1674), dove, appunto grazie alla generosa rinuncia dell'Alcide, Admeto può impalmare Alceste.

¹⁴⁸ Le Fèvre frustra parzialmente il lieto fine sentimentale che ci si sarebbe attesi sull'esempio dell'esodo dell'*Alceste* euripidea (anche Illo e Iole, del resto, si sono cimentati con la prospettiva della morte): se Illo viene certamente soddisfatto, l'ultima battuta di Iole resta sospesa dopo l'interruzione imperiosa di Ercole.

¹⁴⁹ Cfr. [Sen.] *HO* 1648 ss.

¹⁵⁰ L'indipendenza nell'accensione della pira caratterizzava anche l'Ercole di Rotrou (cfr. *Hercule mourant*, Atto V, Scena 1, 1237), ma in quel caso nella cornice di un protagonismo egotistico incompatibile con deleghe nella gestione del rito; nella tragedia di Le Fèvre, invece, Ercole vicaria una potestà inadeguata.

la visione di Giove, di Giunone ormai placata e degli altri dèi che scendono dal cielo ad accoglierlo, promettendogli gloria eterna¹⁵¹. Il Padre sta per separare l'anima dal corpo al fine di offrirle l'agognata Pace¹⁵²; un tuono¹⁵³ segnala la trasformazione della pira in un trono di nubi su cui Ercole è innalzato. Il dramma si chiude con un appello di Ercole all'umanità: «Mortali, ricevete il mio addio. Imitatemi. La mia vita è il cammino dei cieli» («Mortels, recevez mes adieux. / Imitiez-moi. Ma vie est le Chemin des Cieux», f. 151^r)¹⁵⁴.

Per un bilancio critico

I giudizi contemporanei sulla tragedia di Le Fèvre non furono favorevoli. Freiherr von Grimm (vd. GRIMM 1830, 374-5) argomenta che il soggetto riscuoteva un interesse religioso presso gli antichi Greci, mentre è troppo astratto («idéal») per i Francesi e non ha mai funzionato nel teatro nazionale, a cominciare da Rotrou con l'adozione a modello della «pièce monstreuse» di Seneca. L'azione «fredda e languente» di *Hercule au Mont Oeta*, imperniata su sentimenti evanescenti come l'amore di Illo, artificiosi come la gelosia di una moglie già tante volte tradita e non ancora rassegnata dopo vent'anni di matrimonio, o ridicoli come la passione di Ercole per Iole e i relativi maneggi, ha prodotto uno spettacolo scialbo e squallido. A Le Fèvre Grimm accredita il merito di avere seguito l'impianto di Sofocle per quanto permettessero le «buone pratiche» («convenances») teatrali e i costumi («moeurs») francesi, ma poi rimprovera lo stile «enfatico e declamatorio»

¹⁵¹ Per il motivo cfr. Rotrou, *Hercule mourant*, Atto IV, Scena 2, nel solco di [Sen.] HO 1432-40.

¹⁵² O'SHEA 1982, 251 rinviando a [Sen.] HO 1966-8 rileva l'origine stoica del motivo, qui peraltro consona alla concezione cristiana della morte (dalla Scena 4 spesseggiano gli echi scritturali, ancorché in chiave laica). Cfr. anche Ov. *Met.* 9.251 ss.

¹⁵³ Cfr. Apollod. *Bibl.* 2.7.160.

¹⁵⁴ Cfr. [Sen.] HO 1942-3: *nam virtus mihi / in astra et ipsos fecit ad superos iter*. Ma qui interviene un sensazionale fattore distintivo quale l'imitabilità del protagonista che si fa viatico (cfr. *infra* la n. 161).

mutuato da Seneca¹⁵⁵; l'unico apprezzamento incondizionato del recensore è tributato – ed è mossa di per sé derisoria – al costume di Ercole (non tanto all'interprete, M. Larive) e segnatamente alla «superba» *leonté* donata all'attore dalla città di Marsiglia.

La recensione di Babault (vd. BABAULT *et al.* 1809, 422-3), anche più breve, è poco meno negativa: per il critico, non diversamente da Grimm, l'andamento drammatico è lento e monotono, lo stile ampolloso e incolore; ma sono pregevoli i versi recitati da Deianira. Anche in questo caso l'apparato scenico ha colpito il pubblico, che avrebbe applaudito più la macchina apoteotica finale che il resto.

Se gli amori assortiti in questa tragedia con le loro peripezie possono non avvincere, a me sembra innegabile però che gli affetti, parte preponderante del dramma, vengano trattati con finezza e abilmente saldati all'impianto del mito tradizionale, non senza innovazioni produttive, come la competizione tra padre e figlio¹⁵⁶ e la problematizzazione degli aspetti spirituali della vicenda in relazione all'autorità religiosa istituzionale. Rispetto al testo sofocleo, nonché a Rotrou, Le Fèvre esplicita ed enfatizza passaggi drammatici sentiti evidentemente come troppo ellittici. La rielaborazione della sequenza della morte di Nesso, improntata al criterio della plausibilità e della coerenza razionale dei caratteri, mira a conferire maggiore credibilità all'offerta del Centauro morante, a sgravio dell'ingenuità di Deianira: figura della doppiezza del dono stesso, Nesso simula pentimento dopo avere contemplato il cielo in cerca della madre divina (se per impostura, non è chiaro), alla quale poi attribuisce il presunto potere amoroso del sangue, come a stornare interrogativi per lui sconvenienti; si dichiara innamorato di Deianira; benedice infine il suo uccisore. La pensosità di Deianira a sua volta si arricchisce della riluttanza a servirsi di un mezzo improprio e umiliante, per quanto risolutivo; un mezzo destinato non a ripristinare, ma a surrogare l'amore

¹⁵⁵ «Si l'on doit louer M. Le Fèvre d'avoir suivi le plan de Sophocle autant que pouvaient le permettre les convenances de notre théâtre et de nos mœurs, on ne peut que le blâmer d'avoir trop souvent copié le style emphatique et déclamatoire de Sénèque».

¹⁵⁶ Sul tema vd. DEGIOVANNI 2018a, 221-2.

naturale e spontaneo. La componente religiosa segna in *Le Fèvre* uno scarto netto da Renout, come anche dal cielo pagano di Marmontel; gli dèi sono frequentemente chiamati in causa nell'interpretazione degli eventi, dalla prima battuta della tragedia – in cui Deianira si dice ingannata dalla «voce del Cielo» (f. 112^r) – fino al commiato finale del protagonista, e tanto nei discorsi intimi dei personaggi quanto in quelli pubblici. Nei tradizionali motivi della natura semidivina di Ercole (qualificato non a caso come «fils de Jupiter» nell'elenco delle *dramatis personae*), del duplice oracolo e dell'apoteosi (sebbene propriamente inattuata), *Le Fèvre* innesta l'azione del clero, specialmente con la figura del Sommo Sacerdote di Giove, priva di riscontri nei modelli antichi diretti – dove è il protagonista a ministrare la ritualità religiosa¹⁵⁷ – e già per questo significativa. Il Sommo Sacerdote compare in cinque sequenze (Atto I, Scena 4; Atto III, Scene 1, 3 e 4; Atto V, Scena 6); nella prima si dimostra inabile a scrutare la volontà divina, essendo in gioco il destino di un uomo superiore, mentre Ercole faceva assegnamento sul fervore della preghiera; nella seconda funge da portavoce della divinità, ma non riesce a decifrare il messaggio che recita (nonostante il titolo con cui lo apostrofa Deianira: «Interprète des Dieux», Atto I, Scena 4, f. 118^r)¹⁵⁸, diversamente da Ercole; ancora più sorprendente è il suo mutismo nelle ultime tre, dove è unicamente destinatario di battute altrui; anzi, nell'ultima sequenza il personaggio con la sua pavida peritanza¹⁵⁹ si degra-

¹⁵⁷ Sostanza così il motivo topico del «sacrificatore sacrificato»: cfr. Soph. *Tr.* 663 ss.; Ov. *Met.* 9.204 ss.; [Sen.] *HO* 798 ss. Ritengo che la figura del Sommo Sacerdote derivi da quella del sacerdote di Zeus dell'*Edipo re* di Sofocle (14 ss.), parimenti presente in aggregazione alla moltitudine per rapportarsi con «il più grande degli esseri umani», secondo la definizione di Filottete (f. 117^v; cfr. Soph. *OT* 33-4 e 40). Pierre Vidal-Naquet ha osservato che il personaggio del prologo sofocleo diviene per travisamento un «Gran Sacerdote», analogo a quello della tradizione ebraica, nell'influente traduzione di André Dacier, pubblicata a Parigi nel 1692 con il titolo *L'Oedipe' et l'Électre' de Sophocle, tragédies grecques traduites en Français, avec des remarques* (vd. VIDAL-NAQUET 2001, 216). In alternativa, si potrebbe pensare a un'amplificazione del Grand Prêtre che appare fugacemente in Marmontel, *Hercule mourant*, Atto IV, Scena 3.

¹⁵⁸ Similmente nell'*Edipo re* sofocleo il sacerdote di Zeus non ricopriva un ruolo ermeneutico (e neppure consultivo, in quel caso).

¹⁵⁹ La didascalia che descrive l'atteggiamento del personaggio non lascia adito a dubbi: «Le grand Prêtre montre de la repugnance a lui obéir».

da mancando la più preziosa occasione di incidere sulla vicenda secondo le sue prerogative. La figura del Sommo Sacerdote, insomma, sembra studiata per tracciare una parabola discendente inversa a quella di Ercole, che matura spiritualmente fino a riconoscersi, schivo degli onori superbi e bombastici reclamati dall'e-gocentrico semidio dell'archetipo latino, come una sorta di *agnus Dei* in una dimensione oblativa interamente umana, dunque imitabile e, forse per questa via, salvifica¹⁶⁰. Anche la massima che valorizza l'impegno umano come catalizzatore della divina provvidenza sembra corroborare l'atteggiamento esistenziale di Ercole a contrasto con l'attendismo del Sommo Sacerdote (Atto IV, Scena 6, f. 142^r: «Le Ciel à nos efforts reconnait nos besoins. / Son bras aida jamais qui se borne à l'attendre»). Non sfugga che anche per bocca di Iole Ercole è investito di un'aura messianica irrelata al clero: «Soyez de Jupiter et l'Organe et le Prêtre» (Atto V, Scena 5, f. 149^r). O'SHEA 1982, 251 collega l'afflato religioso del dramma con la svolta spirituale di Le Fèvre registrata da DE MANNE 1859, 348-9, il quale però la assegna alla «vieillesse» dello scrittore e probabilmente ai primi anni del XIX secolo¹⁶¹ (la notizia è confermata da LEPEINTRE 1822, 4-5, per il quale la conversione sarebbe avvenuta «vers la fin de sa vie»).

Quanto alla tecnica redazionale, l'opera presenta, come si è visto, preziose didascalie di recitazione, interessanti sia in quanto frutto di selezione nell'economia del testo sia per la sensibilità creativa che documentano. Per es., nell'Atto I, Scena 3, f. 117^r si traccia l'agogica di alcune battute di Deianira a confronto con Illo circa la figura di Iole, dove il differente grado di consapevolezza dei personaggi viene indicato al pubblico non soltanto attraverso le parole: dopo un *a parte* che le permette di esternare il suo

¹⁶⁰ Oltre alla battuta finale del protagonista, vd. *supra* la n. 155. La paradigmaticità latamente cristiana del percorso di Ercole può ancora arieggiare la conclusione etico-spirituale del Coro in [Sen.] *HO* 1983-8, dove però emerge pure la concezione concorrente dell'eccezionalità di Ercole come *domitor ferarum* e *orbis pacator* (vv. 1989-96).

¹⁶¹ L'informazione in questione infatti è preceduta da un dato biografico – la docenza di lettere a La Flèche – ormai datato al nuovo secolo (1804). Inoltre, l'abiura della «filosofia del Settecento» con i suoi errori da parte di Le Fèvre sembra procedere da una nuova prospettiva epocale.

sgomento per la presenza di Iole, Deianira chiede a Illo conferma dell'identità della prigioniera, «haut, avec une sorte de dédain», prima di ricomporsi in una strategia inquisitiva più sottile («se reprennant et d'une voix plus insinuante») sul fascino della principessa. Quando Illo stabilisce un'analogia tra la bellezza di Iole e la forza di Ercole, Deianira, «avec l'angoisse d'un soupçon qui se confirme», prorompe in un'esclamazione monosillabica («Ah!») graficamente isolata dal resto del verso, subito dissimulata («changeant subitement de passion») dal piglio euforico con cui la donna dichiara un flagrante desiderio di conoscerla. E poco dopo, constatando l'assenza di Iole dal trionfo di Ercole, Deianira esclama «avec dépit» che quello spettacolo è stato certo risparmiato ai vinti. Sono altresì meritevoli di menzione le indicazioni di regia che, nelle scene di massa particolarmente complesse, visualizzano la distribuzione degli attori singoli e dei gruppi attraverso la posizione relativa dei nomi in didascalia. Così avviene nell'Atto III, per es, nella Scena 1, f. 128^r, dove alle spalle, a sinistra e a destra di Ercole trovano posto rispettivamente *Soldats* e un *Groupe de Peuples*; *Déjanire*, *Oenope*, un altro *Groupe de Peuples*, il *Grand-Prêtre* e *Prêtres*; *Hyllus*, *Philoctete*, *Compagnons d'Hercule*, un terzo *Groupe de Peuples* e ancora *Soldats* (per lo stesso espediente cfr. la Scena 6 dell'Atto V, f. 149^v, anche qui con ripetizioni rivelatrici dei collettivi).

CORRADO CUCCORO

Università Cattolica del Sacro Cuore

corrado.cuccoro@unicatt.it

ENGLISH TITLE

The End of Hercules' Life in Two Manuscript Tragedies of the *Ancien Régime*

ABSTRACT

Hercule, a tragedy by Jean-Julien-Constantin Renout which was staged in Paris only once on 28 February 1757, survives in a manuscript lodged in the archives of the Comédie Française. The play is based on the myth

of the Greek hero dying, developed in Rome by Ovid and by the author of *Hercules Oetaeus* (traditionally attributed to Seneca). Even after the essays by S. Pitou (1976 and 1980) and D. J. O'Shea (1982), the text requires critical efforts; this paper is precisely intended to be a contribution to a desirable critical edition. *Hercule au Mont Oeta*, a tragedy by Pierre-François-Alexandre Le Fèvre (1741-1813) inspired by Ovid and by *Hercules Oetaeus* as well, had its debut at the Théâtre Français in Paris on 24 May 1787 and afterwards was only shown six more times. The text was not printed; however, a manuscript draft is extant, as D. J. O'Shea has pointed out in her brief but penetrative analysis (1982). The play is interesting not only for its relevance in the theatrical vein of *Hercules*, but also as a spiritual testament of Le Fèvre, and certainly a critical edition – which this paper intends to promote – would be welcome.

KEYWORDS

Jean-Julien-Constantin Renout – Pierre-François-Alexandre Le Fèvre – Sofocle – Seneca – Ercole – manoscritto teatrale – teatro francese

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAMY P. (ed.), [Guillaume Imbert de Boudeaux]. *Recueil de lettres secrètes, Année 1783*, Genève 1997.
- ARNAULT A.-V., *Biographie nouvelle des contemporains*, XI (1797-1820), Paris 1827, 246-7. <https://books.google.it/books?id=hv4MAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:ro7FwKEidRcC&hl=it&sa=X&ved=oahUKEwin7Lu3_d_jAhWM_KQKHVmoBAQ4HhDoAQhIMAg#v=onepage&q&f=false> (ultimo accesso: maggio 2020).
- BABAULT et al., *Annales dramatiques, ou Dictionnaire Général des Théâtres*, IV, Paris 1809. <https://books.google.bj/books?id=3foXAQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (ultimo accesso: maggio 2020).
- BARBIER E.J.F., *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, IV, Paris 1856. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1119430.texteImage>> (ultimo accesso: maggio 2020).
- BESTERMAN TH. (ed.), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CLXIII, Oxford 1976.
- CASALI S., *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula IX: Deianira Herculi*, Firenze 1995.

- COLLÉ CH., *Journal et Memoires sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements le plus mémorables du règne de Louis XV (1748 - 1772)*, nouvelle édition, II, Paris 1868. <<https://books.google.it/books?id=m-74qAQAIAAJ&pg=PP7&dq=Charles+Coll%C3%A9+Journal+et+Memoires+tome+II,+Paris+1868&hl=it&sa=X&ved=oahUKEwjcmfCYpLnnpAhWvxMQBHQwiB7MQ6AEIUjAE#v=onepage&q=Charles%20Coll%C3%A9%20Journal%20et%20Memoires%20tome%20II%2C%20Paris%201868&f=false>> (ultimo accesso: giugno 2020).
- DEGIOVANNI L., *Note critiche ed esegetiche all'Hercules Oetaeus*, «Lexis» 35, 2017, 305-20. [a]
- DEGIOVANNI L., [*L. Annaei Senecae*] *Hercules Oetaeus*. Vol. I, Firenze 2017. [b]
- DEGIOVANNI L., *Il silenzio e la voce di Iole: dalla scena antica al teatro contemporaneo*, in L. AUSTA (ed.), *The Forgotten Theatre. Mitologia, tradizione e drammaturgia del teatro frammentario greco-latino*, vol. 1, Alessandria 2018, 215-33. [a]
- DEGIOVANNI L., *Lo sguardo che uccide: morire di paura nella tragedia romana*, in M. DE POLI (ed.), *Il teatro delle emozioni: la paura*, Atti del I convegno internazionale di studi, Padova, 24-25 maggio 2018, Padova 2018, 117-28. [b]
- DEGIOVANNI L., *Iole, Onfale ed Ercole innamorato: da Ovidio al teatro sei-settecentesco*, in A. GRILLI, F. MOROSI (edd.), *Interpretazioni. Studi in onore di Guido Paduano*, «St. Class. Or.» 65.2, 2019, 311-31.
- DELMAS C., *Mythologie et mythe dans le théâtre français: 1650-1676*, Genève 1985.
- DE MANNE E. v. Lefèvre (*Pierre-François-Alexandre*) in HOFER 1859, 348-9 <<https://archive.org/details/nouvellebiograph30hoef/page/n12>> (ultimo accesso: giugno 2020).
- GRIMM F.M. VON, *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790*, nouvelle édition, I-II, Paris 1829. <https://books.google.it/books?id=h3cMAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:lihBlkJpuQIC&hl=it&sa=X&ved=oahUKEwjJ3I_NJHkAhW116QKHbvBAkgQ6AEIRjAD#v=onepage&q=Hercule&f=false> (ultimo accesso: giugno 2020).
- GRIMM F.M., FREIHERR VON et al., *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot*, XIII (1786-7), Paris 1830, 374-5. <https://books.google.it/books?id=dHgMAAAIAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=o#v=onepage&q&f=false> (ultimo accesso: maggio 2020).
- HOEFER J.-C.-F. (ed.), *Nouvelle Biographie Générale*, XXX, Paris 1859.

- JOANNIDÈS A.J., *La Comédie-Française de 1680 à 1900: dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève 1970.
- LANCASTER H.C., *French tragedy in the Time of Louis XV and Voltaire: 1715-1774*, II, Baltimore 1950.
- LANCASTER H.C., *French tragedy in the Reign of Louis XVI and the Early Years of the French Revolution: 1774-1792*, Baltimore 1953.
- LEBRETON TH.É., v. Renout, Jean-Julien-Constantin in ID., *Biographie normande: recueil de notices biographiques et bibliographiques sur les personnages célèbres nés en Normandie et sur ceux qui se sont seulement distingués par leurs actions et par leurs écrits*, III, Rouen 1861, 313-4. <https://books.google.it/books?id=uMhDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbgs_ge_summary_r&cad=o#v=onepage&q&f=false> (ultimo accesso: maggio 2020).
- LEPEINTRE P.-M.-M. (ed.), *Notice sur Lefevre*, in ID., *Suite du répertoire du théâtre français. Tragédies*, V, Paris 1822, 3-5. <https://books.google.it/books?redir_esc=y&hl=it&id=SkA4AQAAIAAJ&q=Fevre#v=onepage&q=Fevre&f=false> (ultimo accesso: maggio 2020).
- LOUVAT B., MONCOND'HUY D., RIFFAUD A. (edd.), *Jean de Rotrou, Théâtre complet 2 (Hercule mourant - Antigone - Iphigénie)*, Paris 1999.
- MARIOTTA G., MAGNELLI A., *Diodoro Siculo. Biblioteca storica, Libro IV (Comento storico)*, Milano 2012.
- MOUHY CH. DE FIEUX, *Abrégé de l'histoire du théâtre françois: depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780*, Paris 1780. <<https://books.google.it/books?id=zfVdAAAACAAJ&pg=PR14&dq=Chevalier+de+Mouhy+abr%C3%A9g%C3%A9&hl=it&sa=X&ved=oahUKEwiVwvDcrvTjAhWs16YKHQNVc5kQ6AEISDAE#v=onepage&q=Chevalier%20de%20Mouhy%20abr%C3%A9g%C3%A9&f=false>> (ultimo accesso: maggio 2020).
- O'SHEA D.J., *The influence of Senecan drama on eighteenth-century French tragedy*, Ph.D. Thesis, University of London, Bedford College, London 1982.
- PADUANO G., *Tragedie e frammenti di Sofocle*, I, Torino 1982.
- PALISSOT DE MONTENOY CH., *La Dunciade, poème en 10 chants. Mémoires pour servir à l'histoire de la littérature depuis François Ier jusqu'à nos jours*, II, Londres 1771.
- PERCHELLET J.-P., *L'Héritage classique. La tragédie entre 1680 et 1814*, Paris 2004.
- PITOU S., *Renout's La Mort d'Hercule: Text, Sources and Structure*, in BESTERMAN 1976, 129-53.

- PITOU S., *Ovid, Seneca and Renout's Hercule* (1757), «Studi francesi» 72, 1980, 493-8.
- ROUSSEAU J.-J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam 1762 (ma 1755). <<https://books.google.it/books?id=BfPqQxYcbMoC&printsec=frontcover&dq=Discours+sur+l%27origine+et+les+fondements+de+l%27in%C3%A9galit%C3%A9+parmi+les+hommes&hl=it&sa=X&ved=oahUKEwiQyqCfIlz-qAhXwtYsKHXRhAZkQuwUIMDAA#v=onepage&q=Discours%20sur%20l'origine%20et%20les%20fondements%20de%20l'in%C3%A9galit%C3%A9%20parmi%20les%20hommes&f=false>> (ultimo accesso: giugno 2020).
- SCHÖNE A. (ed.), J. W. Goethe. *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Vierzig Bände, I. Abteilung: Band 7/1-2, *Faust Kommentare*, Frankfurt a.M. 1994.
- TRUNZ E. (ed.), Goethe. *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*, München 1986.
- VERNANT J.-P., VIDAL-NAQUET P., *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, trad. it. di C. Pavanello e A. Fo, Torino 2001 (ed. or. 1986).
- VIANSINO G. (ed.), *Seneca. Teatro*, II, Milano 2007 (1993¹).
- VIDAL-NAQUET P., *Edipo a Vicenza e a Parigi: due momenti di una storia*, in VERNANT, VIDAL-NAQUET 2001, 197-220.
- WADDICOR M.H., rec. BESTERMAN 1976, «French Studies» 33.1, 1980, 752-3.

MARTINA PUTRINO

Medea in Korinth (1786) e *Das goldene Vliess* (1821). Il mito di Medea in due riscritture tedesche

Una categoria che si rivela particolarmente feconda nella ricezione è quella del mito, da cui spesso la letteratura trae non a caso la propria materia e i propri personaggi.

Del resto il mito, avulso da qualsiasi connotazione spazio-temporale, appare dotato di un valore universale e sincronico: esso dimostra di essere esportabile in luoghi remoti ed epoche disparate, all'interno di vari codici espressivi più determinati e circoscritti. Ne scaturiscono, di conseguenza, interpretazioni letterarie che obbediscono a categorie di spazio-tempo e appaiono inscritte in una «diacronicità ipotattica»¹ lontana dall'orizzonte di provenienza.

Di frequente, tuttavia, le modalità con cui il mito si rapporta e interagisce con tali successive rielaborazioni non appaiono lineari e univoche; è il caso, ad esempio, della vicenda di Medea, presente già nel mutevole materiale mitologico e sottoposta a una piena canonizzazione solo nel teatro antico, prima greco e in seguito latino.

È, infatti, con la tragedia di Euripide che, nel 431 a. C., viene per prima attribuita alla figura della donna una 'carriera bio-

¹ FUSILLO 2020, 15. La diacronicità ipotattica è una categoria in cui la narrazione è sottoposta e vincolata alla successione temporale e quindi a un'organizzazione causale e teleologica della materia; essa si contrappone alla sincronicità paratattica, che si sviluppa in direzioni plurime e si iscrive in una prospettiva simultanea che «può abbracciare e comprendere tutto», esprimendo l'idea di immediatezza. Il tipo di narrazione che rientra nella prima categoria corrisponde alla riscrittura letteraria o teatrale, laddove il secondo tipo di narrazione coincide col mito; quest'ultimo possiede un proprio statuto epistemologico e uno specifico linguaggio, altro dal *logos*, da intendersi come protolinguaggio dell'umanità, una sorta di 'pangea' di tutti i linguaggi. Il mito non è infatti un elemento originario completamente e irrevocabilmente interpretato, dal momento che è sottoposto per sua stessa natura a un'attività ermeneutica continua e incessabile da cui scaturiscono nuovi prodotti sempre uguali e diversi, su cui il 'modello originario' non vanta alcun primato.

grafica' precisa e ben riconoscibile, costellata di alcuni eventi che contribuiranno a renderla un personaggio controverso e temibile, coraggioso e sfrontato, potente e scandaloso. Occorre, dunque, mantenere sempre chiara la distinzione² tra mito *tout court* e opera primaria che lo rappresenta e che ne diviene il riferimento per le successive rielaborazioni (prima a lungo *Medea* di Seneca, e poi di nuovo la tragedia di Euripide)³. Il *Medeastoff* quindi – prima esistente nella tradizione mitologica all'interno di una forma mobile e variabile⁴ – viene rimodellato e ripensato in una miriade di trattamenti, adattandosi alle esigenze dei rispettivi contesti storico-culturali, che si alimentano di contingenze irripetibili.

Il seguente contributo si propone di indagare la ricezione successiva del mitologema all'interno di due opere in lingua tedesca collocate tra XVIII e XIX secolo: *Medea in Korinth* (1786) di Friedrich Maximilian Klinger e *Das goldene Vließ* (1821) di Franz Grillparzer. Entrambe costituiscono, difatti, due esempi rappresentativi di come il *Medeastoff* si sia trasformato nell'arco di un secolo, dimostrando la propria inesauribilità nello sviluppare temi che non sono logori e stantii e, al tempo stesso, l'impossibilità di prescindere dal modello.

Nel corpo di questo lavoro si procederà, dunque, a un confronto tra le due opere in merito alla concezione e rielaborazione di alcune tematiche fondative all'interno di un medesimo ambito culturale di riferimento, il *deutschsprachiger Raum*⁵.

² FUSILLO 2011, 235.

³ Se si intende realmente studiare nel dettaglio le potenzialità di aggiornamento letterario del mito di Giasone e Medea – come anche afferma Christoph Steskal in STESKAL 2001, 15 – non si può evitare di operare una distinzione tra idee mitiche e tradizione mitologica (come appunto i processi di letterarizzazione, drammatizzazione, ecc.) e quindi considerare il mito di Medea e Giasone materiale poetico. Cfr. FUHRMANN 1971, 9 ss.

⁴ SAPORITI 2006, 154. Qui l'autrice afferma che il mito è costituito da un amalgama di storie, di brandelli epici, di diverse stratificazioni e tradizioni di epoca differente e, in questo caso, anche diverse sequenze geografiche: Colchide, Iolco, Corinto, Atene e di nuovo Colchide.

⁵ Per *deutschsprachiger Raum* si intende la macroarea culturale di lingua tedesca che include testi di autori di diverse nazionalità (classificabili in base al momento storico di riferimento)

*Medea in Korinth (1786) di Friedrich Maximilian Klinger.
Lo scontro tra potenza divina e fragilità umana*

Medea in Korinth è una tragedia più menzionata che studiata, specie nel complesso rapporto con i modelli⁶. L'autore, nella prefazione alla prima edizione della tragedia, dichiara di non aver attinto da alcuna fonte e di aver composto un'opera del tutto originale: «Non mi sono servito né della Medea greca, né di quella latina, né della francese. Questa, così come essa è, è esclusivamente opera mia⁷».

L'*humus* in cui si è sviluppata la composizione dell'opera e la costruzione del personaggio in realtà, oltre all'imprescindibile archetipo euripideo⁸, comprende senza dubbio la tragedia di Seneca, da cui Klinger sembra derivare soprattutto la dimensione della magia; essa appare funzionale a rendere l'alterità perturbante della protagonista in linea con la sensibilità del momento storico. La cifra distintiva del personaggio di Medea, infatti, nella seconda metà del XVIII secolo è ancora distante dalla connotazione di alterità etnica che svilupperà in seguito e tende, piuttosto, a configurarsi nel *furor* magico. Il fine Settecento, del resto, privilegia con lo *Sturm und Drang* i concetti di titanismo e genialità, simboli dell'insaziabile inquietudine moderna che si autoalimenta e protesta contro la stasi della volontà.

Medea in Korinth, che si snoda in cinque atti, prevede un prologo declamato da *das Schicksal*, un non-personaggio personificato da un concetto chiave di quegli anni, il destino appunto. Nel prosieguo del primo atto Giasone, intenzionato a recidere il legame totalizzante con la moglie, accetta la decisione di Creonte di esiliare Medea per il bene della sua famiglia e del suo popolo: il sovra-

⁶ KLINGER 2004, 7.

⁷ Traduzione mia.

⁸ Tra le fonti di Klinger possiamo annoverare anche le tragedie di Friedrich Leopold Stolberg e alcune vicine rielaborazioni del mito di Medea, come il melologo di Friedrich Wilhelm Gotter (1775). L'operazione di individuazione delle fonti klingeriane è importante per comprendere le fondamentali novità di una riscrittura che vede la luce in un momento storico di snodo e che proprio per questo Bettini in BETTINI, PUCCI 2017, 150 considera «il primo vero ripensamento moderno del personaggio».

no, non senza ragioni, si mostra spaventato di fronte all'illimitato potere della donna e teme che la sua presenza a Corinto possa trasformarsi in una catastrofe. Con l'allontanamento della potente maga e la decisione di offrire in sposa a Giasone la figlia Creusa, il tiranno suggella così un patto di fede e di reciproco vantaggio.

Nel secondo atto Medea, che fin dalla prima entrata in scena esplicita il suo legame con le forze oscure, viene a conoscenza, direttamente dal re, del bando di esilio promulgato contro di lei e reagisce con un atteggiamento insolente e minaccioso, ribadendo e al contempo rifiutando la propria natura semidivina; essa viene ancor più evidenziata, nel terzo atto, dal confronto con Creusa e la sua fragile debolezza al cospetto delle minacce della maga, che vanta orgogliosamente il sostegno degli dèi. La terribile figlia di Ecate, inoltre, rivendica sanguignamente la proprietà della prole, sottolineando la prevalenza del diritto materno e supplicando il restio Giasone a concederle di portare con sé i figli in esilio⁹.

Nel quarto atto la successione di visioni oniriche di Medea si alterna alle sue parole deliranti, tramite cui esorta i figli ad abbandonarsi a un sonno profondo. La perdita di sé stessa, che si traduce anche scenicamente nella possessione da parte di un potente spirito, la costringe ad allucinazioni ossessive e all'alternanza di una vasta gamma di stati d'animo che culminano nell'invocazione alla madre Ecate, signora della notte. È lei che, in collera con Medea per aver ucciso entrambi i fratelli, la spinge a espiare la colpa con il sangue delle creature partorite, in modo da chiudere la catena di violenza e placare la sete di vendetta. La voce di Ecate, con tono provocatorio e sfidante, instilla nella figlia il desiderio di recidere qualsiasi legame con la debole umanità e di rientrare in possesso della propria reale essenza tramite l'infanticidio; la materializzazione dell'ombra di Absirto e la forte componente visionaria tipicamente sturmeriana permea l'atto

⁹ «Medea: Mir sind sie näher! Ich gebahr sie, und unterlag dem Loos der schwachen Menschheit. [...] Vermagst du zu trennen, was der innigste Ruf der Natur, das heiligste Gefühl zusammenknüpft!» (Medea: Sono più vicini a me! Io li ho partoriti sottomettendomi al destino della debole umanità. [...] Osi dunque separare ciò che il richiamo più intimo della natura, il più sacro sentimento ha mai legato?)

sino alla fine, quando Medea rinnega la sua identità di madre e pugnala i suoi piccoli, riuscendo a placare la furia di Ecate.

Nel quinto e ultimo atto, che rivela la *Ringstruktur* dell'opera, dominano la scena Tisifone, Aletto e Megara, le furie invocate dalla madre infanticida. Nella versione klingeriana, su un sottofondo di flauti e canti nuziali, sono loro che portano a compimento la vendetta sullo sposo di Medea e sui reali di Corinto. Nessun dono avvelenato dunque, nessuna sadica cattiveria della maga: le tre Erinni, interrompendo la processione nuziale, strappano il velo dai cadaveri dei bambini e mostrano a tutti l'orrendo spettacolo, accanendosi sulle tre vittime e uccidendo Creusa.

Nel finale Giasone, in preda a una lancinante disperazione, viene tormentato dalle ombre dell'Erebo che compaiono ossessivamente davanti ai suoi occhi. Il dolore senza limiti si trasforma in delirio visionario come accade anche a Creonte, sconvolto dalla perdita della figlia; è in questa circostanza che Medea, riacquisita completamente la propria natura divina, si eleva su un carro trainato da draghi, ribadendo un'incolmabile distanza dalla stirpe umana.

Sulla scorta degli impulsi sturmeriani, i cinque atti della tragedia ruotano intorno al conflitto tra magia e ragione, tra regno dell'umano e regno del divino, tratteggiando una Medea perennemente sospesa tra aspirazioni titaniche e tentativi di integrazione in una società che la respinge in quanto emblema di eccesso e smisuratezza, diversità ed anomalia¹⁰. Per raffigurare concretamente la sua cifra di *Besonderheit*¹¹, Klinger attribuisce alla protagonista una natura semidivina nei confronti della quale prima Giasone nutre una sorta di repulsione e che in seguito desidera disperatamente recuperare.

Tuttavia l'individualità di Medea, sebbene in un primo momento desiderosa di spogliarsi dei suoi poteri per diventare donna e soddisfare il bisogno umano di amore, non può essere accolta e integrata nel consorzio umano; a lei non resta che prendere

¹⁰ MENGALDO 2009, 340-3.

¹¹ Il termine *Besonderheit* viene tradotto generalmente con eccezionalità da intendersi come singolarità, ma anche come diversità e stranezza.

coscienza del proprio potere pressoché illimitato¹², rinunciando alla dimensione di donna e madre¹³ e, dunque, ai figli¹⁴. Non solo redenzione e separazione dall'umanità, quindi, ma anche perdita, e rinuncia.

L'irriducibilità di Medea acquisisce, poi, un ulteriore significato alla luce di una categoria semantica centrale di questo mito, ovvero la contrapposizione tra egocentrismo e socialità; Klinger sceglie, infatti, di offrire un'innovativa lettura del rapporto tra individuo e società che non solo rispecchia le tensioni a lui coeve tra dimensione pubblica e privata, ma che allude a dinamiche razionali e psicologiche di estrema attualità¹⁵.

Lo sviluppo di una dimensione che esplora più in profondità il passato mitico rispetto, ad esempio, ad Euripide, prevede necessariamente la presenza di creature mitologiche e del Destino – che di esse adotta la prospettiva – finendo per legittimarne la presenza e delinearne la natura di proiezione psicologica¹⁶.

Quanto all'espressione dell'intimo *furor*, la serie di azioni ossessive e la vasta gamma di stati d'animo che Medea attraversa in maniera sconnessa prima dell'infanticidio segnala la possessione della sua persona ad opera di uno spirito malvagio, che la sottrae a sé stessa e la costringe a un atteggiamento delirante. A fine Settecento, tuttavia, gli spiriti e le manifestazioni sovranaturali di possessione o delirio non sono ancora inquadrati in una dimensione psicologica, e anzi ritenuti espressione di una forza irrazionale; allo stesso tempo la prospettiva di Klinger si distanzia anche dalla concezione classica che non riconosce l'azione di forze psicologiche riconducibili alla sola interiorità, ma riporta

¹² TELLINI 2012, 175.

¹³ Ivi, 176.

¹⁴ GLASER 2021, 100.

¹⁵ FILIPPI 2004, 16. Lo spiccato individualismo illimitato di Medea, che non riesce ad accettare i limiti dello sviluppo personale per integrarsi in un ordine sociale collettivo, generano paura e diffidenza nella comunità, i cui sussulti rischierebbero di minare le fondamenta della società stessa. I concetti di titanismo e l'opposizione individuo/massa rappresentano due dei temi più importanti di fine 18° secolo.

¹⁶ In KENKEL 1979, l'autore critica la presenza di tali creature mitologiche, affermando che Klinger non abbia dimostrato di padroneggiare completamente l'apparato mitologico.

ogni fenomeno a una dimensione concreta, magari anche divina. Ne è un esempio Ate, personificazione divina di una condizione psicologica specifica, l'obnubilamento; in Klinger, dunque, si assiste per certi versi a una sorta di anticipazione della moderna psichiatria, riscontrabile per la presenza di morbi e demoni che si impadroniscono della mente.

In relazione al personaggio di Giasone, si può invece affermare che egli non è più soltanto una figura sbiadita priva di una reale energia, ma viene anzi riproposto in una dimensione pubblica vicina a quella del re, con cui condivide preoccupazioni e decisioni. Nella misura in cui non accetta più la parte notturna di Medea, questo Giasone si rivela, in realtà, meno opportunistista di quello euripideo: nell'opera klingeriana sono, infatti, l'impossibilità di condividere la vita con la moglie e lo sforzo di essere suo pari che lo costringono a separarsene; in altre parole, non tanto il fare di Medea, quanto il suo essere¹⁷. Il risultato è una figura forse meno volubile e insensibile, che riconosce i meriti di Medea nei suoi confronti, ma che rimane comunque lontana da un giudizio positivo. Il Giasone di questa tragedia, del resto, non asseconda un abulico tentativo di evasione dalla quotidianità coniugale e neanche un'opportunistica aspirazione alla gloria tramite un nuovo matrimonio regale; piuttosto, dopo un'attenta e difficile riflessione¹⁸, riconosce senza più timore la propria estraneità a un mondo divino innervato di magia e forza sconfinata.

JASON Um meinethwillen verließ sie Vater, Mutter, Schwester! Um meinethwillen ermordete sie den Bruder, den König Pelias, meines Vaters Bruder! Um meinethwillen ist sie von der Welt verflucht, schweift ohne Freystätt, ist aller Herzen Schrecken, und meines selbst! Ich liebe sie nicht mehr, und that ich's je, so wars Verblendung, vielleicht Werk ihrer Zauberey¹⁹.

¹⁷ Ivi, 41.

¹⁸ Tale decisione ponderata è testimoniata anche dal dialogo con Creonte contenuto nel primo atto. A suo modo, quindi, Giasone sceglie di allontanarsi da Medea non senza esitazioni o scrupoli, ma con una consapevolezza tale da permettergli di non essere vittima di rimorsi.

¹⁹ D'ora in poi il testo riportato sarà citato dall'edizione KLINGER 2012, nella forma abbreviata in Kl. e numero della pagina. La traduzione italiana è mia. Qui è Kl., 12.

GIASONE Per me ha lasciato padre, madre, sorella! Per me ha ucciso suo fratello, il re Pelia, fratello di mio padre! Per causa mia è maledetta dal mondo, vaga senza rifugio, è causa di terrore per tutti i cuori e anche per il mio stesso cuore! Io non amo più Medea e, se mai l'ho amata, allora era un'illusione, forse opera della sua magia.

Diventa qui evidente la presa di distanza di Klinger dalla tradizione e la conseguente attuazione dei processi di transmutazione e rifunzionalizzazione²⁰: l'illimitato potere, derivato dal matrimonio con Medea, si rivela essere per Giasone un notevole condizionamento che lo trattiene sotto la sfera di protezione della moglie, senza alcuna possibilità di sperimentare il proprio valore personale. Proprio la liberazione da quel legame appare la nuova motivazione del suo allontanamento, l'unica prospettiva plausibile, più forte di ogni altro compromesso²¹.

La sua specifica volontà di autorealizzazione si scontra, tuttavia, con l'uguale e opposto desiderio di integrazione di Medea: lo sforzo dell'uno esclude necessariamente le esigenze dell'altra, la reintegrazione di Giasone nell'ordine umano presuppone il distacco totale dal passato, mentre il nuovo inserimento di lei necessita, di quel passato, il recupero assoluto²². In altre parole, il futuro di Giasone come essere umano rimane concepibile solo in un'esistenza senza Medea, ma il futuro di Medea come essere umano risiede proprio nel suo legame con Giasone²³.

Inedito e interessante si rivela, inoltre, il rapporto di reverenza quasi affettata tra quest'ultimo e il tiranno di Corinto: Creonte, incarnazione della ragione di Stato, deve dimostrare ragio-

²⁰ Essi sono stati così definiti da GENETTE 1997.

²¹ «Jason: Verkünde dir mit männlichen Herzen meinen Entschluß, von neuem in die Menschheit einzutreten. Ich will hoffen, fürchten, leiden und genießen, wie meines Gleichen [...] An der Stelle wo die Menschen Schmerzen fühlen, will auch ich sie fühlen. [...] Ich trenne mich von dir, um ein Mann durch mich zu seyn». (Giasone: Con cuore virile ti annuncio la mia decisione di entrare nuovamente nell'umanità. Voglio sperare, temere, soffrire e godere come i miei simili. [...] Quando gli uomini provano dolore, voglio provarlo anch'io. [...] Mi separo da te per essere solo un uomo attraverso i miei propri mezzi). Kl., 39-41.

²² KENKEL 1979, 44.

²³ *Ibid.*

nevolezza e buonsenso ai suoi sudditi, «come un pastore al suo gregge». E dunque, dopo aver sancito definitivamente l'esilio di Medea da Corinto, cerca di ottenere l'appoggio di Giasone, sottolineando la necessità della decisione e l'urgenza, per il futuro genero, di prendere le distanze dalla moglie:

KREON Vergieb mir, werther Gast, wenn ich dem Kummer, der dich zu quälen scheint, vielleicht noch ernstere Ursach gebe! [...] Medea kann in Korinth nicht länger weilen. Ihre Verbrechen, ihre Gewalt über die geheimen Kräfte erfüllen das Volk mit Schrecken. [...] Aber ich bin der Hirt des bangen Volks, und muß für die Heerde wachen. [...] Löß deine kühne Seele von der Kette dieses Weibs. Dein Herz fühlt menschlich, wo das ihrige nur wild empört wird²⁴.

CREONTE Perdonami, caro ospite, se arredo un ancor più grave motivo di preoccupazione a quello che già sembra tormentarti. [...] Medea non può più rimanere a Corinto. I suoi crimini, il suo potere sulle segrete forze terrorizzano il popolo. [...] Ma io sono il pastore del popolo spaventato e devo vegliare sul gregge. [...] Libera la tua anima dalla catena di questa donna. Il tuo cuore ha sentimenti umani, mentre il suo agisce soltanto in modo selvaggio.

La scena del confronto con il re di Corinto, che già nei modelli classici e poi in tutte le più note moderne riscritture rappresenta un momento decisivo della vicenda, vede la contrapposizione tra una Medea sfrontata e un Creonte insicuro ma molto attento allo stato d'animo del suo popolo e ai desideri degli dèi, che considera l'unico sostegno sicuro: accogliendo la maga a Corinto, dunque, teme di scontentare entrambi.

Se il Creonte euripideo²⁵ era mosso da una genuina paura per una donna sapiente e potenzialmente fastidiosa per la comunità e in Seneca il tiranno reagiva con spiccata arroganza, il Creonte klingeriano sottolinea, sin dall'inizio, la necessità di separare il

²⁴ Kl., 9-11.

²⁵ In Euripide Medea, nel confronto col tiranno, appare in atteggiamento di vittima senza alcun interesse di procurare male agli altri o di essere sprezzante nei confronti dell'autorità, bensì assume una posa spesso supplichevole. Vedi vv. 280-2.

destino dell'umano Giasone da quello di una creatura semidivina che terrorizza il popolo. Avverte, infine, il bisogno di legittimare la propria autorità di sovrano, imponendo il rispetto delle leggi e facendosi portavoce della volontà divina²⁶.

Klinger, inoltre, riesce a trovare un'inedita chiave tragica della vicenda, in cui tradizionalmente la figura della rivale di Medea rimane drammaturgicamente sospesa senza avere un proprio ruolo e, talvolta, nemmeno un proprio nome²⁷.

Qui a fare da contraltare all'oscurità della donna di Colchide è la dolcezza di Creusa, visibile sin dalla tenera preghiera con cui chiede ad Afrodite pace e serenità, lontano dalla «furchtbare» maga. L'autore di *Medea in Korinth*, dunque, scorge nella rivale di Medea una nuova essenza drammatica da sviluppare per esprimere un diverso senso tragico²⁸; anche il terrore di Creusa dinanzi ai racconti di Medea sulle spaventose gesta compiute per il bene di Giasone, difatti, contribuisce a scavare un'incolmabile distanza tra le due.

Quel potere infallibile tramite cui viene caratterizzata l'eroina eponima della tragedia sembra però perdere tutta la propria efficacia nel momento in cui ella non riesce a partecipare a quell'umanità, tanto ricercata da Giasone, che Creusa è in grado di offrirgli.

KREUSA [...] Furchtbare, ach, ich kann deinen zerstörenden Blick nicht tragen. [...] Wagen, Unternehmen sind Dinge, die mein Herz nicht kennt. [...] Ich kann nur vor dir zittern²⁹.

MEDEA Du wagst es für den Mann zu brennen, den Medea liebt? [...] Bebe nicht, du Tochter des Staubs³⁰.

²⁶ «Kreon: Der Boden worauf ich stehe, ist mein Königreich. [...] Die Götter schützen es. [...] Das Reich kann den nicht tragen, der's erschüttern kann. [...] Die Götter schützen gerechte Könige. [...] Die Götter wollen's, deren Rach ich fürchte». (Creonte: Il suolo sul quale poggio i piedi è il mio regno. [...] Gli dèi lo proteggono. [...] Il regno non può ospitare chi lo distrugge. [...] Gli dèi proteggono i re giusti. [...] Lo esigono gli dèi, dei quali temo la vendetta). Kl., 24-5.

²⁷ Block 1957, 148-9.

²⁸ Anche Julius von Soden e altri autori successivi seguiranno l'esempio klingeriano, rifunzionalizzando e riconsiderando l'importanza drammatica della figura di Creusa.

²⁹ Kl., 29-33.

³⁰ *Ibid.*

CREUSA [...] Tremenda, ahimè, non posso sopportare il tuo sguardo distruttore. [...] Osare, intraprendere sono cose che il mio cuore non conosce. [...] Posso solo tremare dinanzi a te.

MEDEA Osi bruciare per l'uomo che Medea ama? [...] Non tremare, figlia della polvere.

MEDEA Und was thatst du für ihn, du Bleiche?

KREUSA Ach nichts, und kann nichts für ihn thun. Kann nur ihn warten, nur ihn pflegen, wenn er leidet. Den Schweiß von seiner Stirne wischen, die geheimen Wünsche aus seinen Augen stehlen - kann ihn nur lieben, und wenn er stürbe, mit ihm sterben³¹.

MEDEA E tu, cos'hai fatto per lui, creatura insignificante?

CREUSA Oh niente, non posso fare niente per lui. Posso solo aspettarlo, solo curarlo quando soffre. Asciugare il sudore dalla sua fronte, rubare i desideri segreti dai suoi occhi - posso solo amarlo, e quando muore, morire con lui.

È alla fine dello scontro tra le due (*la femme fatale* e *la femme fragile*) che Medea promette vendetta anche contro i suoi stessi figli i quali, come già nel melologo di Friedrich Wilhelm Gotter, acquisiscono una propria identità drammaturgica chiedendo protezione alla madre ma preferendo la più materna rivale³².

Si aggiunge, quindi, un'ulteriore motivazione alla realizzazione dell'infanticidio, la gelosia nei confronti dei figli: Medea ribadisce con orgoglio i delitti compiuti in nome di un amore senza limiti, un amore che ora lei stessa incolpa della propria sconfitta. Il dialogo tra Medea, Mermero e Fereto (i bambini), assente nelle tragedie classiche, è con alta probabilità ispirato alla terza scena del melologo di Gotter³³. È infatti presumibile che Klinger avesse familiarità con quest'opera, da cui sviluppa due elementi innovativi: da un lato, appunto, l'attribuzione ai due figli di nomi propri e di un ruolo drammaturgico, dall'altro il riconoscimento del potere di Medea come principale ragione di sofferenza. Mentre,

³¹ Kl., 36.

³² Come accadrà anche nella *Medea* di Grillparzer.

³³ Per il melologo di Gotter si prenda come riferimento l'edizione manoscritta da me consultata: GOTTER 1776, 321-3, su cui Klinger ricalca il dialogo.

però, in Gotter i figli di Medea si schierano dalla parte della madre, in Klinger fanno emergere l'ambivalenza del rapporto, come dimostra anche la simpatia espressa nei confronti di Creusa.

BEYDE Sieh' uns freundlich an! Wir fürchten dich! [...] Mermeros: Zürne nicht, Mutter; ich hab'im Hayn ein paar Tauben verborgen; [...] *Sie tritt in den Tempel. Die Knaben folgen ihr bis an die Stufen. Dann fliehen sie erschrocken, Medea stürzt heraus, die Hände voll Blumen. [...] Sie zerreißt die Blumen.*

MEDEA [...] Flieht, Knaben! Medeens finstre Stunde kommt! Flieht, ich bin Medea³⁴

ENTRAMBI Guardaci con benevolenza! Così ci spaventi! [...] Mermero: Non arrabbiarti, madre; ho nascosto nel boschetto alcune colombe; [...] *Medea entra nel tempio. I ragazzi la seguono fino ai gradini. Poi fuggono spaventati, Medea si precipita fuori, con le mani piene di fiori. [...] Ella strappa i fiori.*

MEDEA [...] Fuggite, ragazzi! Arriva l'ora oscura di Medea! Fuggite, io sono Medea

Quanto all'esperienza di donna e di madre, Medea avverte sempre più la necessità di spezzare in maniera irreversibile il legame con la stirpe umana così da potersi ricongiungere alla propria dimensione titanica³⁵. Dunque, la necessità cogente del paradigma mitico e del derivato profilo letterario furioso e infanticida del personaggio si impone con forza nell'opera e agisce come fattore motivante interno alle gesta della donna³⁶.

In questo processo si rivela fondamentale il ruolo di Ecate: nella versione di Klinger, infatti, Medea non si macchia soltanto dell'uccisione di Absirto bensì anche di quella di un secondo fratello neonato, introdotto dal drammaturgo per realizzare un equo parallelismo con i figli di Ecate. L'epilogo infanticida di Klinger, dunque, conosce una motivazione differente da quella dell'opera euripidea, in cui Medea sia teme una ritorsione sui figli ad opera degli abitanti di Corinto, sia intende riappianare

³⁴ Kl., 21-2.

³⁵ KENKEL 1979, 48.

³⁶ SCHMEIER 2005, 47.

la Δίκη (Giustizia) violata da Giasone col tradimento del letto³⁷. Diversa è anche la motivazione rispetto alla tragedia senecana, in cui una Medea ancora innamorata arde per il desiderio bruciante di vendetta e, dopo aver appreso dal marito che i figli sono il suo unico affetto, lì si dirige a colpirlo³⁸. La Medea di Klinger, invece, che cerca sempre di reprimere la propria sete di vendetta, con l'arrivo della notte considera l'orrore della sua situazione³⁹ ed accoglie gli orribili pensieri instillati da Ecate.

MEDEA Ich sehe dich, Schreckbare [...]

HECATES STIMME Durch sie räche dich! Versühne meines Liebling's Absyrthos Blut durch das seine. Versühne mir den schmachthenden Säugling [...] Versühne meines Sohns Blut durch das seine, das in ihren Adern fließt [...] Ha, Bruder - Mörderin, [...] willst du durch die Schläfer ewig von dem schwachen Geschlecht abhängen?⁴⁰

MEDEA Ti vedo, terribile [...]

VOCE DI ECATE Per mezzo di loro vendicati! Espia il sangue del mio amato Absirto con il suo. Placa il neonato in lacrime [...] Espia il sangue di mio figlio con il suo che scorre nelle loro vene [...] Ah, fratricida, [...] vuoi tu, tramite i dormienti, dipendere per sempre dalla debole stirpe umana?

Nella tragedia di Klinger l'infanticidio è seguito dalla vendetta ai danni dell'argonauta e dei reali di Corinto, azione perpetrata attraverso le Erinni che ne divengono, quindi, le materiali esecutrici.

³⁷ L'infanticidio compiuto dalla Medea euripidea non appare, infatti, tanto il risultato di un odio accecante o una sete implacabile di vendetta, quanto un comandamento imprescindibile di amore materno, un compito doveroso da adempiere per ristabilire la giustizia violata. La Medea di Euripide non è più innamorata del marito ma è consapevole di doverlo punire: l'uccisione dei figli si dimostra, anche in seguito al dialogo con Egeo del terzo episodio, la forma di giustizia più dolorosa e devastante con cui colpirlo. L'aberrazione di tale delitto da parte del coro è determinata anche dalla lucida e spietata determinazione con cui Medea, pur con qualche esitazione, realizza il suo obiettivo. Cfr. DEILE 1901, 11.

³⁸ Vv. 544-5; 549-50: «Iason: Parere precibus cupere me fatuer tuis; pietas vetat. [...] Medea: Sic natos amat? Bene est, tenetur, vulneri patuit locus». (Giasone: Vorrei, te lo confesso, esaudire la tua preghiera: me lo proibisce l'amor paterno. [...] Medea: Ama tanto i suoi figli? Bene, è in mio potere, ho scoperto il punto debole). Trad. it. di Alfonso Traina.

³⁹ BLOCK 1957, 183.

⁴⁰ Kl., 61-2.

ci⁴¹. In questo quinto atto si riscontra, infatti, una sensibile deviazione dalle tragedie classiche in relazione soprattutto alla morte dei regnanti e alla scena finale⁴². Il motivo dei doni mortiferi – presente in Euripide, Seneca e poi anche in Grillparzer – confezionati da Medea per uccidere Creusa con l'inganno è totalmente assente in Klinger⁴³: la principessa di Corinto morirà in una modalità totalmente inedita, per cui la maga di Colchide viene fortemente deresponsabilizzata. La Medea di Klinger non sembra, infatti, aver bisogno dei doni regali per attuare la vendetta: sono le furiose Erinni che, materializzandosi sulla scena, vendicano la morte dei bambini scagliandosi rispettivamente contro Giasone, Creusa e Creonte.

TISIPHONE Schüttelt, Schwestern, die Fakeln des schwarzen Erebos!
 [...] Uns rief sie herauf, die furchtbare Mörderin der Kinder!
 Die Mörderin des Bruders! Die Zerstöhrerin des väterlichen
 Hauses! An den Sterblichen rächt das Schicksal, den Frevel,
 durch uns! [...]
 Alecto, ergreife den strengen Greis, der die Mutter vertrieb!
 Das heilige Gastrecht brach, sie hinausstieß und verwünschte!
 [...] Doch ergreife nicht zu mächtig den Greis! Locker hängt
 sein Leben an seinem Herzen. Sauge langsam daran! [...] Dann
 fahre hindurch, und schneide langsam in den morschen Faden
 des Lebens!
 Mägera, heule den süßen Flötengesang weg von dem lau-
 schenden Ohr der jungen Braut! [...] Der um ihre glatte Stirne
 gewundene, hochzeitliche Kranz verdorre von deinem Hauch.
 Betäubt sinke sie vor uns, den blutigen Anblick der Ermorde-
 ten hin, und schmerzlos löse sich ihr Leben. Der Tod befreie sie
 von dem Gift der Reue [...] ⁴⁴.

⁴¹ Come già ricordato, nelle prime due edizioni Klinger affida la realizzazione della vendetta finale ai personaggi delle Erinni, che compaiono quindi direttamente in scena. Questa scelta sofferta verrà in seguito abbandonata dall'autore che preferirà sostituire le figure mitiche con equivalenti simboli moderni, i rimorsi di coscienza, che appaiono all'interno di un monologo di Medea. In questa sede ci si attiene comunque alle prime edizioni, quelle del 1787 e del 1791.

⁴² KENKEL 1979, 55.

⁴³ DEILE 1901, 21.

⁴⁴ Kl., 68-71. Klinger preferisce inserire in tale contesto drammatico, per facilitare la comprensione allo spettatore, la conversazione in cui le Eumenidi rendono esplicita la loro funzione giudiziaria di soppesare e ponderare l'entità della punizione sulla base della gravità della colpa.

TISIFONE Scuotete, sorelle, le fiaccole del nero Erebo! [...] Ci ha chiamato la terribile assassina dei figli! L'assassina del fratello! La distruttrice della casa paterna! Sui mortali vendica il destino il sacrilegio, attraverso di noi! [...]

Aletto, afferra il vecchio inflessibile che ha esiliato la madre! Ha violato il sacro diritto di ospitalità, l'ha scacciata e l'ha maledetta! [...] Ma non afferrarlo con troppa forza! La sua vita è appesa debolmente al suo petto. Succhiala via lentamente! [...] Poi trafiggilo e taglia lentamente il filo marcio della vita! Megera, ululando, allontana il dolce canto del flauto dall'orecchio della giovane sposa! [...] La corona nuziale avvolta intorno alla sua fronte liscia appassisca per il tuo respiro. Ella svenuta, cada di fronte a noi, per la vista sanguinosa dei morti, e la sua vita si dissolva da lei senza dolore. La morte la liberi dal veleno del rimorso.

Un inedito inserimento di tali figure mitologiche dotate di 'funzione giudiziaria'⁴⁵ può essere inteso e motivato in una duplice accezione; mentre Christoph Hering⁴⁶ vede la loro performance come «un'azione cultuale con parti corali a ritmo libero», Zempel⁴⁷ lo intende piuttosto come una personificazione dei tormenti interiori⁴⁸. L'autore, dunque, utilizzando l'apparato mitologico, raggiunge una psicologizzazione del materiale tale da permettergli di sviluppare una motivazione dell'azione completamente nuova, che riesce addirittura ad ampliare la concezione già data del mito e rendere tale apparato del tutto indipendente.

⁴⁵ Si può avvertire chiaramente, in questo contesto, l'influenza dell'ultima parte dell'*Orestea*, la trilogia di Eschilo in cui proprio le Erinni, che si materializzano sulla scena per tormentare il matricida Oreste, sono chiamate insieme ad Apollo a giudicare il comportamento del figlio di Agamennone e pronunciarsi a favore o contro la sua condanna. La votazione, che darà come risultato apparentemente casuale una situazione di parità, viene poi risolta definitivamente con l'intervento di Atena che assolve Oreste e lo salva. Sulla conoscenza da parte di Klinger di questo dramma si veda p. 6 n. 24.

⁴⁶ HERING 1966, 222.

⁴⁷ ZEMPEL 1929, 65.

⁴⁸ KENKEL 1979, 55. Un'osservazione di Klinger contenuta a p. 237 dell'opera *Betrachtungen und Gedanken* – contenuta in *Sämtliche Werke* (1842) – sebbene formulata successivamente, sembra supportare il punto di vista di Zempel: «Il colpo più potente, più forte, e più indomabile per il cuore è quello del rimorso. Anche la forza del più audace, del più forte e del più sano si blocca nel momento in cui, colpito da esso, sprofonda davanti all'incorruttibile giudice che è sé stesso».

Come quella di Euripide e di Seneca, la tragedia di Klinger si conclude con una conversazione finale tra Giasone e Medea, che poco dopo si eleva al cielo su un carro trainato da draghi; ella, tuttavia, non rinuncia a rivolgere al coniuge un ultimo trionfante saluto, rivendicando i nuovi crimini commessi:

MEDEA Jason! Singen sie dir das Brautlied die furchtbaren Eumeniden? Blick' auf die Braut, sieh' wie die Blässe des Todes sie deckt! Sieh den störrischen Alten! Wie sie ihn martern den Hirten des Volks! Starrst du auf die Ermorderten in endloser Qual? Sieh' herauf auf Medea, die sie ermordete, die mit den Sterblichen furchtbar riß! [...] Genuß ist mir dein Jammer! Genuß die Todesblässe der blühenden Braut! Genuß die Marter des finstern Alten⁴⁹!

MEDEA Giasone! Ti cantano il canto nuziale, le terribili Eumenidi? Guarda la sposa, guarda come il pallore della morte la ricopre! Guarda il vecchio ostinato! Come torturano il pastore del popolo! Fissi lo sguardo sugli assassinati in un'agonia senza fine? Guarda Medea, che li ha uccisi, che ha straziato terribilmente i mortali! [...] Un piacere per me è la tua sofferenza! Un piacere il pallore mortale della sposa in fiore! Un piacere la tortura del vecchio oscuro!

Klinger inoltre introduce, nel finale, una novità rispetto alle versioni precedenti: se infatti in Euripide Medea fugge ad Atene protetta dall'ospitalità di Egeo e in Seneca non sembra aver bisogno di indicare un luogo preciso in cui rifugiarsi, in questa tragedia sceglie come destinazione della sua fuga le grotte del Caucaso, in modo da poter vivere nella contemplazione interiore del proprio grande Io. Si eleva perciò sul carro, lasciando Giasone e Creonte a sospirare sotto la terribile sferza delle Eumenidi. Non si compie, allora, alcuna reale espiazione, neppure quella interiore: Medea rimane semplicemente immobile a fissare sé stessa nella sua immensità. Qualche anno dopo, tuttavia, l'autore stesso si sentirà costretto a scegliere per Medea un epilogo diverso, in cui non le verrà più concesso di scampare impunita all'inesorabilità della giustizia cosmica, «perché il paradiso dei tempi di Klinger non è più vuoto come quello di Seneca⁵⁰»; al posto di quel vuoto

⁴⁹ Kl., 86-7.

⁵⁰ GLASER 2021, 108.

c'è il Dio cristiano, che giudica l'operato degli uomini e, sulla base di esso, li premia o li punisce. In *Medea auf Kaukasos* (1790) infatti – la successiva tragedia di Klinger – Medea rinuncia alla magia e si ritira in una grotta in preda a un rimorso che la consumerà a tal punto da condurla al suicidio⁵¹. In luogo del trionfo spettacolare Medea, perciò, si pugnala: la sua rinuncia alla vendetta trasforma la morte in un sacrificio di espiazione e l'antica tragedia in un dramma cristiano di penitenza. Viene così finalmente soddisfatto il senso di giustizia e la necessità di una penitenza interiore⁵²: Medea diventa una seconda Ifigenia tedesca che, come quella di Goethe, vuole impedire il sacrificio umano ma che, a differenza della figlia di Agamennone, finisce per essere sacrificata: l'unica salvezza, l'unica possibile redenzione risiede nel Dio Helios, simbolo piuttosto esplicito del dio cristiano.

Medea di Franz Grillparzer (1821). Una sintesi psicologica del mito

Già nel primo quarto dell'Ottocento le riproposizioni della storia di Medea, in risonanza degli eventi contemporanei, si spostano sempre di più verso i concetti di estraneità, emarginazione e colonizzazione, mentre l'infanticidio acquisisce una posizione ancora più centrale⁵³, e la dimensione politica irrompe nella quotidianità. Tali molteplici istanze vengono sapientemente elaborate dall'austriaco Franz Grillparzer all'interno della trilogia *Das goldene Vliess* del 1821; drammaturgo che tenta di fondere l'eredità greca e shakespeariana in un genere tragico adatto alla modernità⁵⁴, Grillparzer plasma una Medea colpevole e al tempo stesso vittima del destino, una donna fragile che non ha nulla di temibile e che è costretta a vivere da straniera in un paese

⁵¹ La Medea delle tragedie classiche e di quelle note prima di Klinger, infatti, non piange i suoi figli e, nel caso di Seneca, addirittura non li seppellisce neppure. In Euripide, dopo l'infanticidio, ella si trasferisce ad Atene e sposa il re Egeo, con cui genera un nuovo figlio, Medo. Cfr. GLASER 2021, 109.

⁵² DEILE 1901, 22.

⁵³ ZIMMERMANN 2001, 328.

⁵⁴ STEINER 2005², 201.

chiuso e inospitale⁵⁵. Ponte tra antico e moderno e frutto di una composizione travagliata anche da motivi personali⁵⁶, la trilogia porta in primo piano la componente etnico-razziale e l'idea di emarginazione al punto da essere definita «la tragedia dello straniero»⁵⁷; l'infanticidio è, infine, il risultato di un lungo processo in cui l'identità della maga è in continua evoluzione.

Medea è, al tempo stesso, anche il dramma esistenziale di tutti: di Giasone, un arrogante dal carattere debole e incerto; di Creusa, creatura sensibile e semplice che vorrebbe davvero riportare la concordia fra i coniugi, e che provoca involontariamente la crisi finale; di Creonte, che allontana Medea solo perché deve cedere alla ragion di stato⁵⁸.

Il drammaturgo austriaco, inoltre, è il primo a racchiudere e sintetizzare in un'opera teatrale un intero complesso di leggende, che si appoggiano anche a fonti monumentali come il *Gründliches Mythologisches Lexicon* di Benjamin Hederich, oltre alle opere classiche di Euripide, Apollonio Rodio, Ovidio, Seneca, Valerio Flacco.

Quanto alla struttura dell'opera, l'autore recupera nelle prime due sezioni la dimensione preistorica in qualità di antefatto, in modo da conferire ai personaggi una maggiore profondità di carattere e poter, di conseguenza, sviluppare la loro psicologia⁵⁹. L'intera preistoria della saga, che si fonda su un'equilibrata sintesi del mito, viene così funzionalizzata come fattore motivante all'interno del dramma soprattutto per la figura di Medea, la cui giovinezza è concepita come motore di tutti gli eventi successivi.

Grillparzer inquadra il punto di partenza del tragico conflitto come un momento di disillusione in cui l'eroe viene bruscamente strappato al suo stato di sicurezza e autoconservazione⁶⁰, quello che Hugo von Hofmannsthal definisce lo stato di

⁵⁵ AUTERI 2018, 261.

⁵⁶ Proprio in quegli stessi anni, infatti, Grillparzer aveva dovuto affrontare il tragico suicidio della madre.

⁵⁷ Il concetto di estraneità viene approfondito, tra gli altri, da Bernard Waldenfels. Cfr. WALDENFELS 2008.

⁵⁸ AUTERI 2018, 261-2.

⁵⁹ SCHMEIER 2005, 124.

⁶⁰ KENKEL 1979, 68.

«Präexistenz»: in tale condizione l'individuo è indifferenziato nel tutto – in quanto non ancora sottoposto al *principium individuationis* – e isolato da ogni forma di vita e relazione. Sol tanto nel progressivo allontanamento dalla *Preesistenza* l'individuo partecipa al mondo e inizia a percepire i propri limiti spazio-temporali e la propria sottomissione al destino⁶¹.

Gert Kleinschmidt, nel suo *Illusion und Untergang Die Liebe im Drama Franz Grillparzers*, giunge a questa conclusione:

Grillparzer fissa la situazione conflittuale di base nella preistoria, arricchendola poi di nuove motivazioni psicologiche. Anche la compensazione dell'ordine divino, ormai esautorato della funzione propriamente motivante, è realizzata attraverso una concezione del destino legato sia alla contingenza delle singole situazioni, sia alla soggettività dei personaggi che, a loro volta, creano nuove situazioni⁶².

Viene dunque sancito un legame sempre più stretto tra mitologia e psicologia, legame che potremmo considerare alla stregua di un processo di psicologizzazione del mito. All'interno di un tale nutrito impianto ideologico alcuni elementi acquisiscono, di conseguenza, un inedito significato di importanza nevralgica per la struttura generale; è il caso del vello d'oro, che diventa *trait d'union* della relazione tra Medea e Giasone in veste di una maledizione incisa nella memoria familiare – sin dalla generazione degli antenati Frisso ed Elle – e destinata a perpetuarsi e come fonte di delitti e sciagure⁶³.

A livello di trama la scansione in cinque atti di *Medea* segue in ordine cronologico gli eventi appartenenti al segmento corinzio della saga, quello in cui Medea si è ormai stabilizzata a Corinto insieme a Giasone e i due figli.

L'*incipit* dell'opera vede la donna di Colchide seppellire i propri strumenti magici a Corinto e, in questo senso, rinunciare così

⁶¹ Per un approfondimento del concetto di *Preesistenza* secondo Hugo von Hofmannstahl cfr. le annotazioni contenute nell'*Ad me ipsum*, una sorta di diario con cui l'autore intendeva dare ordine alla sua attività di scrittore e di pensatore. Cfr. HOFMANNSTHAL 1963.

⁶² SCHMEIER 2005, 132.

⁶³ KENKEL 1979, 64.

al passato da maga per divenire pienamente umana e conquistare l'amore di Giasone⁶⁴.

MEDEA Zuerst den Schleier und den Stab der Göttin;
ich wird'euch nicht mehr brauchen, ruhet hier.
Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei⁶⁵.

MEDEA Prima il velo e poi il bastone della dea;
Non avrò più bisogno di voi, riposate qui.
Il tempo della notte, la magia è finita.

Si delinea progressivamente il faticoso tentativo di integrazione di Medea nella realtà greca rappresentata da Creusa che, nel secondo atto, la istruisce nel canto e nel suono della lira per permetterle di esibirsi dinanzi a Giasone (vv. 580-620); tale tentativo è destinato, tuttavia, a trasformarsi in un clamoroso fallimento che trascinerà Medea in una parabola discendente fino al tragico epilogo infanticida.

Nel delineare questo progressivo sprofondamento gioca un ruolo di fondamentale importanza la componente etnica-razziale, volutamente enfatizzata e amplificata nella tragedia; Elena Adriani sostiene, anche sulla base delle posizioni espresse da Albrecht Dihle⁶⁶, che Grillparzer intende consapevolmente mettere in ombra la Medea innamorata per far risaltare la Medea barbara, esclusa a causa della sua estraneità etnica⁶⁷.

In particolare, il rapporto di complicità tra Giasone e Creusa motiva il graduale distacco da Medea e l'impossibilità di quest'ultima a esistere nella società greca in quanto sempre più distante dal marito, per lei unica vera ragione di un così faticoso sforzo di integrazione. L'allontanamento di Giasone sancisce, quindi, la graduale esclusione di Medea dalla realtà circostante:

⁶⁴ TSCHIEDEL 2005, 147-68.

⁶⁵ D'ora in poi i versi citati saranno indicati con la sigla "Gr" seguita da virgola e numero dei versi. Qui è Gr, vv. 2-4. La traduzione italiana riportata è a cura di Claudio Magris. In alcuni passi, tra cui il seguente, laddove la traduzione molto libera impediva una completa comprensione, si è optato per una traduzione più letterale.

⁶⁶ DIHLE 1976, 175-83.

⁶⁷ ADRIANI 2006, 119.

anche in questo aspetto spicca la polarità tra Greci e Barbari, la differenza contrastante tra i due mondi⁶⁸.

Emerge, inoltre, il tentativo di caratterizzare Medea come una donna innocente e onesta che non condivide l'avidità del padre Eeta o l'opportunismo di Giasone ma che si trova ad essere coinvolta, per una serie di circostanze involontarie, in numerosi atti di violenza, tra cui l'omicidio di Pelia. Nonostante il suo passato, ella non è presentata come la maga furente di Seneca e nemmeno come il raziocinante personaggio euripideo⁶⁹: il suo sfiibrante desiderio di integrazione, di «pretesa alla vita», la rende una figura estremamente umana verso cui è facile provare empatia, una figura dunque opposta alla maga klingeriana anche in quanto soggetta alle figure maschili ed estranea a qualsiasi tipo di macchinazione (ai vv. 335-40 si assiste anche all'assoluzione dagli omicidi di Pelia e Absirto) e identificata *in toto* nella sua relazione con Giasone.

MEDEA Von allem was ich war, was ich besaß,
Es ist ein Einziges mir nur geblieben
Und bis zum Tode bleib' ich es: dein Weib⁷⁰.

MEDEA Di tutto ciò che ero, che avevo, mi è rimasta una cosa sola
E mi rimarrà fino alla morte... essere tua moglie.

Il suo lato più oscuro è rappresentato, piuttosto, dalla nutrice Gora, suo alter ego demoniaco che ricopre una funzione motivazionale di difesa e di esortazione alla vendetta tramite la magia, perduta per il momento dalla protagonista⁷¹.

Nonostante le nobili intenzioni della maga e la sua volontà di perseguire il fondamento di giustizia, ella si trova oggetto di una serie di umiliazioni e di ingiurie che la conducono a un senso di sconfitta totale; nel momento in cui anche i suoi stessi figli le volta-

⁶⁸ SCHMEIER 2005, 129.

⁶⁹ LOZZA 2006, 32.

⁷⁰ Gr, vv. 270-72.

⁷¹ Vd. vv. 1155-300, ovvero l'inizio del terzo atto in cui Medea e Gora dialogano e quest'ultima la esorta a non lasciare alcun torto impunito e, quindi, a vendicarsi. Di seguito riporto le prime due battute: «Medea: Prima i miei figli, il resto vedremo. Gora: Così hai dunque deciso di andartene? Medea: Non lo so! Gora: Ti farai ridere dietro! Medea: Ridere? No questo no. [...] ».

no le spalle per preferirle Creusa – dopo che Giasone ha ottenuto asilo da Creonte in cambio del matrimonio con la figlia – a Medea non resta che riprendere possesso della propria natura e dei figli. Grillparzer riconduce il comportamento della maga nell'alveo di forze psicologiche e, per questo, descrive l'interazione tra l'influsso esterno e la disposizione individuale del personaggio come condizione responsabile della linea d'azione⁷². In generale, come già ricordato, il legame istituito dall'autore fra tutti gli eventi di questo mito non costituisce, infatti, un semplice nesso strutturale ma si profila come un nesso causale, una fatale necessità che lega la catena di eventi tragici e luttuosi attraverso il talismano del vello d'oro.

Sull'esempio di Klinger, inoltre, Grillparzer decide di conferire a Creusa un nuovo spessore drammaturgico: l'austriaco, tuttavia, la dota di un'indipendenza assoluta che si distanzia molto dalla fragilità del personaggio klingeriano e che si rivela determinante anche per l'infanticidio. Il suo passato condiviso con Giasone (e il sentimento che prova per lui)⁷³ si rivela, inoltre, ulteriore occasione di umiliazione nei confronti di Medea e, quindi, una vera provocazione ai suoi danni⁷⁴: se la maga è infatti in un primo momento convinta di poter contare su Creusa e sulla sua vicinanza, in seguito è costretta a ricredersi:

MEDEA Du kennst ihn nicht, ich aber kenn'ihn ganz.
 Nur Er ist da, Und alles Andre nichts als Stoff zu Taten.
 Voll Selbsttheit, spielt er mit seinem und der andern Glück [...]
 KREUSA Zuerst lockst du mit holdem Wort mich an
 Und du fragst nach Mitteln mich, ihm zu gefallen
 Und nun brichst du in Haß aus. [...]
 MEDEA Du zürnst?
 KREUSA Beinahe.
 MEDEA O gib nicht auch du mich auf,
 Verlaß mich nicht, sei du mein Schirm und Schutz!
 KREUSA Nun bist du mild. [...] Laß uns nur machen⁷⁵!

⁷² SCHMEIER 2005, 127.

⁷³ Cfr. Gr. vv. 320-30 in cui Creusa sostiene che non ha mai avuto alcun dubbio su di lui e che lo avrebbe difeso di fronte a qualsiasi circostanza.

⁷⁴ HALL, MACINTOSH, TAPLIN 2000, 13.

⁷⁵ Gr. vv. 629-33, 650-65.

MEDEA Tu non lo conosci, ma io sì e a fondo! Esiste solo lui, e gli altri sono soltanto strumenti delle sue gesta.

Pieno di sé, lui gioca con la sua felicità e quella degli altri [...]

CREUSA Dapprima mi attrai con buone parole

e mi chiedi come fargli piacere e ora prorompi in odio. [...]

MEDEA Sei arrabbiata?

CREUSA Quasi.

MEDEA Oh, non respingermi anche tu, non lasciarmi difendimi, proteggimi!

CREUSA Ora sei così dolce. [...] Diamoci da fare!

Anche in merito alla caratterizzazione psicologica dei figli, Grillparzer prosegue e sviluppa la linea già intrapresa da Klingner, secondo cui essi diventano personaggi a tutto tondo che godono di totale autonomia persino nelle relazioni e nei rapporti con gli altri personaggi.

MEDEA Was hat denn eure Mutter euch getan,
daß ihr sie flieht, euch Fremden wendet zu?

KNABE Du willst uns wieder führen auf dein Schiff
Wo's schwindlich ist und schwül. Wir bleiben da. [...]

KNABE Einst warfst mich auf den Boden, weil dem Vater
Ich ähnlich bin, allein er liebt mich drum.
Ich bleib' bei ihm und bei der guten Frau⁷⁶!

MEDEA Ma cosa vi ha fatto vostra madre
perché dobbiate fuggirla così, perché dobbiate correre
da gente estranea?

FIGLIO MAGGIORE tu vuoi portarci di nuovo su quella nave,
dove ci si sente girare la testa e poi tutto quel caldo, quell'afa.
Noi rimaniamo qui. [...]

Una volta mi hai scaraventato a terra, solo perché assomiglio
A mio padre, ma lui invece mi vuole bene proprio per questo...
Voglio restare con lui e con quella buona signora!

Quanto a Giasone, Grillparzer insiste sulla sua attitudine di dongiovanni impenitente e compiaciuto; il rapporto con Medea nasce, infatti, come gioco di seduzione che a poco a poco riduce

⁷⁶ Gr, vv. 2040-50.

la donna a schiava d'amore, in una condizione di assoluta sùditanza psicologica. Giasone, tuttavia, non è un antieroe malvagio ma un inguaribile opportunista che sfrutta a suo vantaggio tutte le situazioni per raggiungere i propri scopi; svanita, così, la rassegnazione iniziale per le nozze barbare, egli è pronto ad auto-ingannarsi sulla propria condotta anche con l'avallo di Creonte, che giustifica come leggerezze i suoi errori giovanili e attribuisce ogni responsabilità a Medea.

La maga, sedotta da Giasone e reificata a mero oggetto di seduzione, viene da lui percepita come una presenza ingombrante di cui liberarsi al più presto: in questo senso si rivela agghiacciante la totale ed egoista indifferenza dell'argonauta nei confronti della moglie e del suo destino, soprattutto dinanzi a Creusa con la quale condivide i ricordi di un passato da cui la moglie rimane inevitabilmente esclusa.

JASON Denkst du noch manchmal unsrer Jugendzeit?

KREUSA Gar oft und gern erinnr'ich mich an sie.

JASON Wie wir ein Herz und eine Seele waren. [...]

MEDEA Jason, ich weiß ein Lied!

JASON (*Zu Kreusa*) Und dann der Turm, weißt du? [...]

MEDEA Ich weiß ein Lied.

JASON (*Zu Kreusa*) du riefst mir damals zu [...]

KREUSA Sie weiß ein Lied, das du einst sangst, hör'zu,
sie soll dir singen. [...]

JASON Ja so! Wo war ich denn? [...]

(*Zu Medea*) Was also willst du denn?

KREUSA Sie weiß ein Lied, das du in deiner Jugend sangst bei uns.

JASON und das singst du?

MEDEA So gut ich kann.

JASON Ja wohl!

Willst du mit einem armen Jugendlid

Mir meine Jugend geben und ihr Glück?

Laß das. Wir wollen an einander halten

Weil's einmal denn so ist und wie sich's gibt.

Doch nichts von Liedern und von derlei Dingen⁷⁷!

⁷⁷ Gr, vv. 833-96.

GIASONE Pensi ancora qualche volta a quando eravamo giovani insieme?

CREUSA me ne ricordo così spesso e con piacere!

GIASONE Eravamo così uniti, un cuore solo e un'anima sola. [...]

MEDEA Giasone, conosco una canzone!

GIASONE (*a Creusa*) E poi la torre, sai? [...]

MEDEA Conosco una canzone.

GIASONE (*a Creusa*) Quella volta mi hai chiamato mentre partivo [...]

CREUSA Lei conosce una canzone che tu cantavi un tempo, ascolta,
adesso la canterà per te. [...]

GIASONE (*A Medea*) ma tu, cosa vuoi?

CREUSA Conosce una canzone che da giovane tu cantavi qui da noi.

GIASONE E tu la sai cantare?

MEDEA Beh, farò quello che posso.

GIASONE E tu credi con una povera canzone di gioventù

Potermi ridare la mia giovinezza con la sua felicità?

Ma lascia perdere. Restiamo insieme, visto che le cose sono andate

Come sono andate e ormai stanno così, ma lasciamo perdere, per
favore,

le canzoni e tutte le altre tiritere del genere!

Grillparzer è il primo, oltretutto, a immaginare il triangolo amoroso tra Medea, Giasone, e Creusa scorrendo nelle dinamiche del mito l'immaginario della schiava d'amore: in questo senso sembra anticipare l'approccio psicanalitico con cui Louise Kaplan individuerà più di un secolo dopo il copione della *Hörigkeit*⁷⁸. Il rapporto tra Medea e Giasone viene inteso dall'autore austriaco come un gioco di seduzione crudele «ein Krieg zwischen den Geschlechtern», un crudele legame amoroso – «Grauen der Hochzeit» – costruito chiaramente su una schiavitù d'amore tanto più evidente quanto più il carattere originario di Medea prima di conoscere il suo grande uomo era fiero, ribelle, indomabile orgoglioso⁷⁹.

Medea diventa oggetto finanche delle discriminazioni razziali e degli attacchi di un Creonte prevenuto, deciso ad allontanarla dal proprio regno in quanto figura minacciosa; l'aspetto del tutto

⁷⁸ PEDRAZZINI 2007, 119. Col termine *Hörigkeit*, letteralmente schiavitù, si intende la sottomissione più o meno forzata della propria volontà al potere di un'altra persona o di un gruppo.

⁷⁹ *Ibid.*

inedito del tiranno grillparzeriano risiede, dunque, nella dimensione di politicizzazione della società e della conseguente pressione politica degli Anfizioni che si esprimono a favore dell'esilio di Giasone e Medea (vv. 939-50). Sebbene la sentenza ricada su entrambi, Creonte la valida soltanto per Medea decidendo di sottrarla progressivamente al contatto con l'ambiente e la famiglia⁸⁰ e concedendo protezione solamente a Giasone, spinto da motivazioni politiche oltre che personali⁸¹.

Si può, dunque, sostenere che la controparte di questa tragedia agisca pressata da una doppia situazione di emergenza – interna ed esterna – per cui Creonte è soggetto principalmente a condizioni politiche esterne, laddove Giasone soggiace maggiormente a motivazioni interiori, psicologicamente determinanti⁸². I due, comunque, raggiungono un livello di profonda confidenza che si distacca da quella del modello euripideo per far fronte a una concezione della società politica più vicina a quella moderna, anche in merito ai più subdoli sotterfugi di palazzo:

KREON Doch du bist's nicht und so beschütz' ich dich,
bleib hier. Wer aber wagt es Kreons Freund,
wer wagt es meinen Eidam anzutasten?
Ja Herold, meinen Eidam, meiner Tochter Gatten⁸³!

CREONTE Ma tu non sei colpevole, no, non lo sei, e dunque io ti
proteggerò.
Resta con noi. Ma chi oserà levar la mano sull'amico di Creonte,
chi oserà toccare mio genero?
Sì, araldo, mio genero, lo sposo di mia figlia!

Accanto alla dimensione politica si staglia quella intima e personale, che determina anche la definizione di *Ehetragödie*,

⁸⁰ SCHMEIER 2005, 124.

⁸¹ L'accumulo di motivazioni interiori afferma la tendenza, propria degli adattamenti moderni di Medea, di politicizzare il comportamento privato di Creonte rispetto ad Euripide. L'accentuazione del ruolo politico del re inizia così con Seneca, prosegue con Corneille nella figura del sovrano assolutista e, appunto, in Grillparzer.

⁸² LEFÈVRE 1978, 435.

⁸³ Gr, vv. 1012-20.

(tragedia matrimoniale). Se da una parte questa centralità della tematica amorosa registra un ridimensionamento della solennità tragica compatibile con la 'prosaicizzazione' del dramma ottocentesco, dall'altra evidenzia il legame totalizzante di Medea con Giasone, suo unico parametro dell'esistenza che la rende più consapevole e, allo stesso tempo, la indebolisce⁸⁴.

Le progressive umiliazioni e ingiustizie subite gettano Medea in un vortice di disperazione, da cui solo il crimine efferato può effettivamente liberarla; ella, dunque, ritrova la potenza del mito solamente nell'atto estremo di sofferenza e ribellione, consumando la sua vendetta prima attraverso l'omicidio di Creusa e, in seguito, attraverso l'infanticidio. Nel primo caso, con la mediazione di Gora la maga fa recapitare il dono fatale alla rivale, che muore nel palazzo dinanzi a tutti i reali senza il fatale soccorso del padre che nell'opera grillparzeriana, infatti, sopravvive: le precise circostanze dell'omicidio vengono raccontate in scena direttamente da Medea, e seguite dalle reazioni di orrore dei presenti (vv. 2140-68). Quanto al secondo più efferato crimine, la decisione dei figli che scelgono deliberatamente di schierarsi dalla parte di Creusa rappresenta, per Medea, un fallimento insopportabile: ella, di conseguenza, si riappropria della loro vita e 'cancella' la loro nascita per mezzo dell'eliminazione fisica. In questo modo ella proclama anche una totale estraneità al mondo greco e alla sua crudele logica di conquista e di possesso, una logica che sancisce il netto distacco dalla cultura di Colchide, simboleggiata dalla potenza oscura della passione.

Quando il forziere, che lei aveva seppellito nell'incipit dell'opera, viene dissotterrato dai servi di Creonte, Medea si ricongiunge con gli ornamenti del suo passato magico ed esclama: «Medea bin ich wieder, Dank euch Götter»⁸⁵ (Vi ringrazio, oh déi. Sì, sono ancora Medea). Si consuma, dunque, la rinascita della potente maga che, alla conclusione del quarto atto, si taglia sul palazzo

⁸⁴ KENKEL 1979, 69.

⁸⁵ Gr, v. 1954.

in fiamme tenendo un pugnale in mano; il gesto infanticida avverrà, tuttavia, fuori scena, dedotto dal pubblico nell'alterco tra Gora e Giasone:

JASON Wo ist deine Herrin?

GORA Fort

JASON Hat sie die Kinder?

GORA Nein!

JASON So sind sie?

GORA Tot!

Ja tot! Du heuchelnder Verräter – Tot! [...]

Hast du sie nicht dahin gebracht?⁸⁶

GIASONE Dov'è la tua padrona?

GORA Se n'è andata.

GIASONE Con i bambini?

GORA No.

GIASONE Ma allora sono...

GORA Morti, sì, morti! Sì maledetto traditore ipocrita, sono morti!

Non l'hai portata tu a questo punto,

non l'hai forse tu spinta a questo passo?

In relazione all'atto omicida della donna lo studioso Werner Kleinhardt, che considera la Medea di Grillparzer «l'anello più debole nella catena dei nuovi adattamenti del materiale di Medea⁸⁷», non riesce a trovare sufficiente credibilità nella doppia motivazione di vendetta: sostiene, infatti, che Grillparzer abbia forgiato due moventi paralleli senza tuttavia giustificarne pienamente alcuno. L'azione pare essere, ancora una volta, ricondotta nell'alveo di una forza maggiore che spinge Medea ad agire quasi passivamente: proprio in questa passività e impotenza si potrebbe scorgere il *fil rouge* del comportamento della protagonista⁸⁸. Sebbene questa rappresentazione delinei accuratamente le circostanze esterne, sembra non cogliere il problema centrale; è, infatti, proprio l'accumulo di motivi – la disperazione per la perdita dei figli, il loro tradimento, il timore della vendetta e il

⁸⁶ Gr, vv. 2231-43.

⁸⁷ KLEINHARDT 1962, 84.

⁸⁸ *Ibid.*

tradimento subito da Giasone – a dimostrare come le umiliazioni di Medea portino alla consapevolezza e, di conseguenza, al gesto estremo, quando anche i bambini le voltano le spalle⁸⁹. Da questo punto di vista si può, dunque, facilmente concordare con W. H. Friedrich, che riconduce il delitto alle quadruplici motivazioni già menzionate⁹⁰. Si potrebbe quasi sostenere che in nessun'altra riscrittura della storia di Medea, come quella di Grillparzer, l'infanticidio è stato motivato in maniera così approfondita e accurata, forse anche per venire incontro alla particolare sensibilità del momento storico, incarnata perfettamente dalla *Mutterliebe*.

Questa Medea è comunque un personaggio proprio della sensibilità *Biedermeier*, una figura muta e rassegnata all'immobilismo⁹¹, come si evince soprattutto nel finale: l'epilogo non vede infatti un'uscita di scena trionfale tramite mezzi scenografici, quanto una fuga dimessa tra la confusione della folla⁹², una fuga che assume i tratti di un ritiro dalla mitologia e di una negazione del mondo⁹³. Di poco precedente un ultimo incontro con Giasone: nei suoi confronti ella non rivendica orgogliosamente alcun gesto ma, avvolta nel vello in posizione raccolta, assume un atteggiamento di stoica rassegnazione e di invito a una condivisa sopportazione del dolore. Nessun trionfo conclusivo, dunque, nessuna maledizione spezzata, soltanto un insopportabile senso di colpa ed un'inevitabile resa al dolore⁹⁴. I due coniugi falliscono entrambi e insieme nel loro tentativo di autorealizzazione: la 'pretesa alla vita' di Medea non è più distrutta solo dal tradimento di un infedele Giasone ma dal suo necessario e, al tempo stesso, futile sforzo di diventare qualcun altro, voltando le spalle a sé stessa e alle sue radici ancestrali⁹⁵.

⁸⁹ KENKEL 1979, 79-80. Quando Medea decide di agire, sostanzialmente, è spinta da un accesso di rabbia improvvisa che la getta in una disperazione indicibile; il suo atto è finalizzato anche a salvare i bambini dalla vendetta dei loro nemici.

⁹⁰ FRIEDRICH 1967, 29.

⁹¹ TELLINI 2012, 191.

⁹² ADRIANI 2006, 177.

⁹³ KENKEL 1979, 82.

⁹⁴ DE MARTINO 2006, 488.

⁹⁵ LEFÈVRE 1978, 434-5.

JASON O weh mir! Gebrochen! Hin!

MEDEA Laß ab! Du triffst mich nicht! Ich bin ein Opfer
 Für eines Andern Hand als für die Deine [...]
 Dir scheint der Tod das schlimmste
 Ich kenn' ein noch viel Ärgres: elend sein.
 Hättst du das Leben höher nicht geachtet
 Als es zu achten ist, uns war'nun anders.
 Drum tragen wir! Die Kindern ist's espart! [...]
 Nicht traur'ich, daß die Kinder nicht mehr sind.
 Ich traure, daß sie waren und daß wir sind.

JASON O weh mir, weh!

MEDEA Du trage, was dich trifft,
 denn wahrlich, unverdient trifft es dich nicht! [...]
 Ein kummervolles Dasein bricht dir an: halt aus!
 Und sei im Tragen stärker als im Handeln.
 Willst du im Schmerz vergehn, so denk' an mich
 Und tröste dich an meinem größern Jammer [...]
 Medea soll nicht durch Medeen sterben [...]
 Ich scheide nun mein Gatte!

JASON Verwaist! Allein!

MEDEA Trage! Dulde! Büße!⁹⁶

GIASONE Oh, guai a me! Sono distrutto!

MEDEA Lascia stare! Non puoi colpirmi!
 Sono la vittima preparata per un'altra mano, non per la tua [...]
 A te sembra che la morte sia il peggiore dei mali
 Io ne conosco uno molto più crudele: l'infelicità
 Se non avessi stimato la vita più in alto
 di quanto sia da stimare, la nostra sorte oggi sarebbe diversa.
 E perciò dobbiamo sopportarla [...]
 Non piango perché i bambini non ci sono più,
 ma piango perché hanno vissuto e sono esistiti e perché noi lo
 siamo.

GIASONE Guai a me, guai!

MEDEA Sopporta ciò che ti ha colpito,
 perché in verità non ti colpisce senza tua colpa [...]
 Ti aspetta un'esistenza piena di dolore: sopporta!
 E sii più forte nel sopportare che nell'agire.
 E quando ti sembrerà di perire nello strazio, pensa a me
 e consolati al pensiero del mio [...]

⁹⁶ Gr, vv. 2305-74.

Medea non può morire per mano di Medea [...]

Io vado, addio, mio sposo!

GIASONE Sono solo, abbandonato!

MEDEA Sopporta! Impara a sopportare! Devi espiare!

Anche Giasone, bandito da Corinto, si trova costretto a sopportare lo *status* di emarginato mentre le sue ultime parole, pronunciate mentre tiene in alto il vello, forniscono una lezione sull'inutilità della ricerca della fama e della fortuna⁹⁷. La passiva accettazione dell'ingiustizia da parte di Medea non si esaurisce, tuttavia, nel gesto suicida che costituirebbe una reale espiazione soltanto se la disperazione morale per il terribile atto avesse offuscato la coscienza del pubblico⁹⁸. Grillparzer, difatti, concepisce per lei un fardello ben peggiore della morte, l'infelicità eterna: essa si rivela l'unico strumento in grado di determinare un'effettiva purificazione dalla colpa, in quanto capace di suscitare un senso di riconciliazione e di pace più moralmente accettabile, per un pubblico borghese-cristiano, rispetto alla vista orrorifica del cadavere⁹⁹. Ne consegue un'intonazione decisamente incompatibile con lo spirito tragico, un'intonazione che disinnesci l'esito fatale per soddisfare il criterio di accettabilità morale ed estetica dei sentimenti¹⁰⁰. Così, pur restando nel tracciato mitico, Grillparzer esplora ragioni e moventi delle singole figure tutte a loro modo dolenti e umanissime, piuttosto che contrapporle frontalmente. Il risultato è un'atmosfera che riconduce lo spettatore ad una certa *medietas* borghese, alla discussione tipicamente ottocentesca e austriaca sui rapporti familiari piuttosto che ai picchi di una granitica contrapposizione passionale. Lo stesso finale, desolato dialogo tra i due coniugi rivela la nota dominante della concezione esistenziale dell'autore, quella dell'*Entsagung*: una rinuncia che comporta la sopportazione del lutto e la cristiana necessità di un'espiazione delle colpe, aperta a una soglia di possibile redenzione¹⁰¹.

⁹⁷ HALL, MACINTOSH, TAPLIN 2000, 13.

⁹⁸ DEILE 1901, 14.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ DE MARTINO 2006, 489.

¹⁰¹ CHIARLONI 2007, 18.

N.	Autore/Atrice	Titolo	Anno	Genere
1.	Christian Schieferdecker	Medea	1700 ca	Opera musicale (perduta)
2.	Musica di Friedrich Händel, libretto di Nicola Francesco Haym	Teseo	1713	Opera musicale
3.	Musica di Georg Gebel, libretto di Ewald Christian von Kleist	Medea	1752	Opera musicale
4.	Gotthold Ephraim Lessing	Miss Sara Sampson	1755	Tragedia
5.	Jean-George Noverre (versione con musica di J.-J. Rodolphe Hoftheater Stuttgart)	Médée et Jason	1762-1763	Balletto
6.	Friedrich Gatter	Medea	1763	Tragedia
7.	Étienne Lauchery	Médée et Jason	1772	Balletto
8.	Musica di Jiří Antonín Benda libretto di Friedrich Wilhelm Gotter	Medea	1775	Melologo
9.	Johann Naumann	Medea in Kolchides	1778-1788	Opera musicale
10.	Johann Cristoph Vogel	La Toison d'Or o Médée à Colchiz	1780	Opera musicale con balletto
11.	Julius von Soden	Medea	1785	Tragedia
12.	Friedrich Maximilian Klinger	Medea in Korinth	1786	Tragedia
13.	Musica di Georg Benda, libretto di Ludwig Tieck	Medea und Jason	1789	Breve melodramma
14.	Peter Von Winter	Medea und Jason	1789	Opera musicale
15.	Friedrich Maximilian Klinger	Medea auf dem Kaukasus	1790	Tragedia
16.	Paul Wranitzky	Medea travenstiert	1796	Parodia musicale melologo Gotter-Benda
17.	Musica di Luigi Cherubini, libretto di François Benoit Hoffmann / versione tedesca di Karl Alexander Herklots e Treitsche	Médée	1797/ 1800-1802	Opera in musica
18.	Emil Dimmler	Medea	1800	Balletto
19.	Johann Simon Mayr, libretto di Felice Romani	Medea in Corinto	1813	Opera musicale
20.	Klingemann	Medea (adattamento dal melologo Gotter-Benda)	1818	Opera musicale

21.	Franz Grillparzer	Das golden Vließ (Der Gastefreund - Die Argonauten - Medea)	1821	Trilogia tragica
22.	Eric Arrhén von Kapfelman	Medea	1840	Tragedia
23.	Oswald Marbach	Medea	1856	Tragedia
24.	Musica di Georg Krempelsetzer, libretto di Friedrich von Ziegler	Medea	1864	Opera musicale burlesca
25.	George Conrad	Medea	1870	Tragedia
26.	Otto Bach	Medea	1876	Opera musicale
27.	Gustav Mahler	Die Argonauten	1879	Opera musicale
28.	Paul Heyse	Medea	1896	Novella
29.	Traduzione di Euripide a cura di Ulrich von Wilamowitz Moellendorff, diretta da Max Reinhardt	Medea	1904	Teatro
30.	Alexander Von Bernus	Der Tod des Jason	1911	Teatro
31.	Oskar Messter	Das goldene Vließ (adattamento dell'opera di Grillparzer)	1911	Cinema
32.	Karl Teme	Medea	1920	Cinema
33.	Richard von Kralik	Die Argonauten an der Donau	1925	Farsa
34.	Hans Henny Jahnn	Medea	1926	Teatro
35.	Gertrud Kolmar	Eine jüdische Mutter	1930 (pubbl. 1965)	Narrativa
36.	Agnes Straub	Medea (adattamento dall'opera di Grillparzer)	1933	Cinema
37.	Bertolt Brecht	Medea di Łódź	1934	Poesia
38.	Marie Louise Kaschnitz	Die Nacht der Argo	1944	Narrativa
39.	Franz Theodor Csokor	Medea postbellica	1947	Tragedia
40.	Anne Seghers	Das Argonautenschiff	1948	Narrativa
41.	Max Zweig	Medea in Prag	1949	Teatro
42.	Friedrich Forster	Die Liebende	1949	Teatro
43.	Elisabeth Langgässer	Märkische Argonautenfahrt	1950 (pubbl. 1981)	Romanzo
44.	Ernst Krenek	Medea (traduzione tedesca dell'adattamento inglese di Medea di Euripide dell'inglese Robinson Jeffers)	1951	Opera musicale

45.	Wolfgang Cordan	Medea oder das Grenzenlose	1952	Romanzo
46.	Marie Louise Kaschnitz	Jasons letzte Nacht	1952	Radiodramma
47.	Edward Stämpfli	Medea (libretto basato sull'opera di Grillparzer)	1953	Opera musicale
48.	Friederike Mayröcker	Medea und Jason	1954	Teatro
49.	Wilhelm Semmelroth	Das goldene Vlies: Medea (adattamento radiofonico dall'opera di Grillparzer)	1956	Radiodramma
50.	Mattias Braun	Medea	1958	Teatro
51.	Andor Kovach	Médée (libretto basato sull'opera di Anouilh)	1960	Opera musicale
52.	Ernst Kreneck	Der goldene Bock	1964	Parodia musicale
53.	Paul Celan	Im Schlangenwagen	1967	Poesia
54.	Bernd Alois Zimmermann	Medea (libretto basato sull'opera di Jahn; incompleta per suicidio dell'autore)	1970	Opera musicale
55.	Edgar Reitz	Das goldene Ding	1971	Cinema
56.	Heiner Müller	Medea-Kommentar in Zement	1972	Teatro
57.	Helga Nova	Stadtgespräch Nummer eins	1972	Radiodramma
58.	Heiner Müller	Medeaspiel	1974	Teatro
59.	Stephan Hermlin	Die Argonauten	1974	Narrativa
60.	Helga Novak	Brief an Medea	1977	Lettera
61.	Marianne Fritz	Die Schwerkraft der Verhältnisse	1978	Romanzo
62.	Heiner Müller	Verkommenes Ufer-Medeamaterial-Landschaft mit Argonauten	1983	Trilogia teatrale
63.	Ula Stöckl	Der Schlaf der Vernunft	1984	Cinema
64.	Elfriede Jelinek	Krankheit oder moderne Frauen	1984	Romanzo
65.	George Tabori	M. Nach Euripides	1984	Teatro
66.	Alexander Lang	Medea (Trilogie der Leidenschaften)	1986	Opera musicale

67.	Ursula Haas	Freispruch für Medea	1987	Romanzo
68.	Dagmar Nick	Medea ein Monolog	1988	Teatro
69.	Olga Rinne	Medea. Das Recht auf Zorn und Eifersucht	1988	Trattato femminista
70.	Rolf Liebermann	Medea-Monolog (libretto basato sull'opera di Ursula Haas),	1989	Musica: cantata per soprano, coro e orchestra
71.	Cordelia Edvarson	Gebranntes Kind sucht das Feuer	1989	Romanzo
72.	Katja Lange-Müller	Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht	1990	Narrativa
73.	Friedhelm Döhl	Medea	1990	Opera musicale
74.	Marlene Streeruwitz	Sloane Square	1992	Teatro
75.	Rolf Liebermann	Freispruch für Medea (libretto di Ursula Haas)	1992	Opera musicale
76.	Hans-Jürgen von Bose	Medea Fragment (libretto basato sull'opera di Jahnn)	1994	Opera musicale
77.	Volker Blumenthaler	Jason und Medea Schwarz überwölbt Rot	1995	Opera musicale da camera
78.	Christa Wolf	Medea. Stimmen	1996	Romanzo
79.	Andreas Staudinger	Medea good girl	1997	Teatro
80.	Dea Loher	Manhattan Medea	1999	Teatro
81.		Medea (adattamento basato sull'opera di Cherubini e Hoffman)	1999	Opera musicale
82.	Doris Gercke	Die Frau vom Meer	2000	Romanzo
83.	Georg Katzer	Medea in Korinth (libretto tratto dall'opera di Christa Wolf)	2002	Oratorio musicale
84.	Heicke S. Mayer	Medea	2007	Romanzo
85.	Nino Haratischwili	Mein und dein Herz. Medea	2007	Teatro
86.	Aribert Reimann	Medea	2010	Opera musicale

ENGLISH TITLE

Medea in Korinth (1786) and *Das goldene Vlies* (1821). Medea's myth in two German rewritings

ABSTRACT

Myth, a primordial narrative freed from the absolute concepts of space and time, has a universal character and is therefore more easily exported to different times and places, within different expressive codes. The myth of Medea, which transcends the original myth in the process of rewriting, demonstrates a constant dialogue between the archetypal works of Euripides and Seneca and, at the same time, an overcoming of them, through which new *meanings* are formed for the character. Among the most significant results of this process are those of Friedrich M. Klinger and Franz Grillparzer, who reinterpreted the story of Medea for the theatre by focusing on the extraordinary romantic individuality of the former and the ethnic and political isolation of the latter. The aim of this paper is therefore to examine the reception of the myth from the perspective of *Medea in Korinth* (1786) by Friedrich Maximilian Klinger and *Das goldene Vließ* (1821) by Franz Grillparzer. Both are two representative examples of how the *Medeasstoff* has changed over the course of a century, demonstrating its inexhaustibility in not developing stale and worn themes, while at the same time not being able to completely disregard the *model*. In the body of this essay, therefore, a comparison will be made between the two works in terms of the conception and reworking of certain basic themes within the same cultural reference area, the *deutschsprachiger Raum*.

KEYWORDS

Medea — Euripides — Seneca — Klinger — Grillparzer — Reception Studies

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADRIANI E., *Medea: fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova 2006.
- AUTERI L., *Attualizzazioni di un mito nella letteratura tedesca fra '800 e '900*, «Dionysus ex machina» n.s. 9, 2018, 259-74.
- BETTINI M., PUCCI G., *Il mito di Medea: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2017.
- BLOCK A., *Medea-Dramen der Weltliteratur*, Göttingen 1957.

- CHIARLONI A., *Medea. Volto e parola di un personaggio matrice*, in F. MARENCO (ed.), *Il personaggio nelle arti della narrazione*, Roma 2007, 3-24.
- DE MARTINO F. (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari 2006 ("Kleos. Estemporaneo di Studi e Testi sulla fortuna dell'antico", 11).
- DEILE G., *Klingers und Grillparzers Medea miteinander und mit den antiken Vorbildern des Euripides und Seneca verglichen*, Erfurt 1901.
- DIHLE A., *Euripides' Medea und ihre Schwestern in europäisches Drama*, «Antike und Abenland» 22, 1976, 175-83.
- GOTTER F., *Medea. Ein mit Musik vermishtes Drama*, musica di G.A. Benda, Königsberg 1776.
- FRIEDRICH W.H., *Vorbild und Neugestaltung*, Göttingen 1967.
- FUHRMANN M. (ed.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971.
- FUSILLO M., *Sognare il mito: la barbarie di Medea sullo schermo*, in G.P. BRUNETTA (ed.), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna 2011, 235-48.
- FUSILLO M., *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale*, «Comparatismi» 5, 2020, 11-20.
- GENETTE G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997 (ed. fr. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris 1982).
- GLASER H.A., *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, Berlin 2021.
- HALL E., MACINTOSH F., TAPLIN O. (edd.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000.
- HERING C., *Friedrich Maximilian Klinger*, Berlin 1966.
- KENKEL K., *Medea Dramen. Entmythisierung und Remythisierung*, Bonn 1979.
- KLEINHARDT W., *Medea. Originalität und Variation in der Darstellung einer Rache* (Magisterarbeit), Hamburg 1962.
- KLINGER F.M., *Medea in Corinto*, intr. e trad. it. di P.M. Filippi, Firenze 2004.
- KLINGER F.M., *Medea in Korinth, Medea Auf Dem Kaukasos, Aristodymos*, hrsg. von K.H. HARTMANN, U. PROFITLICH, M. SCHULTE, Tübingen 2012.
- LEFÈVRE E., *Der Einfluss Senecas auf das Europäische Drama*, Darmstadt 1978.
- LOZZA G., *Il mito di Medea*, in L. NISSIM, A. PREDA (edd.), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, «Quaderni di Acme» n.s. 78, 2006, 13-32.

- MENGALDO E., *Medea*, in P. GIBELLINI (ed.), *Il mito classico nella letteratura italiana*, vol. V/2: *L'avventura del personaggio*, a c. di A. CINQUEGRANI, Brescia 2009, 339-76.
- PEDRAZZINI P., *Medea fra tipo e arche-tipo: la ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Roma 2007.
- SAPORITI S., *Letteratura, mito, psicoanalisi: figure mitiche nella letteratura di lingua tedesca*, Cassino 2006.
- SCHMEIER B., *Motivation in Medeatragödien der Antike und der Neuzeit*, Würzburg 2005.
- STEINER G., *Morte della tragedia*, Milano 2005² (ed. or. *The Death of Tragedy*, New York 1961).
- STESKAL C., *Medea und Jason in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: Aktualisierungspotential eines Mythos*, Regensburg 2001.
- TELLINI G., *Storie di Medea*, Firenze 2012.
- TSCHIEDEL H.J., *Medea: Metamorphosen einer Zauberin*, in B. GLASER, H.J. SCHNACKERTZ (edd.), *Europa interdisziplinär: Probleme und Perspektiven heutiger Europastudien*, Würzburg 2005, 147-68.
- VON HOFMANNSTHAL H., *Appunti e diari. Ad me*, a c. di G. BEMPORAD, Firenze 1963.
- WALDENFELS B., *Fenomenologia dell'estraneità*, Milano 2008.
- ZEMPEL F., *Erlebnisgehalt und ideelle Zeitverbundenheit in F.M. Klingers Dramen*, Niemeyer 1929.
- ZIMMERMANN B., *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart 2001.

DAVIDE IENGO

“Jam Plutos, bóg dostatku!”: breve storia delle traduzioni polacche del *Pluto**

1. *Stato dell'arte: Aristofane in Polonia*

Il presente contributo si propone di presentare le caratteristiche principali di due traduzioni polacche del *Pluto* aristofaneo, pubblicate rispettivamente nel 1955 da Anna Maria Komornicka, e nel 1970 da Janina Ławińska-Tyszkowska; di quest'ultima si analizzerà, parallelamente, il rapporto con la prima messinscena della commedia aristofanea in Polonia, diretta nel 1968 dal regista Włodzimierz Herman, basata su una prima traduzione appositamente approntata dalla stessa Ławińska-Tyszkowska. Nel presentare e analizzare questi dati, tuttavia, bisogna innanzitutto fare i conti con due grandi assenti: una letteratura scientifica approfondita sul tema della ricezione polacca di Aristofane, e le traduzioni stesse del *Pluto*. Quest'ultimo dato è senz'altro il primo a meritare un chiarimento: per assenza di traduzioni si intende che le traduzioni che verranno qui analizzate sono le uniche attualmente disponibili in lingua polacca, e delle due soltanto quella di Ławińska-Tyszkowska è completa, come si vedrà nel dettaglio più avanti.

Quanto alla letteratura scientifica, il mondo accademico polacco, almeno dagli inizi del secolo scorso, ha dimostrato un interesse altalenante verso Aristofane e diversi aspetti della sua produzione: alla predilezione per questioni filologiche e interpretative esibita dagli studiosi del periodo precedente e immediatamente successivo alla Seconda guerra mondiale¹, a partire dagli anni

* “Io sono Pluto, il dio del guadagno!”. Nel presente articolo, le citazioni da testi in polacco sono tradotte in italiano dall'autore dell'articolo (ove non diversamente specificato); nei riferimenti bibliografici, si rimanda alle fonti in originale – o, preferibilmente, alle versioni inglesi, ove disponibili.

¹ Si considerino, ad esempio, i contributi (comunque non numerosi; cfr. SZASTYŃSKA SEMION 1963, 97: «nei primi anni dopo la guerra, su Aristofane cadde il si-

Cinquanta (e specialmente in quegli anni) si sostituisce un intenso processo di strumentalizzazione ideologica. Una testimonianza importante in questo senso è la rilettura in chiave pacifista, di diretta derivazione sovietica, della produzione del drammaturgo ateniese, rintracciabile nell'imponente convegno a lui intitolato (*Arystofanes*), organizzato il 3 e 4 dicembre 1954 dal Comitato delle Scienze sulla Cultura Antica (KNKA, *Komitet Nauk o Kulturze Antycznej*), su invito del Consiglio Mondiale per la Pace istituito nel 1950 proprio a Varsavia. Il convegno celebrava il duemilaquattrocentesimo anniversario della nascita di Aristofane, celebrato come uno strenuo "difensore della pace": il sintagma polacco, *obrońca pokoju*, con cui il commediografo è indicato per la prima volta in un articolo della filologa Lidia Winniczuk², intitolato, appunto, *Arystofanes – obrońca pokoju* (1954), riprende con lampante evidenza il nome del Comitato Sovietico dei Difensori della Pace (pol. *Radziecki Komitet Obrońców Pokoju*), istituito nel 1949 a seguito del Congresso degli Intellettuali in Difesa della

lenzio non solo sulle scene teatrali, ma anche nella stampa culturale») dedicati, anche parzialmente, ad Aristofane sui primi numeri dell'annuario di filologia classica *Meander*, fondato nel 1946 come mensile legato alle attività dell'Accademia Polacca delle Scienze (PAN, *Polska Akademia Nauk*) riguardanti l'antichistica in genere. Se ne citano di seguito alcuni: in *Meander* 1 (1946), T. Sinko, *Bieda, wspomnieszanka Hellady* ("Miseria, coinquilina dell'Ellade"), fasc. 1, 128-40 (complementato, nel fasc. 7-8, 384-90, da *Bieda w przysłowiach klasycznych i polskich*, "La miseria nei proverbi classici e polacchi"); in *Meander* 3 (1948), il fasc. 7-8, 333-82, esibisce una lunga serie di articoli legati al teatro antico greco e latino, analizzato sul piano delle messe in scena (con Srebrny che affronta, tra gli altri, problemi di collocazione dello spazio scenico di *Rane*, *Uccelli* e *Pace*), della musica (presentata in termini generali da Gabriela Pianko, che analizza anche le peculiarità dei cori di *Rane* e *Pluto*), dell'architettura e vari altri; la rubrica *Antyk w Polsce* (vd. *infra*, n. 3), inoltre, riporta in questi anni un cospicuo numero di contributi su Aristofane e traduzioni di brani da sue opere pubblicati in altre riviste – ad esempio, l'articolo "Ricordi su un vecchio reazionario" (*Wspomnienia o starym reakcjoniście*) del filologo e polonista Artur Sandauer, pubblicato nel 1946 sulla rivista letteraria *Odrodzenie* ("Rinascimento"): attiva negli anni 1944-50, fu la prima rivista culturale del dopoguerra in Polonia.

² Membro del KNKA dal 1956 e redattrice capo di *Meander* dal 1978, è stata curatrice, dal 1946 al 1978 (cfr. *Meander* 34, 548-9, nn. 11-12), della rubrica *Antyk w Polsce*, "La cultura antica in Polonia", che raccoglieva pubblicazioni di vario genere legate allo studio dell'antichità classica; nel 1954, Winniczuk scrive un altro articolo sul tema della pace nel mondo antico, legato al congresso in memoria di Aristofane, intitolato *W 2400 lat... O aktualności walki starożytnych Greków o pokój* ("In 2400 anni... Sull'attualità della lotta degli antichi Greci per la pace").

Pace tenutosi a Breslavia l'anno precedente; in quest'occasione vede la luce anche la rivista *W Obronie Pokoju* ("In Difesa della Pace"), in cui, nello stesso 1954³, vengono pubblicati stralci di traduzioni di tre commedie aristofanee: gli *Uccelli* (*Ptaki*) e gli *Acarnesi* (*Acharny*), nelle rese di fine Ottocento e inizio Novecento dei poeti Józef Jedlicz e Bogusław Butrymowicz, rispettivamente, e, naturalmente, la *Pace* (*Pokój*), nella nuova traduzione del filologo Stefan Srebrny, pubblicata l'anno successivo e utilizzata come base testuale per la messinscena della commedia organizzata nel 1956 per celebrare i primi sei mesi di attività dello *Studium Teatralne* di Kielce, diretto dalla regista Irena Byrska⁴.

A partire dagli anni Sessanta, l'interesse verso Aristofane sembra spostarsi, piuttosto, sulla produzione teatrale dei suoi drammi. Se l'accademia di questi anni sembra occuparsene meno⁵, la larga maggioranza delle messe in scena di commedie aristofanee in Polonia avviene proprio a partire da questo decennio: negli ottantotto anni dal 1873, anno della prima messinscena di Aristofane in territorio polacco⁶, al 1960 compreso, le commedie di Aristofane vanno in scena ventuno volte⁷; nei sessantaquattro

³ *W Obronie Pokoju*, 8 (38), 41-51; un periodico omonimo era sorto nel 1936, a seguito del Congresso Internazionale degli Scrittori in Difesa della Cultura tenutosi a Parigi l'anno precedente; vd. a riguardo WOŹNICZKA 1987.

⁴ Cfr. *Meander* 11 (1956), fasc. 12, 461.

⁵ Subisce un interessante aumento, invece, ancora sulla scia ideologica comunista, il filone scientifico-interpretativo che si occupa della condizione schiavile e della classe lavoratrice nell'antichità: importanti sotto il profilo letterario, in questo senso, diventano gli "Εργα esiodei – l'autore riceve una certa attenzione come "poeta del lavoro" o "della classe lavoratrice" (*poeta pracy / ludu pracującego*), specie negli anni 1947-1964 e, come si vedrà, fino al 1968, con la messinscena del *Pluto* diretta da Włodzimierz Herman (vd. *infra*, par. 3.2). Non mancano, in ogni caso, singoli studi e contributi su Aristofane, come quello di Winniczuk sulle donne nella commedia greco-romana uscito su *Meander* 46, 1991.

⁶ Con i *Cavalieri* (*Rycerze*), nella traduzione di Józef Szujski, portati in scena da Stanisław Kozmian a Cracovia nel gennaio di quell'anno; nel volume collettaneo di JURWICZ 1957, STARNAWSKI 1957 riporta come anno della messinscena il 1875 (p. 268, voce 26), contrariamente al resto della bibliografia sul tema, che concorda sul 1873 (cfr. e.g. SZASTYŃSKA SEMION 1963, 83); la datazione di Starnawski è, in realtà, quella della pubblicazione della traduzione di Szujski, menzionata subito dopo: da qui, probabilmente, l'errore nella collocazione cronologica della messinscena.

⁷ Dieci volte la *Lisistrata*, tre le *Nuvole* e gli *Uccelli*, due i *Cavalieri* e la *Pace*, una le *Ecclesiazuse*; si tratta di una rilevazione puramente elencativa, che non considera il trattamento effettivo riservato alle singole commedie, che talvolta conservavano ben poco

anni dal 1961 al 2024⁸, le messe in scena raddoppiano e oltre, raggiungendo le quarantanove⁹. Così scriveva, nel 1963, Alicja Szastyńska Semion a questo proposito (SZASTYŃSKA SEMION 1963, 98): «K. Karski, nell'articolo *Aristofane, scrittore contemporaneo* [1954], scrive (non proprio a onor del vero) che bisogna essere un matusalemme per ricordarsi di un qualche spettacolo di Aristofane». Karski non aveva, in effetti, tutti i torti, considerando che, alla data di pubblicazione del suo articolo, la messinscena aristofanea più recente era stata la *Lisistrata* (*Gromiwoja*, nella traduzione di Ciegiewicz) diretta da Adam Bystrzyński a Poznań nel 1937¹⁰.

Parallelamente, la presenza del commediografo ateniese nella pubblicistica polacca dagli anni Sessanta in poi, per almeno un trentennio, si restringe, essenzialmente, a commenti alle singo-

di "aristofaneo". Cfr., ad esempio, SZASTYŃSKA SEMION 1963, 85, sulla *Lisistrata* inscenata nel 1896 a Cracovia da Koźmian, che tradusse la commedia in prosa a partire dall'adattamento in francese di Maurice Donnay (1892): «[Koźmian] rielaborò a tal punto l'opera che, dell'autore antico, rimase la sola idea dello sciopero coniugale e qualche scena di carattere politico».

⁸ Con lo spettacolo *Między nogami* ("Tra le gambe"), diretto Adam Kuzycz-Berezowski a Stettino, e composto da frammenti di *Rane*, *Lisistrata*, *Tesmofoiazuse* e *Uccelli* nella traduzione di Janina Ławińska-Tyszkowska; nel febbraio 2024, l'attore e regista Grzegorz Kujawiński ha diretto a Gdynia uno spettacolo ispirato ad alcune commedie di Aristofane e a saggi della scrittrice femminista Rebecca Solnit, intitolato *Wieczna Komedia*, "Commedia Eterna"; trattandosi, tuttavia, di uno spettacolo originale, più che di una messinscena aristofanea, lo spettacolo non è considerato in questa sede, come anche la lettura / recitazione pubblica di frammenti delle *Ecclesiazuse* organizzata il 22 marzo dalle associazioni filologiche di diverse università, in occasione del *Festival Européen Latin Grec*, il cui testo centrale di quest'anno è stata proprio la commedia aristofanea.

⁹ Nove volte i *Cavalieri* e la *Lisistrata*, otto gli *Uccelli*, sette le *Rane*, quattro la *Pace*, tre il *Pluto*, due le *Nuvole* e le *Tesmofoiazuse*, una le *Ecclesiazuse*; a partire dal 1963, inoltre, si inscenano otto "miscellanee", basate su stralci di più commedie – vanno, così, in scena, seppure parzialmente, anche gli *Acarnesi*, due volte, e le *Vespe*, una. I conteggi delle messe in scena provengono dalla conflazione di varie fonti, principalmente il sito web dell'*Encyklopedia Teatru Polskiego* (<<https://encyklopediateatru.pl/>>, ultimo accesso 27 febbraio 2025) e i contributi di SZASTYŃSKA-SEMION (1963, 1981) e OLECHOWSKA 2015.

¹⁰ Il database online dell'*Encyklopedia Teatru Polskiego* riporta come data il 1935, ma senza fonti ulteriori; cfr., però, SZASTYŃSKA SEMION 1963, 92: «Il periodo tra le due guerre fu assai povero, quanto a spettacoli aristofanei. Le uniche effettive messe in scena delle sue commedie furono: *Babie koto* (*Ecclesiazusae*), inscenata a Varsavia nel 1920, e *Gromiwoja*, inscenata nel 1937 a Poznań». La data del 1937 è riportata anche nella "Cronaca delle messe in scena di Aristofane in Polonia" (*Kronika przedstawień Arystofanesa w Polsce*), conservata presso l'Archiwum Państwowe di Koszalin tra i materiali riguardanti la messinscena del *Pluto* diretta nel 1968 da Włodzimierz Herman.

le messe in scena¹¹ e traduzioni: proprio in questi anni comincia, infatti, l'attività traduttiva della sopra menzionata Janina Ławińska-Tyszkowska, unica traduttrice di tutte le undici commedie superstiti, di cui si dirà più dettagliatamente più avanti¹². Una reviviscenza negli studi aristofanei è stata avviata, nell'ultimo decennio, dai numerosi studi di Olga Śmiechowicz, di cui si dirà a breve.

A fronte di queste osservazioni, resta da chiarire l'identità del secondo grande assente sopra menzionato: studi estesi e dettagliati sulla ricezione teatrale polacca di Aristofane. Non si tratta, è chiaro, di un'assenza assoluta, quanto, piuttosto, di un'insufficienza generale e strutturale: i pochi lavori disponibili a riguardo, a partire dagli articoli di Alicja Szastyńska-Semion (1963 e 1981), sono essenzialmente elencativi¹³, dedicati a singole commedie¹⁴ o limitati a precisi ambiti cronologici¹⁵; la fortuna scenica di Aristofane in Polonia, nella larga maggioranza dei casi, è affrontata in relazione alle messe in scena dei tragici e del dramma antico in genere; più ricchi, ma ormai piuttosto datati, il contributo generale di Jerzy Starnawski, nel primo dei due volumi della raccolta

¹¹ Si veda, ad esempio, l'articolo di Anna Maria Komornicka dedicato alla messinscena delle *Ecclesiazuse* (*Sejm kobiet*) dirette a Breslavia da Włodzimierz Herman nel gennaio 1968. Il contributo, uscito sul vol. 23, fasc. 9 di *Meander*, viene menzionato, assieme a un'altra recensione (*Kąpiel Arystofanesowa*, "Bagno aristofaneo", il cui autore non è specificato) sul fasc. 2-3 del vol. XXV, due anni dopo, nella già menzionata rubrica *Antyk w Polsce* (p. 110); vi si nominano anche le varie recensioni di Komornicka a saggi di vari autori, polacchi e non, su Aristofane, e un saggio di Ławińska-Tyszkowska sul rapporto tra commedia arcaica e tragedia (*Komedia stara a tragedia*), pubblicati su *Eos*, vol. LV, oltre alla traduzione di stralci delle *Nuvole* ad opera di Sandauer per l'*Antologia Literatury Powszechnej*, 1968, vol. I.

¹² *Infra*, par. 3.2.

¹³ È il caso di FIK 1981, MICHALIK 2004, OLECHOWSKA 2018.

¹⁴ Come nel caso di OLECHOWSKA 2018, che analizza rapidamente le messe in scena, limitate al periodo comunista (1945-1989) di alcune opere rappresentative della classicità e della sua ricezione letteraria in Polonia – per i tragici greci, *Oresteia*, *Edipo Re*, *Antigone* e *Medea*; per Aristofane, *Lisistrata*; per Omero l'*Odissea*, per Plauto il *Mercator*; e poi tre drammi contemporanei: *Akropolis* di Stanisław Wyspiański, *Caesar and Cleopatra* di George Bernard Shaw, e *Orfeusz* di Anna Świrszczyńska (pp. 284-374).

¹⁵ OLECHOWSKA 2018 al periodo comunista (1945-1989); SZASTYŃSKA SEMION 1962 e 1983 fino al 1975; KAŻMIERZAK 2008 tra gli anni 1955 e 2005; ŚMIECHOWICZ 2015 fino al 2005 (vd. *infra*, n. 19).

Antyk w Polsce (1992)¹⁶, e l'ampia introduzione di Jerzy Łanowski alla seconda edizione (1981) delle traduzioni di *Lisistrata*, *Ecclesiazuse* e *Pluto* ad opera di Ławińska-Tyszkowska¹⁷. Lo studio più ampio dedicato al tema resta, al momento, la tesi dottorale di ŚMIECHOWICZ 2015, che affronta la ricezione di Aristofane in Polonia, Russia e Gran Bretagna dal XV secolo fino al 2005¹⁸; si tratta, comunque, di un caso eccezionale, per quanto l'attività di ricerca di Śmiechowicz si sia poi largamente incentrata su Aristofane, di cui ha studiato la ripresa e la circolazione in rapporto a fenomeni culturali e letterari come la *Młoda Polska* (Giovane Polonia)¹⁹, analizzandone traduzioni e traducendo ella stessa – in particolare *Nuvole* (2021), *Rane* (2023), e *Lisistrata* (2022)²⁰.

2. Il Pluto in Polonia: un destino travagliato

La prima apparizione di Aristofane in terra polacca è una copia dell'edizione aldina del 1498, contenente nove commedie – con il *Pluto* in apertura, seguito da *Nuvole* e *Rane* –, appartenuta al di-

¹⁶ STARNAWSKI 1992, 41-86.

¹⁷ L'ultimo paragrafo dell'introduzione (pp. LXIX-CII), intitolato "Sulla fortuna postuma di Aristofane" (*Z losów pośmiertnych Arystofanesa*), affronta la ricezione di Aristofane non soltanto in Polonia, ma anche in Germania, Italia, Francia e Inghilterra lungo diversi secoli, oltre al tema delle messe in scena e traduzioni polacche fino ad allora realizzate.

¹⁸ La tesi, pubblicata nel 2015, discute la ricezione polacca di Aristofane nel terzo capitolo: dopo una rapida ricostruzione delle prime testimonianze di Aristofane in Polonia, ripresa sostanzialmente da STARNAWSKI 1992, Śmiechowicz si dedica principalmente al confronto degli stili traduttivi di Ciglewicz e Butrymowicz (i primi a pubblicare a stampa traduzioni integrali) e, in due paragrafi distinti, alla ricezione negli anni 1873-1918 e 1919-1939; la trattazione degli anni successivi alla seconda guerra mondiale risulta piuttosto rapida, e si ferma allo spettacolo *Po Ptakach* ("Dopo gli Uccelli", 2005); del *Pluto* messo in scena da Herman (1968) non c'è menzione, né dell'attività traduttiva di Leon Ulrich (vd. *infra*); si menziona la traduzione di Komornicka (1955) come prima assoluta, senza chiarire, tuttavia, che si trattò di una traduzione parziale pubblicata tra gli stralci di traduzioni proposti da *Meander*, né accennare alla prima traduzione completa pubblicata (ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970); cfr. ŚMIECHOWICZ 2015, 189.

¹⁹ Corrente artistico-letteraria di derivazione modernista di fine Ottocento, cui appartenevano, tra gli altri, Jedlicz e Butrymowicz, due dei primi traduttori di commedie aristofanee per intero.

²⁰ La traduzione è stata utilizzata come base testuale per la messinscena di Kujański, vd. *supra*, n. 9.

plomatico posnaniense Mikołaj Czepiel. Il *Pluto* è anche la prima commedia ad apparire in Polonia in un'edizione a sé, stampata nel 1531 a Norimberga da Johann Petreius e dedicata a Seweryn Bonner, procuratore di corte del sovrano Zygmunt I e della consorte Bona Sforza²¹. Ironicamente, tuttavia, la commedia cade quasi subito in un oblio durato almeno tre secoli. La prima serie di traduzioni complete in polacco si dovette alla sfortunata penna di Leon Ulrich, come si legge nel suo necrologio, pubblicato nel 1886 dalla giornalista Karolina Morawska sul mensile *Przegląd Polski*: «Con le sue traduzioni dell'intero Shakespeare, di Plutarco, di Aristofane, si rese benemerito verso la Patria, fino ad allora piuttosto povera di questi legami con la letteratura generale»²². Tuttavia, le traduzioni di Ulrich non furono mai date alle stampe, andando perdute in circostanze ignote col manoscritto che le conteneva²³. Lo stesso necrologio appena citato, poi, parrebbe smentire per voce dello stesso Ulrich la veridicità dell'affermazione che lo vorrebbe traduttore di tutte le undici commedie superstiti aristofanee²⁴:

²¹ Cfr. ŚMIECHOWICZ 2017, 142; STARNAWSKI 1992, 41.

²² *PP* 1886, 141; per l'identità dell'autrice, che firma il necrologio come «M.», cfr. Albrecht-Szymanowska in LOTH 2004, 13, s.v. "Ulrich Leon".

²³ Sotto la voce dedicata a Ulrich Leon nell'enciclopedia *Dawni pisarze polscy od początku piśmiennictwa do Młodej Polski*, ALBRECHT-SZYMANOWSKA 2004, 12, scrive che «tradusse opere di Plutarco e le commedie di Aristofane; queste traduzioni sono rimaste in forma manoscritta»; cfr. il resoconto bibliografico di STARNAWSKI in JUREWICZ 1957, 279, che, citando un resoconto di Kazimierz Morawski per l'AUK (*Akademia Umiejętności w Krakowie*) per l'anno 1890, menziona «otto opere di Aristofane nella traduzione polacca di Leon Ulrich, buonanima; i loro titoli sono: *Nuvole*, *Cavalieri*, *Pace*, *Il Senato donnesco*, *Acarnesi*, *Uccelli*, *Pluto*, *Vespe*». Passò la risoluzione (mai realizzata) di darle alla stampa»; cfr. *ivi*, 294-95 (vd. a riguardo la n. successiva); gli unici manoscritti di Ulrich attualmente in possesso dell'AUK, in effetti, principalmente in forma di diapositive, sono scambi epistolari con Stanisław Egbert Koźmian e la sua famiglia, legati soprattutto alle attività di Ulrich come traduttore di Shakespeare. Sorprende l'asserzione di STARNAWSKI 1992, 67, secondo cui, prima di ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970, *Ecclesiazuse* e *Pluto* non erano stati «mai tradotti per intero nella nostra lingua»; è certamente probabile che le traduzioni di Ulrich, come spesso accadeva per Aristofane nella Polonia ottocentesca, omettessero brani o battute poco apprezzabili da un potenziale pubblico di lettori, ma in assenza dei manoscritti l'ipotesi resta inverificabile.

²⁴ Come si legge, ad esempio, nel contributo di SINKO in JUREWICZ 1957, 235, secondo cui «andò perduta chissà dove la traduzione completa di Aristofane curata da L. Ulrich, emigrato, noto traduttore di Shakespeare» – dopo aver affermato, peraltro, che anche Butrymowicz avrebbe tradotto tutta l'opera aristofanea (*ibid.*): «Le sue traduzioni del resto delle commedie di Aristofane [*i.e.*, esclusi *Cavalieri*, *Uccelli* e *Nuvole*: vd. *infra*]

Costretto, poi, per qualche anno a occuparmi un po' di poeti greci, anzitutto, per mio personale piacere, tradussi le più dilettevoli scene di Aristofane, e quanto più a lungo me ne occupavo, tanto più cresceva in me il desiderio di tradurre stralci via via più estesi di quelle opere che, pure scritte duemila anni orsono, possono indubbiamente interessare il pubblico odierno, e convincerlo che in questo lungo lasso di tempo i fatti umani non sono poi cambiati tanto quanto uno crederebbe. Tra qualche mese avrò pronte quattro commedie – due le ho già pronte del tutto –, e alla fine del prossimo anno altre quattro, ch  delle rimanenti una, per l'eccessivo *realismo*, non   un gran piacere da tradurre, e due altre non destano interesse alcuno, ch  altro non sono che una messa alla berlina d'Euripide. (*PP*, 154-5)

Questo concorderebbe con l'elenco delle otto commedie citate nei resoconti dell'*Akademia Umiejętności* di Cracovia (AUK) per l'anno 1890²⁵: le "messe alla berlina" di Euripide sono, naturalmente, le *Rane* e le *Tesmofoviazuse*; riesce, poi, ben facile comprendere a quali "eccessi di realismo" faccia riferimento Ulrich riferendosi qui, chiaramente, alla *Lisistrata* – ecco spiegata l'assenza delle tre commedie dal resoconto dei materiali dell'AUK del 1890. Lo stesso destino spettato alle traduzioni di Ulrich tocc , ironicamente, anche alla traduzione del *Pluto* realizzata da Bogusław Butrymowicz, non data alle stampe e perduta con il

rimasero nell'archivio della Biblioteca Nazionale», la cui casa editrice pubblic  unicamente le traduzioni delle tre commedie appena menzionate oltre ad *Acarnesi* e *Rane*, tutte tra gli anni 1906 e 1910. Nello stesso collettaneo, anche STARNAWSKI scrive che Ulrich «lasci  in un manoscritto, oggi perduto, la traduzione, probabilmente, di tutte le commedie di Aristofane» (p. 295); gi  l'enciclopedia di KORBUT 1930 forniva questo dettaglio, senza spiegazioni dettagliate sulla sorte del manoscritto aristofaneo: «in un ms., trad. di Plutarco e di tutte le commedie di Aristofane» (220, s.v. "Leon Ulrich"). Per quanto indimostrabile,   possibile che questa notizia derivi da un equivoco linguistico evidenziabile proprio nel necrologio menzionato sopra (vd. *supra*, n. 23): il sintagma «Przekładem całego Szekspira, Plutarcha, Arystofanesa» presenta l'aggettivo "całego" (intero) concordato al genitivo con "Szekspira" – e in effetti Ulrich   noto principalmente come traduttore di tutte le opere di Shakespeare (vd. *supra*, n. 24). Ma anche i successivi due autori menzionati, Plutarco e Aristofane, appunto, sono al genitivo:   possibile che l'aggettivo "całego" sia stato – erroneamente – concordato anche con questi, originando il "falso mito" della traduzione completa delle commedie aristofanee; d'altra parte, la presunta "traduzione completa" di Plutarco non   menzionata altrove, evidentemente per la sua palese improbabilit ; i due genitivi vanno senz'altro interpretati come indipendenti dall'aggettivo – Ulrich ha curato la «traduzione dell'intero Shakespeare, di Plutarco, di Aristofane», e dei due greci non certo nella loro interezza.

²⁵ Vd. la n. precedente.

manoscritto che doveva essere destinato alla pubblicazione nella collana curata dalla Biblioteka Narodowa, i cui archivi non conservano nulla a riguardo²⁶.

Con questo scenario alle spalle, non sorprende che il *Pluto* non abbia ricevuto attenzione registica per quasi novantacinque anni: tanta è, infatti, la distanza cronologica che separa i sopra menzionati *Rycerze* di Koźmian (1873) dal *Plutos* messo in scena da Włodzimierz Herman nel 1968, di cui si dirà sotto²⁷; anche successivamente, peraltro, il *Pluto* resterà in una posizione sostanzialmente defilata: due sole messe in scena seguono, a distanza di due decenni, a quella del 1968 (nel 1990 e nel 1992), oltre a una messinscena delle *Ecclesiazuse* in cui brevi frammenti del *Pluto* sono inseriti come intermezzi²⁸.

3. *Le traduttrici del Pluto: Anna Maria Komornicka e Janina Ławińska-Tyszkowska*

Anche sul versante delle traduzioni, al *Pluto* è riservato il medesimo destino incontrato sulla scena: perduta, come si è visto, la traduzione di Ulrich, a tutt'oggi si contano unicamente una traduzione parziale e una completa, ad opera, rispettivamente, di Anna Maria Komornicka (1920-2018) e di Janina Ławińska-Tyszkowska (1934-2013). Un primo dato rilevante che accomuna le due traduttrici è, per ovvio che possa apparire, l'appartenenza

²⁶ Cfr. l'introduzione di Jerzy Łanowski in ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970, 5, e *supra*, n. 24.

²⁷ *Infra*, par. 3.2.

²⁸ Si tratta dello spettacolo intitolato *Sejm kobiet* ("Il senato delle donne", la più diffusa traduzione polacca del titolo della commedia), diretto da Jowita Pieńkiewicz nel 1981 presso il Państwowy Teatr Muzyczny di Słupsk; stando a quanto riportato da alcuni materiali d'archivio legati allo spettacolo (volantini, cartelloni e programmi teatrali), la traduzione di singoli brani del *Pluto* qui utilizzata è attribuita, erroneamente, ad Artur Sandauer, che tuttavia non pubblicò mai traduzioni, neanche parziali, della commedia; i brani tratti dal *Pluto* in questa sede presentano una traduzione pressoché identica a quella pubblicata da Ławińska-Tyszkowska, che Sandauer, se ebbe effettivamente un ruolo, dovette limitarsi a modificare in pochissimi punti; si sarebbe trattato, in questo caso, di una collaborazione occasionale in vista della messinscena, come nel caso del *Plutos* di Herman (1968; vd. *infra*, par. 3.2) – ma non abbiamo dati concreti a riguardo, e queste osservazioni restano puramente inferenziali.

al genere femminile: come rileva Olechowska, nel secondo dopoguerra,

women classicists were either teaching Latin at high schools, working for large postwar editorial and lexicographic projects, producing editions of Polish historical sources, translating ancient texts, or working for libraries and publishing houses²⁹.

Il ruolo delle classiciste donne nell'accademia polacca resta, cioè, sostanzialmente confinato, almeno fino agli anni Sessanta inoltrati, ad attività ancillari a quella professorale, per lungo tempo appannaggio quasi esclusivamente maschile; sebbene l'ideologia comunista propugnasse apertamente la parità, anche in ambito accademico, tra uomini e donne, «it is doubtful that the change was due to the communist rhetoric» (*ibid.*). Piuttosto, sottolinea Olechowska, il graduale cambio di passo si dovette all'emergere di figure femminili di spicco nel contesto accademico del secondo decennio post-bellico. In quest'ambito va inquadrata l'opera traduttiva di filologhe come Komornicka e Ławińska-Tyszkowska³⁰, attive parallelamente in vari altri campi di ricerca: se la traduzione appartiene a quel novero di attività "ancillari" menzionate sopra, gli interessi delle due accademiche non si limitarono ad essa. L'attività scientifica di Komornicka, che ottenne il titolo professorale nel 1987, conta oltre centosettanta pubblicazioni, di cui Aristofane costituisce uno dei protagonisti, accanto alle Scritture e ad esponenti della poesia greca arcaica come Pindaro, Ipponatte, Simonide, Archiloco; Ławińska-Tyszkowska, professoressa dal 2002, si è

²⁹ OLECHOWSKA 2020, 45. Si vedano, ad esempio, le traduzioni di frammenti comici greci (Alessi, Ermippo, Eupoli, Aristofane...) di Gabriela Pianko, pubblicate su vari numeri di *Meander* (anni 1951, 1952, 1956).

³⁰ Ma anche di Lidia Winniczuk, Gabriela Pianko, Janina Niemirska-Pliszczyńska, Ludwika Rychlewska e numerose altre: si veda, per una trattazione – elencativa ma completa – a riguardo, OLECHOWSKA 2018. Questo non deve lasciar intendere, tuttavia, che l'attività traduttiva fosse percepita dalle traduttrici stesse come secondaria o, tantomeno, forzata: per Ławińska-Tyszkowska in particolare, tradurre Aristofane fu una scelta motivata da un forte interesse personale verso la letteratura comico-satirica greca in generale, come testimonia anche la sua traduzione dei mimiambi di Eronda; ringrazio sentitamente la Prof.ssa Emilia Żybert-Pruchnicka per le preziose testimonianze personali sul lavoro e sulla figura di Ławińska-Tyszkowska, da cui scaturisce questa osservazione.

occupata prevalentemente di commedia, poesia bucolica greca ed epigrammatica, affiancando ad Aristofane l'opera di Eronda, di cui è stata la prima traduttrice in polacco, e di Teocrito. Due donne, classiciste, nate fuori dai confini dell'attuale Polonia³¹, nonché uniche traduttrici del *Pluto* aristofaneo di cui ci resti traccia – con notevoli differenze, che è opportuno rilevare e discutere.

3.1. La prima traduzione (parziale) pubblicata: Komornicka per *Meander* (1955)

Sin dalla sua fondazione, il mensile *Meander* pubblica, insieme ad articoli, resoconti bibliografici e aggiornamenti di vario tipo sulle discipline afferenti all'antichistica, anche traduzioni d'autore di brani tratti dai più svariati generi letterari della produzione greca e latina – prosa e poesia, anche frammentaria³², storiografia, dramma, filosofia. Tra questi stralci, più o meno lunghi, di traduzioni, pubblicati senza un filo conduttore o criterio editoriale rintracciabile, appare la prima traduzione oggi disponibile del *Pluto* aristofaneo, e in particolare dei vv. 415-619: si tratta, peraltro, anche della prima pubblicazione in assoluto di Komornicka³³.

I versi in questione sono corredati da un'introduzione didascalica della traduttrice, che ne fornisce una rapida contestualizzazione³⁴: si tratta dell'agone che contrappone Cremilo e Povertà

³¹ Komornicka nacque a L'viv, nell'odierna Ucraina; Ławińska-Tyszkowska a Vilnius, odierna capitale della Lituania. Entrambe le città, coi nomi polacchi di Lwów e Wilno, appartenevano formalmente allo stato polacco negli anni di nascita delle due studiose – Lwów dal 1920, anno di nascita di Komornicka; Wilno dal 1922, dopo l'annessione dello stato della Lituania centrale alla Polonia; la città fu poi occupata dalle truppe sovietiche nel 1939 – Ławińska-Tyszkowska aveva cinque anni.

³² Vd. *supra*, n. 30.

³³ Cfr. RYBOWSKA 1995, 11.

³⁴ Non sono riportati, invece, dettagli riguardanti l'edizione critica usata come base testuale, né alcun tipo di riferimento bibliografico o di commento specifico in merito alle scelte traduttive – così come per tutte le traduzioni pubblicate su *Meander*, che assumono un valore sostanzialmente letteristico e, soprattutto, divulgativo, in linea con le intenzioni originarie dei fondatori della rivista; si legga in proposito l'introduzione al primo volume di *Meander* (1946), a cura della redazione: «... oggi si avverte la mancanza di una rivista popolare-scientifica, che abbracci in modo vivo e accessibile l'interesse della cultura antica. Nel momento presente, si fa avanti ancora più forte il bisogno di divulgare in ampie fasce di società notizie di questo campo del sapere – il che dovrebbe risultare in un innalzamento del livello culturale generale della nazione» (*Nota introduttiva*, 1).

(Περία, pol. *Bieda*), in cui quest'ultima risulta, evidenzia Komornicka, in evidente vantaggio sul piano argomentativo, ma finisce comunque sconfitta «perché la sua logica non è accettata»³⁵. In ossequio alla politicizzazione attualizzante che si osserva nella lettura dei testi classici, e specie di Aristofane, in questo decennio, come si è detto sopra, Komornicka scrive:

Aristofane ne fa [*i.e.* di Περία] un araldo delle classi dominanti, dei difensori dello *status quo*, che si servono di argomenti che ancora oggi coincidono con quelli delle classi dominanti nei paesi capitalisti. ... Ci accorgiamo che Pluto, paradossale dio vestito di stracci, è il simbolo appropriato di quelle contraddizioni radicate nella società, un simbolo vero, perché è il Pluto visto attraverso gli occhi della classe sfruttata dei contadini³⁶.

Alla luce di queste righe di commento, è ben lecito supporre che la scelta stessa di questo brano³⁷ abbia una precisa connotazione politica: identificare, paradossalmente, *Bieda* (Περία) con la classe dominante, con un riferimento diretto al capitalismo contemporaneo, facendo al contempo di Pluto il simbolo *par excellence* dell'oppressione della classe lavoratrice, rende tanto più significativa la scena in cui Cremilo e Blepsidemo si impongono sulla mostruosa creatura, cacciandola e assurgendo a eroi davvero politici, prima ancora che comici.

Sul piano formale, la traduzione si presenta particolarmente irregolare: lo schema metrico, rimico e strofico sono una sostanziale miscellanea di influenze, consuetudini e deroghe, come si vedrà a breve. Il criterio fondamentale che pare emergere dall'analisi metrico-stilistica della resa di Komornicka è un tentativo di coniugare una certa *varietas* formale a una sostanziale naturalezza nell'espressione, nonostante il linguaggio utilizzato resti, anche sintatticamente, piuttosto complesso; se di questo dovette trattarsi,

³⁵ *Meander* 10, 1955, 326, nn. 6-7.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Non è noto se la selezione dei brani pubblicati fosse operata dalla redazione o su proposta dei traduttori; in ogni caso, il fatto stesso che la traduzione sia stata pubblicata è, in relazione al contesto di questi anni, indicativo – si pensi al primo brano comparso in traduzione sul primo numero della rivista (1946, 477-504): oltre 400 vv. della *Pace* (pol. *Pokój*, vv. 177-600), nella traduzione di Srebrny.

non parebbe un tentativo particolarmente riuscito, specie se confrontato con la precedente tradizione traduttiva di Aristofane in polacco³⁸, o con l'accurata traduzione di Ławińska-Tyszkowska, uscita quindici anni più tardi. Le irregolarità della traduzione di Komornicka sono ben rilevabili sin dai primissimi versi (tutti dodecasillabi), che si riportano di seguito, corredati di una schematica analisi metrica, rimica e ritmica (Aristoph. *Pl.* 415-26):

Vv. 415-26 (trad. Komornicka 1955) ³⁹	Rime	Sedi accentate ⁴⁰	Suddivisione del verso
BL. ⁴¹ O ludzie nieszczęśni, jak się ośmielacie	a	(II-V-VII-[IX]-XI)	doppio senario
na czyn tak zbrodniczy, pełen dzikiej złości?	b	(II-V-VII-IX-XI)	doppio senario
Hola! Poczekajcie! Dokąd uciekacie?	a	(I-[III]-V-VII-[IX]-XI)	doppio senario
BL. Na Heraklesa! / BL. Nie! nie zaznasz litości!	b	(I-IV-VI-VIII-XI)	quinario + settenario
Gdyż zuchwalstwo wasze przebrało już miarę	c	(I-III-V-VIII-XI)	doppio senario
na coś podobnego nigdy bóg ni człowiek jeszcze się nie ważył. Zginiecie za karę!	d	(II-V-VII-IX-XI)	doppio senario
CH. Patrzcie ją, ludziska! niechże mi kto powie	c	(I-[III]-V-VIII-XI)	doppio senario
co to za stwór. Widzi mi się trupio błada.	d	(I-III-V-VII-IX-XI)	doppio senario
BL. Erynię z tragedii żywo przypomina, bo i patrzy błędnie i tragicznie gada.	e	(I-II-V-[VII]-IX-XI)	quaternario + ottonario
Lecz gdzie ma pochodnię? / CH. Ależ	f	(II-V-VII-IX-XI)	doppio senario
wściekła mina!	f		doppio senario

³⁸ Oltre a filologi come Srebrny e Sandauer, le cui traduzioni si prefiggono evidentemente, pur senza ambizioni letterarie o poetiche, criteri formali rispettati con sostanziale aderenza e uniformità, l'opera aristofanea annovera traduttori come Edmund Cieglewicz, Józef Jedlicz, Julian Tuwim (propriamente, autore di una parafrasi degli *Uccelli*, pol. *Ptaki*, basata sul libero adattamento francese di Bernard Zimmer, messo in scena nel 1927) e Bogusław Butrymowicz, poeti "di mestiere".

³⁹ Si propone di seguito una traduzione italiana della resa polacca: «Po. "Ah, gente maligna, con che ardire osate / un'azione così criminale, colma di selvaggia furia? / Ehilà! Aspettate! Ma dove scappate?!" / BL. "Per Eracle!" Po. "No, non otterrai pietà! La vostra insolenza ha già passato il segno: / mai dio né uomo si è spinto a una cosa simile! / Per punizione, morirete per questo." / CR. "Guardatela, gentucola – qualcuno mi dica / che creatura è mai questa. Mi pare pallida come un cadavere! / BL. Ricorda vivamente un'Erinni da tragedia, / ché guarda storto e parla tragicamente... / Ma dove ha la torcia?" CR. Che viso infuriato!"».

⁴⁰ Sottolineate nel testo polacco.

⁴¹ I personaggi sono Bi(eda), Bl(epsidemos) e Ch(remylos).

A predominare in questa prima, breve sezione, puramente esemplificativa e non del tutto rappresentativa del seguito del testo, se non in senso generale, sono le realizzazioni del dodecasillabo come doppio senario: data la conseguente obbligatorietà degli accenti metrici in quinta e undicesima sede, tuttavia, è facile osservare come gli altri siano particolarmente variabili, conferendo all'intera sezione un ritmo piuttosto prosaico⁴². La stessa scelta del dodecasillabo, peraltro, risulta singolare nel panorama traduttivo aristofaneo: i versi prediletti dei predecessori, da Szujski a Srebrny, passando per Jedlicz, Konarski, Cięglewicz e Butrymowicz, erano l'endecasillabo e, soprattutto, il tridecasillabo, di particolare successo in Polonia per la sua gloriosa tradizione poetica, iniziata con le rese polacche di canti religiosi latini⁴³, proseguita nella variegata opera di Jan Kochanowski (1530-1584) e culminata nel *Pan Tadeusz* di Adam Mickiewicz, il "poema nazionale" polacco (1832). Komornicka, dal canto suo, raccoglie queste tradizioni e le fonde insieme, rinunciando alla coerenza formale e rendendo il trimetro giambico aristofaneo con endecasillabi, dodecasillabi e tridecasillabi, e ricorrendo a senari e decasillabi per lo *pnigos* conclusivo, secondo lo schema seguente⁴⁴:

⁴² Per chiarezza, è opportuno menzionare che il sistema accentuativo della lingua polacca prevede in larghissima maggioranza parole piane; nel linguaggio parlato, peraltro, anche le parole sdrucciole, di per sé non particolarmente numerose, vengono ricondotte all'accentazione piana; questo ha un evidente influsso sulle scelte metriche, specie se vincolate da un'operazione traduttiva e ulteriormente delimitate dalla scelta di introdurre la rima, come si vedrà meglio a breve.

⁴³ Come riporta BRÜCKNER 1923, 67, «si tratta di traduzioni libere delle *Ore della Passione del Signore* (*Horae Canonicae Salvatoris*), in nove <s>trofe (in luogo delle otto latine) di quattro tridecasillabi; si tratta del modello più antico di questi [versi] dell'intera tradizione poetica, nella quale, col tempo, sarebbero poi diventati la forma prediletta».

⁴⁴ Nello schema, i numeri dei versi delle colonne "scena" e "Aristofane" fanno riferimento all'originale greco nell'ed. HALL-GELDART 1900, mentre la colonna "Resa in Komornicka (1955)" presenta i numeri di verso della traduzione polacca, che non sono, però, numerati sul fascicolo di *Meander* e non presentano una corrispondenza esatta con i versi aristofanei – la traduzione è di 18 versi più lunga (222 vv.) rispetto alla corrispondente sezione di testo greco (204 vv.). Dove non diversamente indicato, si fa ricorso, in questa sezione del contributo, all'ed. HALL-GELDART 1900, utilizzata come base testuale da ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970, 18, nell'impossibilità di risalire all'edizione utilizzata da Komornicka.

Scena	Metro in Aristofane	Resa in Komornicka (1955)
Ingresso di Πενία (Pl. 415-86 / vv. 1-69 KOMORNICKA 1955)	Trimetri giambici	Dodecasillabi (vv. 1-27, 29-40, 42-58); tridecasillabi (vv. 28, 41, 59); endecasillabi (vv. 60-9)
"Agon" (Pl. 487-618 / vv. 70-221 K.), <i>katakeleusmos</i> (Pl. 487-8 / vv. 70-1 K.), <i>pnigos</i> (Pl. 598-618 / 201-22 K.)	Metri anapestici (tetrametri: Pl. 487-598; monometri: vv. 599, 603, 605, 607, 609, 617; dimetri: vv. 600-2, 604, 606, 608, 610-6, 618)	Endecasillabi (vv. 61, 171, 213, 215-22); dodecasillabo (v. 73); tridecasillabi (vv. 70-2, 74-132, 134-70, 172-96); senari (vv. 197-212); decasillabo (v. 214)

Pur priva di un'omogeneità effettiva, la traduzione di Komornicka si può, a grandi linee, inquadrare come un misto dei due tipi di traduzione che Holmes, in un suo importante contributo sul tema della traduzione poetica⁴⁵, definiva, rispettivamente, «content-derivative» o «organic», e «deviant» o «extraneous»⁴⁶ – di questi, il primo centra l'importanza sulla semantica del testo, che determina le scelte metriche senza che si imitino quelle dell'originale; il secondo, invece, prevede che le scelte formali del traduttore non conseguano né dal contenuto né dalla forma dell'originale, creando, in sostanza, un testo autonomo che ne riproduce il significato senza stabilire con esso vincoli formali. Il secondo approccio appare certamente predominante nella traduzione di Komornicka, come si è potuto brevemente osservare; e tuttavia alcuni passaggi del testo sembrano suggerire una certa attenzione ad alcuni aspetti formali dell'originale – un esempio è rapidamente desumibile dallo schema sopra riportato, da cui si evince la notevole accelerazione del ritmo in corrispondenza del-

⁴⁵ HOLMES 1970, 96-7.

⁴⁶ Holmes analizza prima altri due tipi di traduzione: quella "mimetica", che riproduce, almeno fonicamente, il metro dell'originale nella lingua d'arrivo – ad esempio, la metrica barbara carducciana e la neoclassica pascoliana –, e quella "analoga", che sceglie la forma metrica sulla base del ruolo tradizionalmente rivestito dai metri stessi nelle tradizioni letterarie delle lingue di partenza e d'arrivo – es. la resa dell'esametro epico greco e latino in endecasillabi sciolti (Caro, Monti, Pindemonte).

lo *pnigos*⁴⁷. Il criterio che risulta prevalente nell'operazione delle scelte traduttive, condizionando ampiamente l'andamento ritmico dell'intero testo, come appena osservato, è in ogni caso quello rimico⁴⁸. Si tratta, tuttavia, di un ulteriore elemento di globale irregolarità: come lo schema metrico-ritmico, anche quello rimico è privo di coerenza e di correlazioni evidenziabili con il testo originale – i cambi nella struttura rimica non sembrano motivati da particolari esigenze testuali: non c'è corrispondenza univoca tra uno specifico metro del testo originale e la sua resa in polacco, come appena evidenziato.

In generale, la scelta rimica appare talora precedere la volontà, altrove predominante, di tradurre il testo greco con accuratezza filologica, determinando soluzioni altalenanti: è opportuno fornire, innanzitutto, alcuni esempi di traduzione aderente al testo, per poi osservare le deroghe a questo principio e chiarirne la rilevanza. Il più delle volte, è il taglio divulgativo della rivista a spingere la traduttrice verso scelte piuttosto aderenti all'originale greco (in questo senso, "filologiche") nella resa; riferimenti culturali e allusioni difficilmente comprensibili a un pubblico non esperto sono tradotti senza riadattamenti, e poi spiegati in nota. È il caso, ad esempio, di *Pl.* 550-1, tradotto con sostanziale aderenza al greco⁴⁹:

⁴⁷ Non si tratta, mi pare, di un caso di "forma analogica" secondo la nomenclatura di Holmes (cfr. n. precedente): l'accelerazione nel ritmo è prodotta semplicemente usando metri più brevi, ma che non creano corrispondenze dirette con i rispettivi metri dell'originale – l'effetto ottenuto (l'accelerazione, appunto) mi sembra riconducibile piuttosto a una corrispondenza semantico-strutturale (la concitazione tipica dello *pnigos*) che non a una volontà di istituire un parallelismo legato alla «funzione poetica» tra i metri dell'originale e quelli della traduzione; vd. anche *infra*, n. 52.

⁴⁸ Fanno eccezione unicamente i vv. 197-204 K. (senari), che presentano uno schema rimico del tipo abcb defe – e.g. vv. 197-200 K., «lecz stul pysk, bo nawet / gdyby racje miała / jeszcze byś mnie wiedźmo / w tym nie przekonała» ("chiudi il becco, ché pure / se avessi ragione, / di ciò, strega, ancora / non me ne convinceresti!"); il resto dei senari successivi (vv. 205-12 K.) presenta, invece, uno schema rimico abab, che prosegue anche nei tridecasillabi successivi, fino alla fine.

⁴⁹ L'aderenza non è, comunque, totale, in obbedienza al criterio rimico e, qui, metrico: mancano nella traduzione l'esclamazione οὐ μὰ Δι'(α) e il riferimento cronologico al passato e al futuro, implicato dai verbi πέπονθεν e μέλλει.

ὕμεις γ' οἵπερ καὶ Θρασυβούλῳ
Διονύσιον εἶναι ὅμοιον.
ἀλλ' οὐχ οὐμός τοῦτο πέπονθεν βίος
οὐ μὰ Δί', οὐδέ γε μέλλει.

Ach wy, Dionizjosa z Trazybulem
mylicie!
Od tego, coś tu mówił, różni się me
życie. (vv. 139-40 K.)

Voi credete Dionisio uguale a
Trasibulo.
Ma questo, per Zeus, alla mia vita
non è mai accaduto, né accadrà.

Ah, voi pigliate un Dionisio per
Trasibulo!
Da quanto hai detto, la vita mia è
diversa!

I due personaggi menzionati sono sbrigativamente presentati ai lettori in una nota a piè di pagina: «Dionisio – tiranno e oppressore, Trasibulo – salvatore della patria e combattente per la libertà» (p. 331 n. 4); il significato dell'allusione, tuttavia, non è esplicitato del tutto: assimilare Dionisio e Trasibulo equivale a "confondere personaggi diametralmente opposti" – accusa che Povertà muove qui a Cremilo, che ha appena ricordato (*Pl.* 549) che οὐκ οὐν δὴ ποὺ τῆς Πτωχείας Πενίαν φάμεν εἶναι ἀδελφήν; ("Non è forse vero che Povertà per noi è sorella di Mendicità?").

La restituzione contenutisticamente fedele del testo fa, pertanto, affidamento alla capacità inferenziale del lettore, chiamato a istituire autonomamente un parallelismo tra la presunta assurdità del paragone tra la condizione del *povero* e quella del *mendicante* e l'evidente contrasto tra le figure di Trasibulo e Dionisio, sulla base di una rapida e sintetica indicazione in nota⁵⁰.

In altri casi, invece, questa strada è percorsa senza intaccare l'efficacia della resa polacca rispetto all'originale, come a *Pl.* 483, in cui la traduzione conserva il riferimento culturale, pur senza restituire alla lettera il testo greco⁵¹:

⁵⁰ Come osserva PADUANO 1988, 113, n. 86, il parallelo verte unicamente sulla contraddittorietà del paragone, appunto, e non implica giudizi di carattere politico: non si vuole, cioè, suggerire un'equivalenza tra i due personaggi politici e i concetti di povertà e mendicità, ma unicamente evidenziarne la distanza e l'incompatibilità; da qui, probabilmente, l'assenza di spiegazioni ulteriori nella nota di Komornicka – al lettore è sufficiente comprendere l'opposizione radicale tra le due figure politiche, senza particolari specificazioni aggiuntive.

⁵¹ Scelta derivante, ancora una volta, dal rispetto del criterio metrico: il rapido scambio di battute tra Cremilo e Povertà, sottolineato da un'apposita didascalia («na-stepuje szybki, gwałtowny dialog», "segue un rapido, aggressivo dialogo") è parzialmente reso in endecasillabi, che accelerano il ritmo rispetto al dodecasillabo prevalente nel resto del testo; vd. a riguardo *supra*, n. 50.

ἱκανοὺς νομίζεις δῆτα θανάτους εἶκοσιν;

CHR. Obyś dwadzieścia razy umiera!⁵² (v. 66 K.)

Credi che venti morti possano
bastarti?

Potessi tu crepare venti volte!

In nota, si spiega che si tratta di una «allusione a un noto detto, spesso utilizzato dagli oratori: “Per un simile crimine, una morte sola è una pena troppo piccola”»⁵³ (p. 329 n. 2), senza aggiungere ulteriori dettagli; non conoscere le specifiche dell’allusione aristofanea non inficia l’efficacia espressiva dell’iperbole, comunque mantenuta nella traduzione, e la nota accenna un’informazione che arricchisce, sebbene superficialmente, la comprensione del testo per il fruitore non esperto.

Un procedimento simile si può ipotizzare per la scelta traduttiva, che però resta non spiegata (e, pertanto, non verificabile negli eventuali intenti “filologici”), del v. 422 del *Pluto*:

σὺ δ’ εἴ τίς; ὥχρ’ αὖ μὲν γὰρ εἶναι μοι
δοκεῖς⁵⁴.

... Niechże mi kto powie
co to za stwór. Widzi mi się trupio
blada. (vv. 8-9 K.)

E tu chi sei? Mi sembri proprio pallida!

Anche qui, pur in sostanziale coerenza con l’originale, la traduzione si fa autonoma attraverso due particolari libertà di resa: il cambio di interlocutore, che in greco è Πενία stessa, a cui Cremilo rivolge una domanda diretta, mentre in polacco è presumibilmente il pubblico, o comunque un generico interlocutore esterno, che non viene direttamente interrogato (“qualcuno mi dica / che creatura è mai questa. Mi pare pallida come un cadavere”); e la men-

⁵² Anche in questo caso, la traduzione non è strettamente letterale, ma non modifica il contenuto del verso e conserva, spiegandolo, il riferimento culturale.

⁵³ Cfr. ad esempio l’or. 28 di Lisia, par. 1: οὐκ ἂν μοι δοκεῖ δύνασθαι Ἐργοκλῆς ὑπὲρ ἑνὸς ἐκάστου τῶν πεπραγμένων αὐτῷ πολλάκις ἀποθανὼν δοῦναι δίκην ἀξίαν (“non mi pare che Ergocle possa pagare degnamente lo scotto di ciascuno dei crimini commessi, dovesse anche morire più e più volte”); cfr. a riguardo SOMMERSTEIN 2001, 31, *ad loc.*

⁵⁴ La lezione ὥχρ’ αὖ μὲν γὰρ dei codd. R, K e L, qui seguita da Komornicka, è stampata anche da COULON 1930 e ROGERS 1946, e difesa efficacemente da MOROSI 2020, 411, in part. n. 42 (vd. anche *infra*, n. 57), a fronte della proposta – non necessaria e banalizzante, oltre che contraria all’intera tradizione manoscritta – di JACKSON 1955, accettata tuttavia da WILSON 2007, che legge: σὺ δ’ εἴ τίς <ὦ γρ’ αὖ>; γρ’ αὖς γὰρ εἶναι μοι δοκεῖς.

zione, appena osservata, dell'aspetto *mortalmente* pallido di Pover-tà, esplicitata in polacco dall'avverbio *trupio*, "cadavericamente".

Pur senza conferme in questo senso, come anticipato, si può pensare che l'inserimento di questo dettaglio assolvà simultaneamente diverse funzioni: innanzitutto, regolarizza il metro, aggiungendo un bisillabo e permettendo la formazione di un dodecasillabo, verso prevalente in questa sezione; ma in polacco ci sarebbero state numerose alternative, se interesse di Komornicka nell'inserimento di *trupio* fosse stata unicamente l'aggiunta di un avverbio bisillabo in funzione intensiva: avverbi come *bardzo* (molto), *strasznie* (spaventosamente), *groźnie* (minacciosamente), *diabło* (diabolicamente), *dziko* (selvaggiamente), *mocno* (fortemente), *kiepsko* (miseramente), *marnie* (squallidamente) avrebbero ottenuto il medesimo risultato sul piano metrico, conservando al contempo il valore intensivo e peggiorativo. La scelta di *trupio*, quindi, sembra avere una motivazione ulteriore, che mi sembra potersi riconnettere al significato letterale di "cadaverico": scegliendo questo avverbio, Komornicka potrebbe aver voluto presentare apertamente Πενία come una sorta di fantasma, una creatura spettrale nel suo pallore; oppure, più verosimilmente, Komornicka rafforzerebbe l'identificazione della mostruosa creatura con una sorta di Erinni – come, del resto, suggeriscono le stesse battute di Cremilo e Blepsidemo⁵⁵. Se parte della critica⁵⁶

⁵⁵ E, forse, la scelta di inserire l'avverbio «żywo», "vivamente", nel senso intensivo di "davvero", a fronte del gr. ἴσως, v. 423; vd. *infra*, n. 62.

⁵⁶ Cfr. SOMMERSTEIN 2001, 167-8, *ad locc.*, che sostiene l'ipotesi, qui menzionata, del "pallore" come indice di una natura fantasmatico-demoniaca di Πενία, e secondo il quale il richiamo alle Erinni non deriverebbe dalle «Aeschylus' seventy-years-old *Eumenides*», come suggerito dagli scolî a Pl. 423 (ἐπισκώπτει αὐτὴν διὰ τὴν τῶν Ἑριννύων Εὐριπίδου ἢ Αἰσχύλου ὑπόθεσιν: "la deride attraverso il personaggio delle Erinni di Euripide o di Eschilo"), ma piuttosto da «some more recent tragedy in which Furies (Erinyes) had appeared»; cfr. tuttavia anche MOROSI 2020, 412, secondo cui, sulla scia di HEBERLEIN 1981, il pallore di Povertà riecheggerebbe, piuttosto, la raffigurazione caricaturale, ctonia, dei filosofi, con cui la creatura condivide altri tratti peculiari – *vis* retorica, difesa dell'argomento peggiore e stile di vita povero, naturalmente; sul piano del modello letterario, Morosi esclude tanto la pista delle *Eumenidi* eschilee quanto l'ipotesi, indimostrabile, di Sommerstein. Sul tema, cfr. anche OLSON 1990, 234 n. 36, critico dell'argomentazione di CANTARELLA 1965 in favore della "ripresa eschilea": «On Cantarella's own evidence, therefore, the specific literary model for the figure of Penia/Fury

più recente rigetta, da vari punti di vista, un effettivo modellamento di Πενία sul paradigma delle *Eumenidi* eschilee, Komornicka legge Pl. 423 come una

Probabile allusione alle *Eumenidi* di Eschilo, la cui vista sulla scena era a tal punto terrificante da provocare attacchi di panico isterico nel pubblico. Povertà non ha la fiaccola – requisito indispensabile nella raffigurazione delle Erinni –, il che provoca il cambio d'atteggiamento di Blepsidemo, che a questo punto comincia a minacciarla e deriderla. (326, n. 1)

In questo senso, la resa di ὥχρ'α μὲν γὰρ con “trupio blada”, pur mancando di un'esplicitazione effettiva, risulta un'ulteriore scelta interpretativa, volta a suggerire al lettore elementi più dettagliati sul patrimonio di riferimenti culturali presenti nel testo, mantenendone al contempo l'efficacia comunicativa e conservando, parallelamente, lo schema metrico e rimico scelto per questa sezione testuale (quartine di dodecasillabi in rima alternata).

Non mancano, d'altra parte, casi di totale distacco dal testo originale, sotto forma di riscritture o tagli di alcuni versi o emistichi: in questi casi, non particolarmente rari considerando la tendenza generale alla traduzione “filologica” finora osservata, a dettare legge è, con lampante evidenza, la prevalenza del criterio metrico-rimico sull'aderenza nella resa. Di seguito, si presentano alcuni casi particolarmente significativi di modifica⁵⁷, chiarendone le cause e gli obiettivi, evidenziabili con una certa facilità proprio perché in controtendenza rispetto alle scelte operate altrove nel testo.

1. Il v. 8 della traduzione è un'aggiunta indipendente dal testo originale:

could have been anything but *Eumenides*». Tra i sostenitori dell'identificazione Povertà-Erinni e del modello eschileo è, invece, SFYROERAS 1995, 242: «Clearly Penia is perceived not only as an Erinyes in general, but more specifically as a tragic Erinyes and hence a representative of tragedy ... even though one cannot connect the Erinyes-like Penia with a specific tragedy, it may be fruitful to compare her with the chorus of the *Eumenides*».

⁵⁷ Le divergenze tra la traduzione di Komornicka e il testo greco non sono riconducibili alla presenza di *variae lectiones* nei passi modificati dalla traduttrice – l'unico caso simile, dovuto alla congettura di Jackson, è quello, già affrontato, del v. 422: vd. *supra*, n. 57.

οὐ δ' εἴ τίς; ὥχρ' αὖ μὲν γὰρ εἶναι μοι
δοκεῖς.

E tu chi sei? Mi sembri proprio pallida!

CHR. Patrzcie ja, ludziska!
Niechże mi kto powie
co to za stwór. Widzi mi się trupio

blada. (vv. 8-9 K.)

Il secondo verso di Komornicka, infatti, come si è visto, traduce con sostanziale aderenza *Pl.* 422; il primo, invece, è un'espansione priva di corrispettivo nell'originale ("guardatela, gentucola! Qualcuno mi dica..."), utile unicamente al fine di rimare il «powie» finale col v. 6 («Na coś podobnego nigdy bóg ni człowiek ...»), che è traduzione stringata ma fedele⁵⁸ di *Pl.* 419-21, ἀλλ' οἶον οὐδεὶς ἄλλος οὐδεπώποτε / οὔτε θεὸς οὔτ' ἄνθρωπος. Komornicka inserisce qui, inoltre, come si è visto, anche un cambio di oggetto dell'allocuzione di Cremilo, che in greco è Πενία (οὐ δ' εἴ τίς;), mentre in polacco diventa un indistinto "qualcuno" («kto», propriamente, *ktoś*), esterno alla scena.

2. Lo stesso fenomeno si osserva nel secondo emistichio del v. 12 K. (*Pl.* 425)⁵⁹, riscritto senza alcuna corrispondenza con l'originale per mantenere la rima:

XP. ἀλλ' οὐκ ἔχει γὰρ δᾶδας.

BA.

οὐκοῦν κλαύσεται.

CHR. Lecz gdzie ma pochodnię? /

BL. Ależ wściekła mina! (v. 12 K.)

La rima da mantenere parte dal v. 423, anche in questo caso tradotto con maggior aderenza al greco⁶⁰: «Ἰσως Ἐρινύς ἐστιν ἐκ τραγωδίας», reso come «Erynię z tragedii żywo przypomi-

⁵⁸ Il dodecasillabo polacco recita: "a un simile atto né dio mai, né uomo...", con una certa aderenza al greco; rispetto all'originale, la traduzione omette unicamente l'esplicitazione del sostantivo τόλμημα (v. 419), con cui l'aggettivo οἶον è concordato, optando per il più generico sintagma «coś podobnego», "qualcosa di simile".

⁵⁹ "CR. Ma dove ha la torcia? / BL. Che viso infuriato!", a fronte del greco "Ma non ha torce! / E allora la meniamo!" (letteralmente, il greco κλαύσεται vale "piangerà": nella pragmatica del greco classico, il futuro del verbo κλαίω rivolto a un interlocutore vale come minaccia fisica, qualcosa sulla scia di "ti faccio piangere (percuotendoti)"; cfr. LSJ s.v. κλαίω, I 2: «freq. in Att., κλαύσεται *he shall howl*, i.e. *he shall suffer for it*»).

⁶⁰ Come anche il verso successivo (*Pl.* 424, v. 9 K.), che pure contiene un'innovazione atta a mantenere la rima: βλέπει γέ τοι μανικόν τι καὶ τραγωδικόν diventa «bo patrzy błędnie i tragicznie gada» ("ché guarda storto, e parla da tragedia"): il riferimento al "parlare" (pol. *gadać*) è assente in greco, ma funzionale alla rima con «blada» (v. 7 K.).

na»⁶¹; il cambiamento introdotto, da un lato, depotenzia il valore comico della battuta di Blepsidemo, che, allo scoprire che la presunta Erinni non è armata di fiaccole, si mostra tanto ardito da affermare che la creatura “avrà da piangere”, per poi mostrare apertamente di voler fuggire non appena Povertà rivela la propria identità; e tuttavia la resa polacca introduce l’elemento del viso adirato di Penia, che ben si accorda con la sua caratterizzazione mostruosa e con l’intenso scambio di battute che sta per aver luogo – la creatura appare furibonda (pol. *wściekła*, aggettivo utilizzato anche per gli animali affetti da rabbia), anticipando la veemenza dello scontro che la vedrà, infine, scacciata – ma non sconfitta sul piano argomentativo.

3. Un’ulteriore riscrittura si osserva ai vv. 16-7 K. (*Pl.* 430-1):

ΠΕ. ἀληθες; οὐ γὰρ δεινότατα δεδράκατον
ζητοῦντες ἐκ πάσης με χώρας ἐκβαλεῖν;

BI. To dobre! A kto mnie ciagle bije, goni
i nie chce užyczyć schronienia żadn-
ego?⁶²

Davvero? Non è atroce ciò che fate,
cercando di scacciarmi d’ogni terra?

Il polacco conserva, qui, il senso generale dell’angoscioso rimprovero di Penia: per colpa dei due mortali, la creatura si ritrova priva di una dimora stabile, vedendosi cacciata in malo modo; a cambiare radicalmente è l’espressione verbale della frustrazione di Povertà. In questo caso, tuttavia, il criterio rimico appare meno stringente per quanto riguarda la scelta di cambiamento. Se il v. 17 è vincolato al v. 15, con cui è in rima alternata (vv. 15-8 K.: «... złego / ... goni / ... żadnego / ... schroń

⁶¹ Il greco recita “forse è un’Erinni da qualche tragedia”, che in polacco diventa “pare davvero un’Erinni in tragedia”; propriamente, l’avverbio “żywo”, che ha qui funzione puramente intensiva, significa “vivamente”; non è da escludere un gioco di parole sulla “vitalità” della creatura, specie considerando che si tratta del verso successivo a quello in cui Povertà è descritta come «trupio blada» (v. 7 K.), “cadavericamente pallida” – i due avverbi, usati come rafforzativi, hanno significati letterali diametralmente opposti; vd. *supra*, n. 57.

⁶² La resa polacca suona così: “Ma bene! E chi sempre mi batte e mi scaccia, / e non vuole offrirmi neppure un rifugio?”; il senso generale non subisce una variazione radicale, ma la forma è nettamente diversa.

się»), e la scelta del verbo *gonić*, "scacciare", corrisponde al greco ἐκβαλεῖν, non sono altrettanto vincolate le scelte divergenti dall'originale: l'inserimento del verbo *bić*, "percuotere", al v. 16 K., e la riscrittura del v. 17, in cui l'accusa di Povertà diventa il rifiuto di offrirle un rifugio, più che l'attivo tentativo di scacciarla; l'imperativo «schroń się», "rifugiati", al v. 18 K. sembra offrire un aggancio testuale allo «schronienie» del v. 16 K., ma è a sua volta una riscrittura di *Pl.* 431. οὐκουν ὑπόλοιπόν τὸ βάραθρόν σοι γίγνεται;, "ma non ti resta ancora il precipizio?", infatti, diventa, in polacco, "la via per il burrone è aperta: là rifugiati!"⁶³. Parrebbe, da qui, che sia quindi l'imperativo del v. 18 K. a derivare dalla scelta di inserire lo «schronienie» al v. 16 K., e non viceversa, specie considerando la rima imperfetta «goni» / «schroń się», che porta ad escludere ulteriormente una dipendenza dei versi precedenti dal 18 K., e a confermare, invece, un adeguamento, non particolarmente curato, di quest'ultimo alle scelte operate nei precedenti.

4. Quanto ai versi tagliati, è omissso nella traduzione polacca *Pl.* 439 (οὗτος, τί δρᾷς; ὦ δειλότατον σὺ θηρίον, "Oh, ma che fai? Bestia vigliacchissima!"). La resa di Komornicka salta direttamente al rapido scambio tra Cremilo e Blepsidemo, che si interrompono a vicenda – il primo tentando di dissuadere il secondo dalla fuga al tremendo cospetto di Povertà (*Pl.* 440-1):

XP. οὐ παραμενεῖς;

BL. ἥκιστα πάντων.

XP. οὐ μενεῖς;

ἀλλ' ἄνδρε δύο γυναῖκα φεύγομεν μίαν;

CHR. Czekaj! / BL. Mow nie ma! /

CHR. Wszak jej radę damy.

Przed jedną kobietą aż wstyd dawać nogę⁶⁴. (vv. 26-7 K.)

CR. Non resti?

BL. Men che mai!

CR. Non vuoi restare?

Fuggiamo da una donna noi, due uomini?

⁶³ «Do przepaści droga otwarta, tam schroń się».

⁶⁴ "CR. Fermo! BL. Non se ne parla! CR. Con lei ce la caviamo. / Darsela a gambe davanti a una donna... vergogna!".

Una possibile spiegazione che si può azzardare per il taglio del v. 439 del *Pluto* è la volontà di rendere più concitata la scena del tira e molla tra i due eroi comici: il verso eliminato da Komornicka ritarda la reazione di Cremilo all'improvvisa fuga di Blepsidemo, che invoca, al v. 438, Apollo e tutti gli dèi prima di tentare di darsela a gambe; l'urgenza di Blepsidemo è tanto più sottolineata nella traduzione di Komornicka, se si osserva che dopo la suddetta invocazione viene aggiunta, nella resa polacca, una didascalia, che recita «*chce uciekać*» ("vuole fuggire"). A fronte di questo dettaglio scenico, l'urgenza di Cremilo non è quella di dare del δειλότατον θηρίον (*Pl.* 439) al compagno di sventure, ma di impedirne immediatamente la fuga con l'imperativo «Czekaj!» (v. 26 K.: "aspetta!"); la frenetica concitazione del passo è tanto maggiore, peraltro, per la spezzatura del verso tra i due protagonisti – mentre il v. 439, eliminato, spetta interamente al rimprovero di Cremilo.

5. Per concludere questo breve – e necessariamente incompleto – elenco di deroghe dalla "fedeltà" testuale di Komornicka, pare degno di una rapida menzione il trattamento di *Pl.* 463 (v. 48 K.):

οὐ πρῶτον ἐκβαλόντες ἐκ τῆς Ἑλλάδος. Gdy ni ślad po tobie u nas nie
zostanie⁶⁵.

Prima cosa: scacciarti dalla Grecia.

Ad essere eliminato, in questo punto della resa, è il riferimento esplicito alla Grecia, sostituito da un più ridotto «u nas», "presso di noi" – certamente interpretabile come "noi Greci", ma decisamente più implicito. Non è da escludere, mi pare, per questo specifico punto, una volontà di rendere attualizzabile il testo ai fruitori coevi, abitanti della Polonia sovietica: evitare di circoscrivere apertamente all'Ellade il raggio da cui i protagonisti stanno scacciando la mostruosa Povertà può, implicitamente, consentire un'ideale avvicinamento del lettore al "noi" esclamato da Cre-

⁶⁵ Polacco: "Se di te non ci resta neanche una traccia".

milo – specie alla luce della chiave di lettura fornita dalla stessa traduttrice in apertura del brano tradotto, in cui, si ricorderà, si interpretava apertamente lo scontro tra i protagonisti e "Bieda" come metafora dello scontro tra classi, in cui a Penia è assegnato il ruolo di rappresentante dell'oppressore capitalista. A rafforzare questa possibile lettura, si veda la battuta immediatamente precedente di Cremilo (Pl. 460-2):

τί οὖν ἀδικοῦμεν τοῦτό σε,
εἰ παῖσιν ἀνθρώποισιν
ἐκπορίζομεν ἀγαθόν;

A cóż ci to szkodzi, że _m e m u
l u d o w i.
chcę dobrze czynić? (vv. 46-7 K.)⁶⁶.

E a te quale ingiustizia mai facciamo,
se vogliamo fare a tutti gli uomini
del bene?

L'universalità originale degli intenti di Cremilo, espresso dal παῖσιν ἀνθρώποισιν del v. 462, in Komornicka viene riletto in chiave patriottica: è "per il proprio popolo" che Cremilo intende restituire la vista a Pluto e cacciare via Povertà; un tratto ulteriore che avvicina i protagonisti al calibro di eroi popolari, eroi di classe, rendendo il loro trionfo sulla letterale personificazione della miseria una perfetta chiosa per lo stralcio di testo tradotto da Komornicka, ideologicamente connotato sin dalla breve nota introduttiva⁶⁷.

3.2. Il *Pluto* di Janina Ławińska-Tyszkowska e Włodzimierz Herman

Dopo Komornicka, il *Pluto* torna a tacere, in Polonia, per tredici anni, fino al 1968: è questo, infatti, l'anno in cui il regista breslaviano Włodzimierz Herman porta in scena, il 20 luglio, la commedia per la prima volta nella storia del teatro polac-

⁶⁶ "Che fastidio ti dà, se voglio fare / del bene al mio popolo?"

⁶⁷ Eloquentemente, in proposito, risulta anche la resa dei vv. 617-8, in cui Blepsidemo auspica di potersi finalmente godere la ricchezza facendosi beffe "di Povertà e dei lavoratori": Komornicka traduce questi versi con un più generico «kpić sobie z pracy mołoznogo trudu», "beffare la pena del lavoro duro" – sotto attacco è qui la fatica ("praca", in polacco "lavoro"), e non i χειροτεχναί del testo aristofaneo.

co, presso il Bałtycki Teatr Dramatyczny, intitolato al poeta Juliusz Słowacki, nella piccola cittadina di Koszalin, a pochi chilometri dal Mar Baltico. Così Herman descrive l'occasione che lo portò a inscenare il *Pluto*: «Koszalin come ambientazione del *Pluto* fu un puro caso: mi invitò, come regista ospite, il direttore del teatro⁶⁸ – voleva fortemente una prima assoluta, così gli proposi il *Pluto*»⁶⁹. Mancava ancora, tuttavia, una traduzione completa e disponibile della commedia; nel gennaio dello stesso anno Herman aveva messo in scena, nella sua Breslavia⁷⁰, le *Ecclesiazuse* – anch'esse, peraltro, mancanti ai tempi di una traduzione completa pubblicata –, in collaborazione con l'altra importante filologa e traduttrice qui menzionata: Janina Ławińska-Tyszkowska.

Proprio in vista della messinscena, dunque, vede la luce l'unica traduzione completa oggi disponibile del *Pluto*, da cui Herman trae uno spettacolo di carattere miscelaneo, dal titolo *Pluto*, ossia un racconto della Grecia antica su Lavoro, Miseria e Ricchezza⁷¹; la messinscena, di cui si analizzeranno in questa sezione alcune caratteristiche testuali rilevanti, specie a confronto con la traduzione poi pubblicata, due anni dopo, da Ławińska-Tyszkowska, utilizza brani tratti dalle *Opere* esiodee, nella traduzione del filologo Wiktor Steffen, in apertura e chiusura dei due atti in cui

⁶⁸ Dal 1967 al 1970, ricoprì questa carica l'attore e regista Andrzej Ziębiński: cfr. <<https://btd.koszalin.pl/dyrektorzy-zarzadzajacy/>> (consultato l'ultima volta il 29 novembre 2024).

⁶⁹ *Per litteram*, 26 ottobre 2024.

⁷⁰ Il rapporto di Herman con Aristofane inizia già durante gli studi universitari: storico di formazione presso l'università di Breslavia, a stretto contatto con l'ambiente accademico della facoltà di filologia classica – frequentata anche dalla stessa Ławińska-Tyszkowska –, Herman inaugura la propria attività di regista presso il piccolo teatro *Kalambur* mettendo in scena, nel 1964, una versione delle *Nuvole* (pol. *Chmury*) da lui stesso definita “cabarettistica”; *per litteram*, Herman mi comunica (26 ottobre 2024): «Mi sono sempre interessato di cultura antica, e specialmente del teatro di Aristofane (ho, del resto, un senso dell'umorismo piuttosto assurdo). Oltre a ciò, da regista avevo uno stretto contatto con l'ambiente accademico (il mio teatro *Kalambur* distava pochi metri dall'edificio dell'Uniwersytet Wrocławski). Vedevo l'occasione di farmi un po' beffe dell'ambiente scientifico, e da lì vennero fuori le mie *Nuvole* cabarettistiche al *Kalambur*».

⁷¹ In polacco, *Plutos, czyli starogrecka przypowieść o Pracy, Biedzie i Bogactwie*.

viene suddiviso il *Pluto*. La struttura dello spettacolo, come risulta dal copione disponibile tra i materiali dell'archivio statale di Koszalin, è la seguente:

Atto I. In apertura, il coro, composto da quattro "narratori"⁷² e una donna, recita i vv. 106-201 delle *Opere* esiodee⁷³, conclusi da due versi aggiunti appositamente per introdurre la commedia ("Presso più numi la gente cercherà una via d'aiuto; / abbracceranno, infine, le ginocchia al nume del guadagno – Pluto")⁷⁴; seguono i vv. 1-618 del *Pluto*, con tagli e modifiche che si vedranno a breve; chiude l'atto un altro brano esiodeo, tratto sempre dagli *Erga* – passi scelti dai vv. 405-608, conclusi da un verso aggiunto appositamente, con l'ultimo verso esiodeo modificato per permettere la rima⁷⁵: "Quindi da' ai servi, alla famiglia e ai buoi respiro dal lavoro, / e al pubblico una pausa in scena, ch'è il volere loro".

Atto II. A dare l'avvio a questa sezione sono i vv. 298-377 di Esiodo, che aprono la strada al resto della commedia, dal v. 627 al finale, chiosato dalla ripetizione di alcuni versi precedenti⁷⁶ e

⁷² Le sezioni corali sono intitolate, nel copione, «Chór – Narracja» ("Coro – Narrazione"); nel secondo atto, i quattro attori maschi del coro («narratorzy») interpreteranno i ruoli dell'uomo onesto, del sicofante, di Hermes e del sacerdote di Zeus.

⁷³ In rima baciata, la traduzione di Steffen imita metricamente l'esametro, con versi dalla lunghezza oscillante tra le 15 e le 17 sillabe, e con una sostanziale corrispondenza lineare tra i versi greci e quelli polacchi – come le traduzioni di Ławińska-Tyszkowska (vd. *infra*); i versi qui riportati sono stati parzialmente tagliati da Herman, che li ha ridotti da 96 vv. dell'originale greco a 61 vv. nel copione; l'*incipit* esiodeo, che si rivolge al solo fratello Perse, è qui esteso a tutti gli spettatori, con una lieve modifica dei primi due versi citati (vv. 106-7; cfr. *infra*); numerosi sono, in generale, i tagli e le modifiche apportati anche agli stralci di testo esiodeo da Herman, che con Steffen, pure formatosi a Breslavia (ma docente, successivamente, solo a Poznań), non ebbe mai contatti.

⁷⁴ In polacco, «Ludzie u różnych bogów ratunku szukać będą drogi / wreszcie Plutosa – boga dostatku – obłąpią za nogi».

⁷⁵ La traduzione di Steffen legge «Potem daj służbie niewolnej i wołom wytchnienie w robocie», mentre in Herman il verso sostituisce la famiglia («rodzinie») alla "serva schiavitù" («służbie niewolnej»), e chiosa con l'anastrofe «w robocie wytchnienie», così da rimare col verso inventato a chiosare l'atto – «a widzom – przerwę w spektaklu, bo takie ich teraz pragnienie» – riferimento metateatrale alla volontà degli spettatori di prendersi una pausa dalla messinscena.

⁷⁶ I vv. 802-3, 806-10, 813-5, 820-1.

da un ultimo brano esiodeo (vv. 694-827), il cui ultimo verso suona come un'ironica antifrasi all'intera azione comica dei protagonisti di Aristofane: "È benedetto colui che s'affanna in perenne lavoro!!!"⁷⁷.

Il lavoro sul testo aristofaneo, come accennato, ha visto la collaborazione della traduttrice e del regista, come afferma lo stesso Herman⁷⁸:

avevo contatti con la Professoressa [Ławińska-Tyszkowska]. Discutevamo di teatro greco antico e delle sue traduzioni, all'epoca nuove ... nelle traduzioni non ho cambiato nulla, a parte, forse, alcune piccolezze, principalmente in accordo con la traduttrice e, talora, durante il lavoro specifico con gli attori. ... Mi pareva che le traduzioni della Professoressa Ł.-T. si adattassero bene al lavoro scenico, tanto più che si trattava, in questo caso, di opere / commedie aristofanee insolite⁷⁹ ... quanto alla traduzione della Prof. Ł.-T. e alla messinscena di Koszalin ... era l'unica traduzione che conoscevo. Peraltro, davo grande importanza al teatro greco e me ne interessavo.

I cambiamenti apportati da Herman sul testo di Ławińska-Tyszkowska, in realtà, sono più frequenti (e interessanti) di quanto affermi lo stesso regista, oggi ottantasettenne (e, all'epoca, poco più che trentenne). È possibile, in particolare, individuare quattro categorie generali di modifiche apportate al testo proposto dalla traduttrice, come traspare dal confronto tra un esemplare del copione disponibile tra i materiali d'archivio di Koszalin e la traduzione poi pubblicata nel 1970:

1. Modifiche testuali minori, dettate da esigenze di recitazione, presumibilmente apportate senza la supervisione della traduttrice, come si vedrà.
2. Sostituzione di riferimenti culturali complessi con elementi culturalmente vicini alla sensibilità del pubblico, che svolgono una funzione analoga agli elementi presenti nel testo originale.

⁷⁷ I tre punti esclamativi sono inseriti nel dattiloscritto del copione conservato a Koszalin (p. 40).

⁷⁸ Comunicazione *per litteras*, 8 e 13 gennaio 2024.

⁷⁹ La conversazione riguardava specificamente *Pluto* ed *Ecclesiazuse*.

3. Eliminazioni di riferimenti complessi e di intere scene poco comprensibili a un pubblico non specialistico, per elementi di natura culturale, linguistica, storica, politica.
4. Cambi di attribuzione delle battute⁸⁰.

Prima di commentare, attraverso alcuni esempi significativi, queste differenze generali tra la traduzione di Ławińska-Tyszkowska e il copione di Herman, è opportuno osservare alcuni tratti formali della traduzione della filologa breslaviana. Tanto la versione utilizzata per la messinscena del 1968 quanto quella pubblicata due anni più tardi per il *Państwowy Instytut Wydawniczy* (PIW) non presentano uno schema rimico – così come, del resto, tutte le altre traduzioni di commedie aristofanee dell'autrice; il verso libero consente, parallelamente, a Ławińska-Tyszkowska di seguire scrupolosamente due altri criteri: da un lato, l'uniformità metrica, in vista della quale la scelta della traduttrice cade sull'endecasillabo⁸¹ per gli episodi, e su metri di varia lunghezza, ma sempre improntati a imitare il ritmo del verso greco, per le sezioni corali⁸²; dall'altro, la corrispondenza

⁸⁰ Si tratta di tre soli casi: il v. 412 ("Ah, bene, per tutti gli dèi!") è attribuito a Cremilo, anziché a Blepsidemmo, a cui tocca solo l'esortazione del v. 413 ("Non cincischiare, e fa' ciò che hai pensato!"); l'opposto accade ai vv. 579-80, attribuiti a Blepsidemmo anziché a Cremilo; i vv. 613-8, infine, sono pronunciati da entrambi i protagonisti insieme, sancendone la vittoria comune su Povertà – quest'ultima è l'unica modifica di questo tipo con una giustificazione drammaturgica consistente; i due casi precedenti non sembrano essere dettati da esigenze particolari, né rispecchiano diverse suddivisioni nella tradizione manoscritta, che in questi passi non presenta divergenze sull'attribuzione dei versi.

⁸¹ L'intento originario di Ławińska-Tyszkowska doveva essere, in realtà, una traduzione in tridecasillabi, come testimoniato da alcuni appunti della traduttrice contenuti in un piccolo taccuino conservato presso la Biblioteca dell'Istituto di Studi Classici, Mediterranei e Orientali dell'Università di Breslavia; su un foglio separato dal resto, si legge un tentativo di resa in tridecasillabi dei primi cinque versi del *Pluto*, seguiti dalla prima bozza della traduzione poi pubblicata, che occupa il resto del taccuino, corredato di alcuni rapidi appunti di carattere metrico e linguistico sul testo aristofaneo.

⁸² Ad esempio, nella parodo (vv. 253-321), ai tetrametri giambici corrispondono versi di lunghezza variabile tra le 13 e le 17 sillabe, con un'andatura giambica (es. v. 253, «O wy, co razem z panem moim ubogi chleb jadacie», "O voi, ch'assieme al mio signor povero pan mangiate"; su questo verso, cfr. *infra*, n. 98); ai dimetri giambici, invece, corrispondono settenari, ottonari e novenari variamente distribuiti, senza simmetrie rintracciabili; così anche nell'agone tra Penia e i protagonisti, il cui metro riproduce i

tra i versi dell'originale e della traduzione – in virtù della quale, a differenza del caso di Komornicka, il numero dei versi indicati in questa sezione di testo è il medesimo per l'originale e la traduzione. Come si legge, infatti, in apertura delle note conclusive nell'edizione 1970⁸³:

Le traduzioni sono state realizzate seguendo il principio della resa dell'originale “verso per verso”, il che facilita anche la ricerca dei passi corrispondenti nel testo greco. Una deviazione apparente da questo principio sono le sezioni corali, che tuttavia, per ragioni di ordine metrico, vengono variamente suddivise nelle diverse edizioni, conservando tuttavia stabile la numerazione tradizionale dei versi, che manteniamo anche in questa traduzione. (p. 237)

A fronte di questa esplicita dichiarazione d'intenti, portata a compimento con precisione, è facile comprendere come il criterio metrico risulti utile ed efficace nel rintracciare il primo degli ordini di modifiche testuali sopra elencati nel copione di Herman rispetto alla traduzione di Ławińska-Tyszkowska: sebbene sia, ormai, impossibile ricostruirlo con assoluta certezza⁸⁴, è ragionevole credere che le modifiche introdotte dal regista, durante il lavoro con gli attori, senza la consulenza diretta della traduttrice siano quei punti del testo in cui la metrica risulta irregolare, forzata o incoerente con la sezione in cui il verso è inserito. Si possono individuare diverse motivazioni da cui queste modifiche scaturiscono:

1.a. Ricerca di maggior chiarezza espressiva ed esplicitazione di elementi sottintesi, come nel caso del v. 370 (τι ... / ζητεῖς μεταλαβεῖν. Βλ. μεταλαβεῖν ζητῶ; τίνοϛ;):

tetrametri anapestici tanto nella misura (i versi polacchi hanno tra le 15 e le 18 sillabe) quanto nel ritmo: vd. p. es. v. 487, «A teraz musicie dać matre dowody, abyście mogli zwyciężyć», “E adesso dovete dar prove d'arguzia, perché averla vinta possiate”.

⁸³ Che riporta le traduzioni di *Ecclesiastus* (*Sejm kobiet*) e *Pluto*, corredate di un'introduzione generale del filologo breslaviano Jerzy Łanowski e di foto tratte dalle messe in scena delle due commedie dirette da Herman nel 1968.

⁸⁴ Herman, trasferitosi in Danimarca nel 1970 a seguito delle persecuzioni antisemite scoppiate nello stesso 1968, ricorda ben poco dello spettacolo – «non credo di avere molto altro da aggiungere. È stato davvero tanto tempo fa, ormai» (*per litteram*, 13 gennaio 2024); la traduttrice, come si è accennato, è mancata nel 2013.

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

CHR. ...chciałbyś coś dostać. / BL. Co?! Ja
chciałbym dostać?⁸⁵

HERMAN 1968 (copione)

CHR. ...chciałbyś coś dostać. / BL. Co?! Ja
chciałbym c o ś dostać?

Qui, la resa della traduttrice omette la ripetizione del pronome indefinito *coś* (qualcosa) nella risposta di Blepsidemo per mantenere integro l'endecasillabo; Herman, ripetendo il pronome, altera, dunque, la struttura metrica, trasformando il verso in un dodecasillabo dall'accentazione non particolarmente regolare (I-IV-VI-VII-X-XI); seguendo il testo con più aderenza, peraltro, si sarebbe potuto ovviare più economicamente alla presunta mancanza individuata da Herman, semplicemente trasformando il «Co?!» ("Che?!") esclamativo di Blepsidemo, assente in greco, in un pronome interrogativo diretto esplicito («Co ja chciałbym dostać?!», "Cosa voglio, io?!"), espresso dal τίς greco, mantenendo intatta la metrica.

1.b. Riarrangiamento di frammenti di verso, spostati in avanti per aggiungere dettagli (cfr. punto 1), come ai vv. 468-71, pronunciati da Bieda-Penia (κἄν μὲν ἀποφῆνω μόνην / ... ὑμῖν δι' ἐμέ τε ζῶντας ὑμᾶς· εἰ δὲ μή, / ποιεῖτον ἤδη τοῦθ' ὅ τι ἂν ὑμῖν δοκῇ):

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

Jeśli dam dowód [...]
Że zawdzięczacie mi życie... A jeśli
nie uda mi się, to róbcie, co chcecie.

HERMAN 1968

Jeśli dam dowód [...]
Że zawdzięczacie mi
życie... T o w y g r a m.
A jeśli nie uda mi się, to róbcie, co
chcecie⁸⁶.

L'aggiunta di «to wygram» ("beh, vinco!"), esplicitazione della condizione posta da Povertà, sottintesa in Ławińska-Tyszkowska nell'introduzione dell'interrogativa diretta, richiede lo slittamento delle congiunzioni «a jeśli» ("e se...") al verso successivo, ampliato, così, di tre sillabe.

⁸⁵ «CHR. ... vuoi ottenere qualcosa. / BL. Io, ottenere?!, a cui Herman aggiunge un ulteriore "qualcosa" nella risposta di Blepsidemo.

⁸⁶ "E se do prova ... / che a me dovete la vita? ... Se, poi, / non riesco, fate quel che volete"; Herman aggiunge, come chiosa della prima ipotesi di Penia, «to wygram» ("beh, vinco!").

1.c. Sostituzione di riferimenti culturali complessi con analoghi comprensibili a un ampio pubblico, di cui si dirà più dettagliatamente sotto, come al v. 602 (Παύσωνα κάλει τὸν ξύσσιτον):

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

Pauzona wołaj, Twego przyjaciela!

HERMAN 1968

Nędzę wołaj, twoją przyjaciółkę!⁸⁷

L'eliminazione dell'allusione a Pausone, caricaturista divenuto proverbiale per la sua povertà, lo vede sostituito con il sostantivo femminile *nędza*, miseria – l'aspetto semantico, ancora una volta, resta invariato, e il messaggio diventa immediatamente comprensibile; sul piano metrico, tuttavia, il verso si ritrova una sillaba in meno (l'accusativo retto dall'imperativo «wołaj», "chiama", diventa il sostantivo personificato «Nędzę», bisillabo, a fronte dell'originario «Pauzona», trisillabo), e il verso, da endecasillabo, diventa un decasillabo; come in un caso precedente, l'irregolarità sarebbe stata facilmente evitabile, ad esempio scegliendo un sinonimo prefissato del verbo *wołać*, come *przywołaj* o *zawołaj*, oppure aggiungendo elementi rafforzativi come l'avverbio *już*, "suvvia", o l'imperativo *weź*, "dai".

1.d. Modifiche di tratti linguistici arcaizzanti o appartenenti a un registro linguistico elevato, cui si preferiscono equivalenti più colloquiali e moderni. Ne è un esempio il v. 785 (ἐνδεικνύμενος ἕκαστος εὐνοιάν τινα)⁸⁸, tradotto così:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

i każdy chce ci wyrazić swą miłość

HERMAN 1968

i każdy chce ci wyrazić s w o j ą miłość

L'aggettivo possessivo «swoją» è la forma più recente e comunemente utilizzata, laddove la forma presente in Ławińska-Tyszkowska è una sua contrazione poetica, utilizzata al solito fine metrico (il verso della filologa è un endecasillabo, mentre Herman lo rende, involontariamente, un dodecasillabo). Altro

⁸⁷ "Chiama Pausone, l'amichetto tuo!", trasformato in "Chiama Miseria, l'amica tua!".

⁸⁸ "E ognuno vuole esprimerti il suo amore!": Cremilo lamenta così, ironicamente, l'improvvisa comparsa di folle di amici, interessati ai vantaggi offerti dalla presenza di Pluto in casa sua.

esempio si trova al v. 795 (ἐνδον γε παρὰ τὴν ἐστίαν, ὥσπερ νόμος)⁸⁹, reso come segue:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

tak, przy ognisku, w domu, jak chce
zwyczaj

HERMAN 1968

tak, przy o g n i u, w domu, jak
chce zwyczaj

Qui si assiste al simmetrico opposto: la traduzione di Ławińska-Tyszkowska esibisce il sostantivo trisillabo «ognisko»⁹⁰, "focolare", sostituito da Herman con il bisillabo «ogień», "fuoco" – ancora una volta, il cambio introdotto da Herman compromette la coerenza metrica del verso;

1.e. Altre modifiche non dovute a motivazioni precisamente rilevabili, senz'altro scaturite, come affermato dallo stesso Herman⁹¹, dalla pratica scenica con gli attori – ne sono esempio i vv. 834-5 (οὐς τέως / εὐηργέτησα δεομένους)⁹², tradotti come segue:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

którym w potrzebie nieraz
pomagałem

HERMAN 1968

którym w potrzebie nieraz
pomogłem

Il cambio riguarda, qui, il verbo 'aiutare', che Ławińska-Tyszkowska rende nella sua forma aspettuale imperfettiva (*pomagać*), rimarcando la valenza dell'avverbio «nieraz», "più di una volta". Entrambe le scelte obbediscono, ancora una volta, al criterio metrico, non trovando esatta corrispondenza nel greco; Herman sceglie di rendere il verbo, piuttosto, nella sua forma perfettiva (*pomóc*), sottolineando l'efficacia e la compiutezza dell'aiuto fornito, ma, nuovamente, eliminando una sillaba dall'endecasillabo di partenza.

⁸⁹ "Sì, accanto al fuoco, come vuole l'uso".

⁹⁰ Il sostantivo, nel suo significato di "focolare", è contrassegnato come arcaico dallo SJP (*Słownik Języka Polskiego*), il dizionario della lingua polacca curato dal PWN (*Polskie Wydawnictwo Naukowe*).

⁹¹ «Disponevo di attori di grande esperienza e capacità, tanto a Breslavia quanto a Koszalin. Facevo affidamento su di loro, tanto più che si trattava delle mie prime esperienze professionali in teatro» (*per litteram*, 8 gennaio 2024).

⁹² "... cui feci, allora, / del bene, giacché ne avevano bisogno"; nella traduzione di Ławińska-Tyszkowska, i due versi corrispondono al v. 836.

La seconda e la terza categoria di modifiche – apportate, stavolta, presumibilmente con la supervisione della traduttrice – riguardano quell’ampia serie di riferimenti culturali presenti nel testo aristofaneo che, sebbene spiegabili, rischiano di restare fondamentalmente oscuri a un pubblico di non specialisti, soprattutto nell’ambito di una messinscena – che, naturalmente, non dispone di “note al testo”. Di fronte a questa difficoltà, la traduttrice e il regista optano per due diverse soluzioni, rispecchiate dalle due categorie sopra menzionate: modificare il testo, scegliendo un’immagine analogica ai *realia* dell’originale, che ne mantenga la semantica risultando, al contempo, comprensibile a un pubblico ampio di fruitori aurali occasionali, riferendosi a un patrimonio culturale da loro condiviso; oppure, ben più spesso, tagliare di netto la sezione di testo che presenta tali difficoltà, sacrificando l’accuratezza filologica della rappresentazione in favore della sua rappresentabilità e immediata fruibilità, appunto.

La strategia di modifica analogica comprende un gruppo abbastanza nutrito di esempi, pur essendo il taglio netto l’opzione maggioritaria. A subire cambi o aggiunte in funzione esplicativa sono essenzialmente tre tipologie di riferimenti (più un caso particolare, da osservare separatamente):

2.a. Riferimenti afferenti alla sfera della ritualità religiosa, come il v. 21:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

bić mnie nie możesz – mam wieniec
na głowie!

HERMAN 196

bić mnie nie możesz – idę ze świątyni!

La traduzione di Ławińska-Tyszkowska recita: “Non puoi menarmi – ho la corona in testa!”, dove «wieniec» traduce il greco *στέφανος*, l’alloro dei pellegrini di ritorno da Delfi, e in quanto tali inviolabili; in Herman leggiamo, invece, “non puoi menarmi – vengo dal tempio!”. Se l’invulnerabilità dei pellegrini rimane, in entrambi i casi, sottintesa, nella resa di Herman lo spettatore ha ben chiaro che si tratta di un contesto sacro; la ver-

sione di Ławińska-Tyszkowska, invece, aggiunge un passaggio interpretativo: è prima necessario decodificare la valenza sacra della corona d'alloro, per poi dedurne il legame con Delfi e la conseguente intoccabilità di Carione.

2.b. Riferimenti riguardanti personaggi, reali o mitologici, e realtà storico-politiche; ne è un esempio *Pl.* 78-80, con la presentazione di Pluto:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

PL. Ja jestem Plutos. KAR. O ty najpodlejszy
ze wszystkich ludzi, i tyś się nie przyz-
nał?!

HERMAN 1968

PL. Jam Plutos, b ó g d o s t a t k u.
KAR. O ty d r a n i u
g o r s z y o d w s z y s t k i c h, i
tyś się nie przyznał!

La traduzione del 1970 si mantiene aderente al greco nella presentazione di Pluto, che ha bisogno soltanto del proprio nome perché Carione e Cremilo – e, naturalmente, il pubblico – lo riconoscano; Herman, d'altra parte, ha necessità di esplicitare che si tratta del "dio del guadagno" («bóg dostatku»), modificando parallelamente il secondo emistichio del medesimo verso e il primo del successivo, per far fronte alle quattro sillabe di glossa aggiunta. L'insulto di Carione, così, da "Ah, tu, bastardissimo / tra tutti quanti, e non ti rivelavi?!", diventa, con un'intensificazione notevole, "Ah, stronzo / peggiore di tutti, e non ti rivelavi!".

Ma anche al v. 84, che fa menzione di un tale Patrocle – di cui, al di fuori della proverbiale tendenza alla scarsa igiene per cui è qui ricordato, sappiamo ben poco (e principalmente attraverso le informazioni assai poco nette e affidabili degli scolî, che trovano scarso riscontro nelle fonti documentarie)⁹³ – Herman non poteva mantenere un riferimento così oscuro nella messinscena; il verso si presenta, quindi, così:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

wracam od Patrokla,
który się nie mył, odkąd się urodził.

HERMAN 1968

wracam od t a k i e g o,
który się nie mył, odkąd się urodził.

⁹³ Cfr. a riguardo SOMMERSTEIN 2001, 140, *ad loc.*

La resa adottata da Herman si traduce pressappoco in “vengo da quel tizio / che non si lava mai, da quando è nato”; il secondo verso, che chiarisce l’unico aspetto rilevante di questa figura misteriosa, a cui Pluto paragona sé stesso, squallido e vestito di stracci, resta immutato.

2.c. Quanto ai riferimenti storico-politici, la trasformazione prevede talora un sottile mantenimento dell’effettivo contesto di partenza, come per il v. 173⁹⁴:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

Wojsko korynckie, czy to nie on karmi?

HERMAN 1968

A nasze wojsko, czy to nie on karmi?

L’esercito corinzio e il “nostro” esercito – ateniese –, in effetti, combaciano: lo ξενικόν di stanza a Corinto di cui parla Carione è il contingente ateniese creato da Conone nel 393, e inviato in soccorso di Corinto contro Sparta nel 390 al comando dello stratego Ificrate⁹⁵.

Talora, invece, la lettera del testo è sacrificata del tutto, pur mantenendo il senso, estremamente generale, del rimando storico, come al v. 1146:

ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA 1970

HER. Wziąłeś już Fylę, więc ogłosz
amnestię⁹⁶.

HERMAN 1968

HER. Zwycięstwo twoje, więc ogłosz
amnestię.

La presa di File, che segnò il trionfo di Trasibulo sui Trenta e la loro conseguente cacciata, seguita da un’amnistia generale, è qui trasformata in una generica “vittoria” – Hermes, che pronuncia la battuta, si arrende così a Carione, supplicandolo di essere ammesso in casa di Cremilo, dove siede Pluto che ha ormai recuperato la vista, elargendo beni illimitati.

⁹⁴ τὸ δ’ ἐν Κορίνθῳ ξενικὸν οὐχ οὗτος τρέφει; “Le armate non le nutre lui [*i.e.* Pluto], a Corinto?”, che in Herman diventa “E non le nutre lui, le nostre armate?”.

⁹⁵ Cfr. PADUANO 1988, 76 n. 33; SOMMERSTEIN 2001, 146, *ad loc.*

⁹⁶ “Hai preso File; annuncia un’amnistia!”, trasformato in “Tua è la vittoria: annuncia un’amnistia!”.

2.d. Ulteriore categoria di modifiche è rappresentata dal lessico legato a vari tipi di *realia* afferenti alla quotidianità strettamente pratica; in questa categoria, a motivare la sostituzione è, tendenzialmente, una difficoltà di ordine non certo culturale, quanto piuttosto strettamente linguistico: così, i "sicofanti" diventano "delatori" («sykofanci» / «donosiciele», e.g. ai vv. 31 e 880), i "tredici talenti" («trzyńście talentów», v. 194) e le "tre mine" («trzy miny», v. 381) diventano, rispettivamente, "tredici ducati" («trzyńście dukatów») e "soldini" («pieniążki»); più strettamente culturale, invece, è la trasformazione del v. 1004 (ἐπειτα πλουτῶν οὐκέθ' ἥδεται φακῇ, "quando, poi, è ricco, non vuol più lenticchie!"), in cui l'umile zuppa di lenticchie dell'originale è tradotta letteralmente nell'edizione del 1970 («gdy się wzbogacił, nie chce soczewicy»), ma sostituita nella messinscena del 1968 da una "vecchia rapa" («nie chce starej brukwi»), ben più rappresentativa della miserrima cucina tradizionale – leggasi stereotipica – polacca.

2.e. Un breve discorso a parte merita il v. 253, che rappresenta un curioso caso di divergenza dalla traduzione letterale di Ławińska-Tyszkowska nella traduzione pubblicata nel 1970, poi modificata nella terza edizione (2003) in favore di una resa più letterale. Nell'originale greco, Carione recita:

ὦ πολλὰ δὴ τῷ δεσπότῃ ταῦτὸν θύμον
φαγόντες κτλ.

O voi, che spesso col mio padrone mangiate lo stesso timo ...

La resa di Ławińska-Tyszkowska⁹⁷, sia in collaborazione con Herman sia nella successiva pubblicazione, trasforma il θύμον in «chleb», "pane": se nel copione di Herman la resa è ben comprensibile, facendo corrispondere all'umiltà del timo, proverbiale in greco, il ben più quotidiano pane, è nella traduzione del

⁹⁷ Nel copione di Herman, «O wy, co razem z panem mym ubogim chleb jadacie» ("O, voi, che col mio povero padrone mangiate il pane"); in Ławińska-Tyszkowska, l'aggettivo «ubogi», "povero", è invece concordato al pane, non al padrone; cfr. *supra*, n. 83.

ti storico-politici talora oscuri; fa eccezione, curiosamente, il v. 179, con l'allusione all'etera Naide⁹⁸ e a un tale Filonide, notoriamente parodiato per la sua bruttezza esteriore: nella resa polacca, il nome della donna è conservato, mentre quello dell'amante è sostituito dal sostantivo «pokraka» – valente, pressappoco, “cesso” (“persona sgradevole d'aspetto”). Ancora una volta, dunque, il messaggio è sostanzialmente comprensibile: è solo grazie a Pluto – al denaro – che una donna può amare un uomo di aspetto sgradevole; che le specifiche dell'allusione restino poco chiare, è evidentemente poco importante ai fini della fruizione scenica.

Merita qualche precisazione, a conclusione di questa sezione, l'inserimento di Esiodo. Se il legame tematico tra l'opera del poeta di Ascra e il *Pluto* è particolarmente evidente sin dal titolo della messinscena, è necessario spendere qualche parola in più per contestualizzare la scelta registica di Herman. La commistione di più testi ha avuto, in effetti, una discreta fortuna nella prassi registica polacca delle messe in scena aristofanee: prima di Herman, questa modalità rappresentativa era stata sperimentata soltanto da Mieczysław Kotlarczyk, che nel 1963 porta in scena un *mélange* di *Lisistrata*, *Vespe*, *Acarnesi*⁹⁹ e *Pace* intitolato «*Sól attycka*» (“Sale attico”, fraseologismo indicante un umorismo particolarmente pungente)¹⁰⁰; e già proprio nel 1968, con la messinscena di gennaio delle *Ecclesiazuse* a Breslavia, lo stesso Herman aveva sperimentato per la prima volta questa forma di rappresentazione, premettendo alla commedia aristofanea un brano tratto dalle *Rane*, l'agone tra Eschilo ed Euripide, nella traduzione di Artur Sandauer; a questa seguiranno, poi, altre cinque messe in scena a carattere miscelaneo, in un arco di tempo

⁹⁸ O Laide: Ławińska-Tyszkowska, nel copione e nelle varie edizioni poi pubblicate, alterna i due nomi.

⁹⁹ Tanto gli *Acarnesi* quanto le *Vespe*, peraltro, sono stati inscenati, in Polonia, unicamente come brani di questo tipo di rappresentazione miscelanea, mai come singole commedie – entrambi come parti di *Sól attycka* (1963), e gli *Acarnesi* anche nel 1970, come parte di *Wojna rozgromiona* (“Guerra smembrata”), spettacolo basato su *Lisistrata* e *Pace*.

¹⁰⁰ Cfr. la voce *sól* del dizionario di W. Doroszewski (1958-69).

compreso tra il 1970 e il 2013. In un'intervista rilasciata, dopo lo spettacolo del 1968, al quotidiano locale *Głos Koszaliński*¹⁰¹ ("La voce di Koszalin"), Herman commentava così la commistione del *Pluto* con gli *Erga* esiodei:

Esiodo, poeta ancora precedente ad Aristofane di tre secoli, fu il primo nella storia della letteratura a osare un elogio del duro lavoro quotidiano popolare. Nel *Plutos* [i.e. la messinscena], Esiodo presenta, in un certo senso, una controproposta ai metodi di guadagno praticati dai personaggi di Aristofane.

Si ricordi, a questo proposito, il verso esiodeo che conclude lo spettacolo di Herman sulla beatitudine di chi si dedica al duro lavoro – la funzione antifrastica rispetto alla commedia aristofanea è evidente e assoluta. A distanza di oltre cinque decenni, Herman commenta così le proprie messe in scena del 1968:

Queste due commedie [i.e., *Ecclesiazuse* e *Pluto*] le ritenevo parecchio attuali (il *Pluto* un po' meno) ... Se avessi voluto, nella realtà di allora, parlare del "potere popolare" con un testo mio o un altro testo contemporaneo nei termini in cui ne parlai con l'aiuto delle *Ecclesiazuse* ..., nessuna censura, all'epoca, me l'avrebbe consentito. Ma Aristofane? Duemila anni fa... Ne è passato, di tempo...¹⁰²

E, sulla pratica della commistione di commedie iniziata da Kotlarczyk, aggiunge (*ibid.*):

Il Teatr Rapsodyczny¹⁰³ di Kotlarczyk lo conoscevo superficialmente, così come le sue miscellanee di testi, ma non avevo mai sentito della sua *Lisistrata* etc. [i.e., lo spettacolo *Sól attycka* del 1963]. Avevo un principio ferreo nella mia pratica registica: non ripetere le idee altrui...

¹⁰¹ GK, n. 215, 6 settembre 1968.

¹⁰² *Per litteram*, 26 ottobre 2024.

¹⁰³ Teatro clandestino fondato da Kotlarczyk nel 1941 a Cracovia, rimasto in attività fino al 1967.

4. Conclusioni

Le vicende del *Pluto* aristofaneo qui analizzate, per quanto relativamente recenti e scarse, permettono di osservare due aspetti rilevanti della ricezione di Aristofane nel contesto polacco: la strumentalizzazione e la rifunzionalizzazione dei suoi testi. Le differenze negli approcci, nei metodi e nelle finalità delle due traduttrici, Komornicka e Ławińska-Tyszkowska, sono state analizzate attraverso l'analisi di alcuni passi esemplificativi, da cui si è cercato di far emergere il legame significativo tra le scelte formali delle filologhe e il contenuto veicolato attraverso di esse. La traduzione di Komornicka, priva di una progettualità esplicita e di dichiarazioni d'intenti aperte, si inserisce molto chiaramente in una dimensione ideologica determinata: ne sono evidente espressione tanto elementi paratestuali – come l'introduzione, che fornisce una netta chiave di lettura politica del passo, nonché la scelta stessa del brano tradotto – quanto singole, particolari scelte traduttive, che in quella dimensione ideologica fanno rientrare il testo aristofaneo, senza aperte forzature o incoerenze, ma con un gioco di sottili suggestioni e omissioni. Ławińska-Tyszkowska, invece, traduce per intero la commedia, ponendosi un vincolo formale esplicito rispettato con quasi totale successo – la corrispondenza "verso a verso" tra originale e traduzione –, e aderendo in larghissima misura alla lettera del testo greco; la situazione, però, è ben diversa se si guarda alla versione elaborata con Herman per la scena: accanto al ruolo centrale del fruitore, a vantaggio del quale la lettera del testo è spesso piegata e rimodellata, pur senza stravolgimenti, in forme più accessibili rispetto a una resa strettamente accurata dell'originale, emerge nella messinscena una dimensione più ideologica del *Pluto*, affiancata alle *Opere* esiodee con l'esplicito ruolo di contraltare morale e ideologico: l'elogio dell'astuzia portato avanti nei brani, adeguatamente (ri)tagliati, della commedia aristofanea è racchiuso tra gli ammonimenti di Esiodo, che concludono lo spettacolo elogiando la dura fatica – la stessa fatica sbeffeggiata sul finale dello stralcio di traduzione di Komornicka, proprio laddove Aristofane

fane faceva, invece, pronunciare a Carione un trasognato sfottò della Miseria appena scacciata dai protagonisti, certo, ma anche, segnatamente, dei lavoratori; quegli stessi lavoratori omessi dallo sfottò nella resa di Komornicka; quegli stessi lavoratori con cui Cremilo divide, seguendo Ławińska-Tyszkowska, ora «lo stesso timo», ora «l'umile pane».

DAVIDE IENGO
Università di Pisa
davide.iengo@sns.it

ENGLISH TITLE

"Jam Plutos, bóg dostatku!": A Brief History of the Polish Translations of Aristophanes' *Plutus*.

ABSTRACT

After providing a general overview of the state of the art on the presence of Aristophanes on the Polish theatre scene and the Polish translations of his comedies, this article focuses on *Wealth*, analysing the partial translation by Anna Maria Komornicka (1955) and the only complete translation available today, published in 1970 by Janina Ławińska-Tyszkowska. The section on the Ławińska-Tyszkowska translation will also analyse, in parallel, the text used as the basis for the first production of *Wealth* in Poland (1968), directed by Włodzimierz Herman; the director's changes to the text will be observed, and an attempt will be made to trace his motivations, methods and aims.

KEYWORDS

Aristophanes — *Plutus* — Translation — Polish — Adaptation

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRÜCKNER A., *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Kraków 1923.
- COULON V. (ed.), *Aristophane*, t. V: *L'Assemblée des femmes*, *Ploutos*. Texte établi par V.C. et traduit par H. Van Daele, Paris 1930.
- FIK M., *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*, Warszawa 1981.

- HALL F.W., GELDART M.W. (edd.), *Aristophanis comoediae*, 2 voll., Oxford 1900.
- HOLMES J., DE HAAN F., POPOVIČ A. (edd.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Paris 1970.
- HOLMES J., *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse: Form*, in HOLMES, DE HAAN, POPOVIČ 1970, 91-105.
- JUREWICZ O. (red.), *Arystofanes. Materiały sesji naukowej Komitetu Nauk o Kulturze Antycznej PAN zorganizowanej na Apel Światowej Rady Pokoju w 2400 rocznicę urodzin poety, 3-4 grudnia 1954 roku*, Wrocław 1957.
- KAZMIERCZAK E., ARYSTOFANES WSPÓŁCZESNY. *Widowisko Stowarzyszenia Teatralnego Chorea na tle polskich inscenizacji komedii staroattyckiej*, Kraków 2008. <https://www.chorea.com.pl/assets/Pliki/Chorea_Po_Ptaka-ch_esej_E.Kazmierczak.pdf> (ultimo accesso: febbraio 2025).
- KOMORNICKA A.M., *Plutos (ww. 415-619)*, «Meander» 10.6/7, 1955, 325-34.
- KORBUT G., *Literatura polska od początków do wojny światowej*, vol. 3: *Od r. 1820 do roku 1863*, Warszawa 1930.
- LOTH R. (red.), *Dawni pisarze polscy: od początków piśmiennictwa do Młodej Polski: przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, vol. 5: *U-Ż*, Warszawa 2004.
- ŁAWIŃSKA-TYSZKOWSKA J., *Arystofanes. Komедie. Sejm Kobiet, Plutos*, Warszawa 1970.
- MICHALIK J., HAŁABUDA S., *Dramat obcy w Polsce 1765-1965 A-K. Premiery. Druki. Egzemplarze*, Kraków 2004.
- MORAWSKA K., *Leon Ulrich. Wspomnienie pośmiertne*, «Przegląd Polski», 1886, 140-60.
- MOROSI F., *Staging Philosophy: Poverty in the Agon of Aristophanes' Wealth*, «CPh» 115.3, 2020, 402-23.
- OLECHOWSKA E. (red.), *Classical Antiquity on Communist Stage in Poland. Ancient Theatre as an Ideological Medium: A Critical Review*, Warsaw 2015.
- OLECHOWSKA E., *Ancient Plays on Stage in Communist Poland*, «Keria: Studia Latina et Graeca» 20.3, 2018, 41-74.
- OLECHOWSKA E., *Mulierem fortem quis inveniet: Polish Women Classicists under Communism*, «CLOTHO» 2.2, 2020, 41-56.
- OLSON S.D., *Economics and Ideology in Aristophanes' Wealth*, «HSPH» 93, 1990, 223-42.
- PADUANO G. (ed.), *Aristofane. Pluto*, Milano 1988.

- ROGERS B.B. (ed.), *Aristophanes, in Three Volumes*, vol. III: *The Lysistrata, The Thesmophoriazusae, The Ecclesiazusae, The Plutus*, Cambridge 1946.
- RYBOWSKA J., *Bibliografia prac drukowanych Anny Marii Komornickiej w latach 1955-1995*, «Collectanea Philologica» 2, 1995, 11-8.
- SFYROERAS P., *What Wealth Has to Do with Dionysus: From Economy to Poetics in Aristophanes' Plutus*, «GRBS» 36.3, 1995, 231-61.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *The comedies of Aristophanes*, vol. 11: *Wealth*, Warminster 2001.
- SREBRNY S., *Pokój, ww. 177-600*, «Meander» 1.1, 1946, 480-504.
- STARNAWSKI J., OBRĘBSKI A., WICHOWA M., *Antyk w Polsce. Cz. 1*, Łódź 1992.
- STEFFEN W. (ed.), *Hezjod. Prace i dnie*, Wrocław 1952.
- SZASTYŃSKA-SEMION A., *Arystofanes na scenach polskich (1873-1961)*, «Eos» 53, 1963, 82-106.
- SZASTYŃSKA-SEMION A., *Arystofanes na scenach polskich (1962-75)*, «Studia Archeologiczne» 1, 1981, 193-203.
- ŚMIECHOWICZ O., «*Lizystrata*» dla dekadencej epoki: wprowadzenie komedii Arystofanesa do kultury czytelnicej w okresie Młodej Polski, «Scripta Classica» 11, 2014, 91-100.
- ŚMIECHOWICZ O., *Recepcja komedii Arystofanesa w Wielkiej Brytanii, Rosji i Polsce*, diss. Krakow 2015.
- ŚMIECHOWICZ O., *Self-rapists, Adulterers and Unrelenting Inquisitors – How Bogusław Butrymowicz and Edmund Ciglewicz Introduced Aristophanic Comedy into Polish Reading Culture*, «Classica Cracoviensia» 20, 2017, 141-62.
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis Fabulae*, 2 voll., Oxford 2017.
- WINNICZUK L., *Arystofanes – obrońca pokoju*, «Wiedza i Życie» 21.11, 1954, 747-56.
- WOŹNICKA Z., *Wrocławski Kongres Intelktualistów w obronie pokoju*, «Kwartalnik Historyczny» 94.2, 1987, 131-57.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di aprile 2025